

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

MARIA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

MADE IN BRAZIL: O FENÔMENO DOS *FALSOS GRINGOS* E O PAPEL DA
INDÚSTRIA CULTURAL NA AMERICANIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NA
DÉCADA DE 70

Uberlândia – MG
2021

MARIA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

MADE IN BRAZIL: O FENÔMENO DOS *FALSOS GRINGOS* E O PAPEL DA
INDÚSTRIA CULTURAL NA AMERICANIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NA
DÉCADA DE 70

Monografia de Conclusão de Curso apresentada
ao Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como parte das exigências para
a obtenção dos títulos de Bacharelado e
Licenciatura em História.

Orientador: Prof.º Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro
Júnior.

Uberlândia - MG
2021

MARIA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

MADE IN BRAZIL: O FENÔMENO DOS *FALSOS GRINGOS* E O PAPEL DA
INDÚSTRIA CULTURAL NA AMERICANIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NA
DÉCADA DE 70

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciatura em História.

Aprovada em 29/10/2021

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof^o Dr Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior

Prof^a Dra Maria Andréa Angelotti Carmo

Prof^a Dra Jaqueline Souza Gutemberg

Uberlândia – MG
2021

Aos meus filhos Chris, Bryan e Jennipher.

Aos meus pais José Fortunato Alves e Onofra de Oliveira Alves (*in memoriam*).

Ao meu irmão Sergio, e à minha nora Natalia.

Aos meus demais irmãos e irmãs.

Acredite em milagres, mas não dependa deles.

Immanuel Kant

RESUMO

O objetivo do estudo ora apresentado é fazer uma análise sobre um movimento musical ocorrido nos anos 1970, chamado *Hits Brasil*, ou os *falsos gringos*, como os artistas eram pejorativamente referidos pela crítica especializada. Numa época em que a música no idioma inglês dominava o mercado fonográfico, a música internacional foi abraçada pelas trilhas sonoras das telenovelas, especialmente pela Rede Globo, que já despontava como líder de audiência nesse segmento, momento no qual a televisão se concretizava como veículo de comunicação de massa. Dessa forma, esses artistas adotavam um pseudônimo, compunham e gravavam em inglês, se fazendo passar por estrangeiros. Como não eram fluentes na língua inglesa, ficavam impedidos de aparecer em programas de TV ou fazer *shows* ao vivo, para evitar que fossem desmascarados. Além disso, suas fotos sequer apareciam nas capas dos discos, e tampouco eram citados nas fichas técnicas dos encartes, fazendo com que, embora estivessem no auge do sucesso, permanecessem no anonimato. Para melhor compreensão do processo que culminou nesse fenômeno, faz-se necessário entender o papel da invasão cultural norte-americana no país, bem como o cenário político, social e econômico do Brasil naquele momento, quando a indústria cultural e o mercado fonográfico se desenvolveram sob a tutela e o interesse do regime militar. A metodologia de pesquisa será do tipo estudo exploratório baseado em levantamento de fontes secundárias. O desenvolvimento do referencial teórico dar-se-á por meio de pesquisa bibliográfica em jornais, revistas, artigos, bem como literatura especializada no assunto. Também a Internet se mostra fundamental como fonte de pesquisa, uma vez que, em muitos casos, o meio digital consiste no único registro acessível acerca dos artistas e suas canções.

Palavras-chave: Invasão cultural norte-americana – indústria cultural – *falsos gringos*.

ABSTRACT

This study aims to make an analysis about this musical movement occurred back in the 70's, knew as *Hits Brasil*, or *falsos gringos* - literally meaning fake foreigners - as how the artists where pejoratively called by the specialized critics. At a time when music with english lyrics ruled the industry, soap operas producers embraced the idea of using international music as their soundtrack, specially Rede Globo, a Network which was already emerging as an audience leader in this segment, at a time when television was being stablished as a mass communication vehicle. Thereby, those artists composed and recorded in English, pretending to be foreigners under a pseudonym. As they had no English proficiency, they were forbidden to appear on TV or performing live shows, to avoid being exposed. Furthermore, their photos did not even appear on the album covers, nor were they mentioned in the technical sheets of the inserts, meaning that, although they were at the peak of their success, they remained anonymous. For a better understanding of the process that culminated in this phenomenon, it is necessary to understand the role of the North American cultural invasion in Brazil, as well as the political, social and economic scenario in this country at that time, a period where both the Cultural and Phonographic Industries developed under the protection and interest of the military regime. This study will make use of exploratory research supported by a review of of secondary sources. The theoretical framework development will take place through bibliographical research in newspapers, magazines, articles, as well as specialized literature on the subject. The Internet is also fundamental as a research source, since, in many cases, the digital environment is the only accessible record related to those artists and their songs.

Keywords: North American cultural invasion – cultural industry – fake foreigners.

LISTA DE IMAGENS

Anexo 1 - Trilhas Sonoras das Telenovelas

Imagem 1: Espelho Mágico	79
Imagem 2: Cavalo de aço	80
Imagem 3: Duas Vidas	80
Imagem 4: O Bem Amado.....	81
Imagem 5: Cuca Legal.....	81
Imagem 6: Carinhoso	82
Imagem 7: Rosa dos Ventos	82
Imagem 8: Os ossos do Barão	83
Imagem 9: Tchan – a grande sacada.....	83
Imagem 10: O grito	84
Imagem 11: O Astro	85
Imagem 12: Pecado rasgado	85
Imagem 13: A Barba Azul.....	86
Imagem 14: Chega mais	86
Imagem 15: Locomotivas	87
Imagem 16: Anjo mau	87
Imagem 17: Uma rosa com amor	88
Imagem 18: Bel-Ami	88
Imagem 19: Corrida do ouro	89
Imagem 20: O casarão	90
Imagem 21: Te contei?	91
Imagem 22: O semideus	92
Imagem 23: Os inocentes	93
Imagem 24: Os gigantes	93
Imagem 25: Feijão maravilha.....	94
Imagem 26: O pulo do gato.	95

Anexo 2 - Hits Brasil

Imagem 27: Hits Brasil I	96
Imagem 28: Hits Brasil II	96
Imagem 29: Hits Brasil III.....	97
Imagem 30: Hits Brasil IV.....	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - O IMPERIALISMO NORTE-AMERICANO	15
1.1 As duas Grandes Guerras Mundiais	15
1.2 O papel dos Estados Unidos nas duas grandes guerras	18
1.3 A Política da Boa Vizinhança.....	24
CAPÍTULO II - A INVASÃO CULTURAL NORTE-AMERICANA	27
2.1 Os meios de comunicação de massa.....	33
Capítulo III - A CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL DO BRASIL	38
3.1 A televisão e as telenovelas na década de 1970	46
CAPÍTULO IV – <i>HITS BRASIL: OS CANTORES ESTRANGEIROS OU FALSOS GRINGOS</i>	53
4.1 O desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil	54
4.2 Os cantores estrangeiros ou falsos gringos.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS.....	79

INTRODUÇÃO

Se é verdade, como alguém disse, que o saudosismo se renova geração após geração, as gerações de *Baby Boomers* e Geração X¹ encontraram na Internet um lugar oportuno para cultivar o saudosismo musical dos anos 70, visto que essa tecnologia propiciou a conectividade entre pessoas etária e geograficamente distantes. Dessa forma, as redes sociais se transformaram no novo ponto de encontro, um ambiente de socialização de diversas gerações que por vezes entram em conflito, visto que cada uma vivenciou um cenário histórico, político e cultural diverso.

Neste sentido, a constante evolução das mídias sociais possibilitou às pessoas se reunirem em grupos ou comunidades que partilham dos mesmos interesses. Assim, são comuns grupos de compartilhamento de filmes, músicas, fotos, livros, decoração, culinária, e até mesmo histórias de vidas. Especialmente no Facebook, que é onde parece haver uma maior concentração de usuários que vivenciaram a década de 70, é grande o número de amantes da música que gostam de acessar os grupos para postar, ou simplesmente para ouvir as canções que embalaram seus sonhos de juventude.

Muita embora a década de 70 seja conhecida com a era da *disco music*, nos grupos voltados para as músicas dessa década, o que faz mais sucesso são as baladas românticas internacionais que marcaram a geração que se reunia nas casas para as famosas brincadeiras dançantes, ou nos famosos bailinhos de escolas ou clubes, onde era comum os casais dançarem de rosto colado a chamada música lenta.

Nessa ode à nostalgia, são inúmeras as postagens de músicas de um verdadeiro fenômeno musical dos anos 70, conhecido como *Hits Brasil, Made in Brazil* ou simplesmente os *falsos gringos*, que foi um movimento composto por cantores brasileiros que compunham e gravavam em inglês se fazendo passar por artistas estrangeiros.

Se hoje as músicas dos *falsos gringos* são compartilhadas e exaltadas por seus admiradores com orgulho por se tratar de cantores brasileiros, na década de 70 era diferente. Na época, o triunfo desses cantores foi embalado pelo sucesso que faziam nas trilhas sonoras internacionais das novelas da Rede Globo, onde o produto desses artistas era vendido e

¹ Geração *Baby Boomers*: nascidos entre 1940 e 1960; Geração X: nascidos entre 1960 e 1980.

consumido como se fosse proveniente dos Estados Unidos, o que aponta para um forte domínio da cultura norte-americana no então cenário da música nacional.

Apesar da televisão ter aportado no Brasil nos anos 50, foi na década de 70 que ela se concretizou como meio de comunicação de massa. De acordo com o IBGE, no censo de 1970 foi apurado que o Brasil, à época com cerca de 93 milhões de habitantes, contava com aparelhos de televisão em 4 milhões de casas, atingindo aproximadamente 25 milhões de telespectadores², o que consolida o sucesso da aposta das redes de televisão brasileiras nas telenovelas diárias, gênero que já agradava o telespectador brasileiro desde a era do rádio.

Foi nessa época que empresas como a Rede Globo passaram a investir em autores nacionais, exibindo telenovelas com enredos totalmente voltados para a realidade e o cotidiano brasileiros, em detrimento das telenovelas exibidas no Brasil até então, que em sua maioria eram escritas por autores latino-americanos, como a cubana Glória Magadan, e que eram sempre ambientadas em países longínquos, retratando uma realidade fantasiosa e totalmente distante do contexto nacional.

Paradoxalmente, é nesse cenário que as trilhas sonoras internacionais das telenovelas da Rede Globo explodem, o que fez com que os cantores brasileiros enxergassem ali um caminho que poderia lhes conduzir ao tão almejado sucesso, se adaptando assim à exigência daquele mercado.

Como nada parece acontecer por acaso, muitos autores consideram que essa exigência de mercado pode ser apontada como resultado da invasão cultural imposta pelo imperialismo norte-americano que vinha sendo implementado desde a década de 40 pelo então presidente Franklin Delano Roosevelt, por meio da Política da Boa Vizinhança.

A Política da Boa Vizinhança consistia em um plano por meio do qual os Estados Unidos ofereciam investimentos e venda de tecnologia norte-americana para os países latino-americanos, em troca de apoio à política norte-americana, que via seu equilíbrio ameaçado pelo crescente expansionismo alemão, e também para tentar reverter os efeitos da crise de 1929 sobre sua economia.

Já do lado brasileiro, vale ressaltar o distanciamento do País da influência socialista desde o golpe civil-militar de 1964, quando o regime ditatorial solidifica o modelo capitalista,

² Disponível em <https://radiodifusaoenegocios.com.br/radiodifusao/historia-da-televisao-decada-de-70/95>. Acesso em 10/05/2021. Vale destacar aqui que desse total de aparelhos de TV, 75% estavam concentrados no eixo Rio-São Paulo.

que passou a ditar a lógica do sistema econômico, no momento em que o Brasil estava vivendo uma crise econômica gerada ainda no governo João Goulart.

Desta forma, visando acabar com a insatisfação da população com a política do governo, que sofria também com os efeitos de uma forte estrutura de repressão, censura e tortura, o governo ditatorial tratou de produzir uma imagem de crescimento econômico e industrial por meio do chamado “milagre econômico”.

Tal feito foi possibilitado pelo investimento de empresas multinacionais no Brasil, especialmente por parte dos Estados Unidos, além de linhas de crédito ofertadas por instituições financeiras internacionais. Desse modo, além de garantir a internacionalização da economia brasileira, o crédito fácil e o crescimento acelerado geraram um mercado consumidor interno, dando início a uma cultura de consumo, fazendo com que se ampliassem as indústrias de bens de consumo durável, além da consolidação das grandes empresas de comunicação e entretenimento no mercado brasileiro.

Todo esse cenário foi propício para o surgimento e sucesso dos *falsos gringos* (termo pejorativo adotado pela crítica musical da época)³, foco de análise desse estudo, que para além da exigência de mercado advinda do domínio da cultura norte-americana, ainda encontraram nas composições em inglês uma forma de escapar da censura imposta pela ditadura.

A partir do exposto na introdução, a pesquisa tem por objetivo principal buscar respostas para as seguintes questões: Quem eram esses artistas chamados de *falsos gringos*? Por que se propuseram a adotar pseudônimos estrangeiros se fazendo passar por artistas norte-americanos? O que justifica a adoção de tal estratégia? Ela ocorreu de forma natural ou se deu em razão de uma exigência de mercado? Como se deu esse processo?

Para responder às indagações formuladas, pretende-se buscar respostas para as seguintes questões: Qual era o contexto social, político e econômico do Brasil à época desse movimento musical? Os Estados Unidos, por meio do chamado imperialismo norte-americano, influenciaram de forma decisiva na produção e no consumo musical da época? Como se deu o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil? Qual o papel dos meios de comunicação de massa, mais especificamente a televisão, nesse processo?

³ Apesar do sentido pejorativo dado inicialmente ao termo *falsos gringos*, doravante neste estudo eles serão assim referidos, o que não corrobora a intencionalidade de desmerecer tais artistas, mas simplesmente por ser essa a forma com que ficaram conhecidos no movimento.

Como é de conhecimento geral, a década de 1970 pode ser considerada como o período mais sombrio da ditadura civil-militar no Brasil, tendo sido marcada por crimes contra os direitos humanos e crimes de lesa-humanidade. Entretanto, esse foi um período também marcado pela intensa mobilização de grupos sociais que lutavam contra os mecanismos de coerção, repressão e controle do regime militar.

Por outro lado, foi uma década marcada também por movimentos de resistência contra o cerceamento das liberdades artísticas, seja no cinema, nos jornais, no teatro e na música, onde se sobressaíam as músicas de protesto. Nesse contexto, a indústria cultural, em plena ebulição no país, agia no sentido de produzir entretenimento para um consumo cada vez mais maciço.

Como os artistas do recém-criado termo MPB (Música Popular Brasileira), faziam sucesso basicamente apenas nos meios universitários e na classe média, não alcançando números expressivos nas vendas de discos, a indústria fonográfica opta por formas de alcançar as camadas mais populares, e uma das estratégias adotadas foi investir na música estrangeira que predominava nas rádios, o principal meio de difusão musical da época.

Desse modo, e como forma de competir com as grandes gravadoras internacionais, as pequenas gravadoras nacionais se viram praticamente obrigadas a criar produtos para abastecer o mercado musical, que é de onde surge o fenômeno dos *falsos gringos*.

Em que pese o fato de esses artistas terem sido execrados pela crítica especializada, não há como negar que eles contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento da indústria de discos no Brasil. Ainda assim, fruto talvez do preconceito de parte da crítica e de um público mais elitista, são raras as literaturas acerca do movimento.

Esse descaso fez com que artistas e movimento caíssem no esquecimento, sendo praticamente desconhecidos pelas gerações que vieram a seguir. Suas canções parecem sobreviver apenas na memória dos saudosistas de plantão, que buscam por meio dessas músicas manter vivo um período de suas vidas, já que, como dizia o grande poeta Mário Quintana, “o passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente...”.

As indagações suscitadas no presente estudo não têm a pretensão de desvendar a realidade passada sobre os interesses e os principais agentes atuantes na questão da colonização cultural e da produção musical do Brasil à época, mas apreendê-las como significados específicos presentes na adoção de determinadas estratégias dentro daquele contexto político, econômico e cultural.

E embora se acredite que os motivos expostos justifiquem a escolha do referido movimento como relevante na história da música no Brasil, este estudo tampouco tem a

pretensão de se tornar leitura de referência sobre o tema, mas apenas servir como uma pequena contribuição para aqueles que desejem se informar sobre esse fenômeno musical.

A metodologia de pesquisa proposta será do tipo estudo exploratório baseado em levantamento de fontes secundárias. O desenvolvimento do referencial teórico dar-se-á por meio de pesquisa bibliográfica em jornais, revistas, artigos, literatura especializada, bem como a utilização da Internet como suporte nas investigações. Aqui vale destacar que a Internet desempenhou papel fundamental como fonte de pesquisa, uma vez que, em muitos casos, o meio digital consiste no único registro acessível acerca dos artistas e suas canções. Como as canções dos artistas e as respectivas novelas nas quais foram inseridas foram encontradas de forma bastante dispersa na Internet, as capas dos discos das telenovelas foram inseridas nos Anexos como fontes históricas para corroborar as informações encontradas. Por fim, o estudo ficará estruturado conforme demonstrado a seguir:

O Capítulo 1 discorrerá sobre o Imperialismo norte-americano e sobre as duas grandes guerras mundiais e seus desdobramentos, especialmente aqueles que dizem respeito à ascensão econômica dos Estados Unidos nos pós-guerra, concretizando o imperialismo norte-americano iniciado ainda no século XIX.

No capítulo 2 será abordado o polêmico e controverso tema da invasão cultural norte-americana no Brasil, como resultado da política da Boa Vizinhança implementada pelo presidente Franklin Roosevelt, e que consistia em uma estratégia de intervenção diplomática e aproximação cultural, com vistas a manter a soberania norte-americana no continente.

No capítulo 3 será apresentado o panorama sócio, político e cultural do Brasil na década de 1970, como forma de entender a consolidação da indústria cultural naquele contexto. Por fim, no 4º e último capítulo será tratado o tema principal do estudo, o movimento *Made in Brazil*, bem como o papel que a televisão, como meio de comunicação de massa, desempenhou na estratégia adotada pelas gravadoras e pelos artistas que compunham o movimento.

CAPÍTULO I - O IMPERIALISMO NORTE-AMERICANO

No entendimento de Rodrigues (2011, p. 11), os Estados Unidos nascem da guerra, e toda sua formação decorre de uma espécie de imperialismo interno, com a guerra desempenhando papel vital em toda a sua história. Nas palavras do cientista político George Friedman:

Os Estados Unidos estiveram em guerra por cerca de 10% de sua existência. Essa estatística só inclui guerras importantes – a Guerra de 1812, a Guerra Mexicano-Americana, a Guerra Civil, as duas Guerras Mundiais, a Guerra da Coreia, do Vietnã... Durante o século XX, os EUA estiveram em guerra 15% do tempo. Na segunda metade do século XX, foi 22% o do tempo. E desde o começo do século XXI, em 2001, os EUA estiveram permanentemente em guerra. A guerra é central para a experiência norte-americana, e sua frequência é cada vez maior. Está incrustada na sua cultura e profundamente enraizada na geopolítica do país. (FRIEDMAN, 2008, p. 56 apud RODRIGUES, 2011, p. 11).

De acordo com Blainey (2008, p. 297) o século XX foi moldado pela crescente desunião da Europa, em contrapartida à cada vez maior união da América do Norte. Para além disso, este foi um século marcado por uma série de conflitos armados, tendo vivenciado duas grandes guerras mundiais que causaram o enfraquecimento das potências europeias, abrindo caminho para o crescimento dos Estados Unidos.

Motor do desenvolvimento americano, as duas grandes guerras mundiais foram essenciais para consolidar os Estados Unidos como potência econômica mundial. Por esse motivo, faz-se necessário um breve retrospecto da conjuntura e das consequências dessas duas guerras, para melhor compreensão do chamado Imperialismo norte-americano, entendido aqui como uma referência ao comportamento autoritário de influência militar, cultural, política, geográfica e econômica dos Estados Unidos sobre os outros países, especialmente sobre o Brasil, objeto do nosso interesse.

1.1 As duas Grandes Guerras Mundiais

Segundo o historiador Geoffrey Blainey (2008, p. 298), até 1914, a última guerra relevante da Europa, travada entre França e Prússia (1870-1871) teve rápido desfecho, o que fazia crer que guerras de curta duração determinariam o padrão dali por diante.

Com a tecnologia militar mais avançada à época, resultante do salto tecnológico proporcionado pela Revolução Industrial, a Primeira Grande Guerra (1914-1918) teve início com a crença de que esta seria a solução mais rápida e eficaz para resolver os conflitos que se

arrastavam desde o século XIX na Europa, os quais envolviam, dentre outros, tensões nacionalistas, rivalidades econômicas, corrida armamentista e alianças militares, o que levou diversas nações a entrarem em choque (BLAINEY, 2008, p. 298).

Tais alianças militares ficaram definidas da seguinte maneira: a Tríplice Entente, que era formada por Rússia, Grã-Bretanha e França; a Tríplice Aliança, que agrupava Alemanha, Áustria-Hungria, Império Otomano e Itália. Posteriormente, a Grande Guerra alastrou-se por 28 países, incluindo Brasil, Estados Unidos e Japão, e além de operações terrestres, envolveu operações navais e aéreas. Travou-se em seis frentes ou teatros de operação (TO) terrestres, dois principais e quatro secundários (ARARIPE, 2013, p. 343).

Desafiando todas as previsões, a guerra acabou se estendendo por quatro longos anos, causando um enorme derramamento de sangue entre civis e militares sem precedentes na História, motivo pelo qual passaram a denominar o conflito como a Grande Guerra (BLAINEY, 2008, p. 300).

A Primeira Guerra findou com o declínio das forças da Tríplice Aliança. Bulgária, Áustria-Hungria e Império Otomano renderam-se, restando somente a Alemanha. Por fim, arrasado pela guerra, o Império Alemão também se rende após uma revolução no país colocar fim à monarquia alemã. Aqueles que implantaram a república no país (os social-democratas) optaram por um armistício para encerrar o conflito após quatro anos.

Figura 1: 1ª Guerra Mundial: países participantes

Aliança Militar	Países Participantes				
Tríplice aliança	Alemanha	Império Austro-Húngaro	Império Otomano	Itália (mudou de lado em 1915)	Bulgária (entrou na guerra em 1915)
Tríplice Entente e aliados	França	Reino Unido	Império Russo	Itália (a partir de 1915)	Canadá
	Sérvia	EUA (a partir de 1917)	Bélgica	Japão	Austrália
	Nova Zelândia	Portugal	Reino da Romênia (a partir de 1916)	Brasil (a partir de 1917)	Reino de Montenegro
	Polônia	Cuba (aliança com os EUA)	Grécia (a partir de 1917)	África do Sul (colônia britânica)	



Fonte: Disponível em: <https://www.politize.com.br/primeira-guerra-mundial-entenda/>. Acessado em 04/05/2021.

Entendida como um dos marcos da História Contemporânea, a Primeira Guerra mundial se caracterizou como o primeiro conflito com estado de guerra total, fazendo com que as nações envolvidas mobilizassem todos os seus recursos para viabilizar o combate.

Temos como certo que a guerra moderna envolve todos os cidadãos e mobiliza a maioria; é travada com armamentos que exigem um desvio de toda a economia para a sua produção, e são usados em quantidades inimagináveis; produz indizível destruição e domina e transforma absolutamente a vida dos países nela envolvidos. (HOBSBAWM, 1995, p. 51).

Segundo Blainey (2008, p. 303-304) se a primeira guerra resultou de questões antigas não resolvidas na Europa no decorrer do século XIX, a Segunda Grande Guerra também foi resultado de uma Primeira Guerra Mundial não acabada. Para o autor, a crise de 1929 é hoje vista como sinal de alerta, pois a depressão econômica com um nível nunca observado até então, foi o estopim que faltava para que o comunismo e o fascismo dessem início à Segunda Guerra Mundial.

Líderes decisivos neste cenário, Stalin na Rússia, e Hitler na Alemanha, moldaram a guerra que explodiu em 1939. Antissemita e patriota, Hitler guardava imenso rancor pela humilhação sofrida pela Alemanha derrotada na Primeira Guerra em 1918. Dono de uma brilhante oratória, encontrou um ambiente propício para disseminar seu ódio em uma população que, para além do medo do comunismo, ainda era marcada pela ansiedade e pela premonição do caos proporcionados pela depressão mundial do início da década de 1930, fazendo com que vissem em Hitler um defensor da lei e da ordem (BLAINEY, 2008, p. 304).

Com a alcunha de Joseph *Stalin* (homem de aço), o líder soviético assumiu o governo após a morte de Lênin em 1924. Oriundo das prisões da Sibéria onde cumpriu pena por suas atividades políticas, Stalin fortaleceu as forças armadas da União Soviética. Na área econômica, lançou em 1928 o primeiro de seu ambicioso Plano Quinquenal, com o qual conseguiu fazer com que a nação escapasse da grande depressão, além de converter a Rússia em uma potência industrial. Na agricultura, transformou as fazendas particulares em fazendas coletivas, causando a ira dos camponeses proprietários de terras. Com receio de que o comunismo fracassasse, agia sem piedade contra os camponeses que resistissem à sua política de coletividade (BLAINEY, 2008, p. 305-306).

Apesar de tudo isso, e mesmo sendo um forasteiro (era proveniente da Geórgia), naquele momento o sentimento de patriotismo nacional era mais forte na nação do que à época dos czares, tal qual na Alemanha de Hitler, que também era um forasteiro originário da Áustria.

Outra figura importante nesse cenário foi o ditador italiano Benito Mussolini, que comungava com os outros dois líderes o ideal de reescrever o resultado da Primeira Grande Guerra, ainda que para isso fosse necessário deflagrar outra guerra mundial.

De acordo com Pedro Tota (2011, p. 368), a Segunda Guerra Mundial foi uma guerra total no sentido mais amplo da palavra, tendo contado com a união de antigos inimigos ferrenhos que tinham pretensões ilimitadas, em que o objetivo visava a absoluta submissão do adversário, ao contrário da Primeira Guerra, em que o propósito era a derrota do inimigo no campo de batalha e a imposição de condições de paz. Esse conflito ainda apresentou uma mobilização material e humana sem precedentes. Por sua mobilização e crueldade, foi única na história da humanidade.

A grande aliança (os Aliados) formada pela União Soviética, de regime socialista, com a Grã-Bretanha e os Estados Unidos, estados capitalistas, liberais e anticomunistas, só foi possível porque a Alemanha (do Eixo, que incluía Itália e Japão) tinha ambições determinadas por uma ideologia que ia para além dos interesses econômicos, propósitos esses que incluíam o domínio da Europa. Do lado dos Aliados, também não se aceitaria uma paz negociada, só tendo validade a rendição incondicional do inimigo (TOTA, 2011, p. 368-369).

A Segunda Guerra Mundial levou os dois grupos, Aliados e Eixo, a se enfrentarem na Europa, África, Ásia e Oceania (embora com participação de países de todos os continentes, inclusive o Brasil), tendo se estendido de 1939 até 1945, e levado à morte dezenas de milhões de pessoas.

Por sua extensão, a guerra deixou um saldo de episódios macabros que ainda hoje assombram a humanidade, tais como o Holocausto e o lançamento, pelos Estados Unidos, das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, em princípios de agosto de 1945. Sem recursos e aniquilado pelos efeitos da bomba atômica, o Japão assina em setembro de 1945 um documento que reconhecia sua rendição incondicional aos Estados Unidos, o que colocou um fim oficial à Segunda Guerra Mundial, uma vez que os nazistas já haviam se rendido aos aliados em maio de 1945.

1.2 O papel dos Estados Unidos nas duas grandes guerras

Conforme já exposto anteriormente, os países envolvidos na Primeira Guerra esperavam que o evento tivesse um rápido desfecho. Com o prolongamento do conflito, vários países se

retiraram tanto por razões econômicas, já que a participação na guerra demandava elevados recursos financeiros, quanto por motivos sociais, já que a perda de vidas também fora enorme.

Inicialmente neutro na Primeira Guerra Mundial, o avanço da Alemanha para o ocidente europeu, resultado da retirada da Rússia do conflito, despertou o interesse dos norte-americanos, uma vez que uma possível vitória da Alemanha na guerra poderia significar a expansão econômica de seu principal concorrente comercial.

Por outro lado, segundo Blainey (2008, p. 303), durante o conflito, tanto a Inglaterra como outros países da Europa tiveram a necessidade de tomar dinheiro emprestado de outros países, o que fez com que os Estados Unidos se tornassem os grandes financistas do empenho de guerra. De acordo com Araripe (2011, p. 360), a neutralidade no início da guerra trouxe grandes benefícios econômicos e financeiros para os Estados Unidos, especialmente aqueles decorrentes da substituição da Alemanha bloqueada como parceiro comercial tanto na Europa, quanto no restante do mundo.

No âmbito político, os Estados Unidos acabaram entrando na guerra para, segundo o então presidente Woodrow Wilson (1913-1921) “salvar os valores da civilização”. Tal afirmação foi vista com ceticismo, uma vez que o entendimento era de que a entrada dos EUA na guerra se deu principalmente porque uma avaliação chegou à conclusão de que o risco de uma vitória da Alemanha atingira um nível intolerável para a segurança global dos Estados Unidos, além do prejuízo financeiro que poderia advir do não pagamento dos empréstimos feitos aos países da Tríplice Entente (ARARIPE, 2011, p. 360).

Em contrapartida, com a Rússia tendo abandonado o conflito em 1917 devido à Revolução Russa que estava em andamento, há que se destacar a estratégia da Alemanha, que com esse abandono, vislumbrou uma possibilidade real de vencer o conflito, motivo pelo qual iniciou uma sequência de ataques a embarcações americanas que forneciam mantimentos e armas para a Inglaterra, o que exigiu uma imediata resposta militar dos Estados Unidos frente à provocação, fator este que foi decisivo para a vitória da Tríplice Entente (SOUZA, 2021)⁴.

Com indicadores econômicos que desde o final do século XIX já apontavam a nação norte-americana como a maior exportadora de capitais do mundo, e com a Europa economicamente devastada no pós-guerra, os Estados Unidos, que já eram uma potência industrial, se consolidam também como uma potência financeira. Dessa forma, substituem as

⁴ SOUSA, Rainer Gonçalves. **Os EUA na Primeira Guerra Mundial**; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/os-eua-na-primeira-guerra-mundial.htm>. Acesso em 23/06/ 2021.

vendas de armas e munições à Europa por alimentos, matérias-primas e bens de capital, itens necessários à reconstrução das nações europeias (ARTHMAR, 2002, p. 100-109).

Com o mercado interno também em franca ebulição em uma sociedade já marcada pelo consumismo devido à facilidade de crédito, o clima nos Estados Unidos era de otimismo e prosperidade. Para dar conta das demandas do mercado interno e externo, o país contava à época com uma enorme capacidade produtiva propiciada pelas novas técnicas do fordismo e do taylorismo.

Tentativa de resposta no momento da ascensão do capitalismo monopolista, que implica um novo padrão de acumulação, a técnica do taylorismo consistia em uma nova forma de intensificar o trabalho aumentando a produção. O fordismo de certa forma se constituiu em um taylorismo *stricto sensu*, pois além da produção em grande escala, massificação dos produtos e internacionalização da produção e do consumo, era fundamentado na existência de uma forte rigidez tanto no mercado de trabalho, quanto no processo produtivo (HELOANI, 2003, p. 25 apud SANTOS, 2015, p. 107-111).

Segundo Hobsbawm (1995, p. 51), mesmo em sociedades industriais, essa grande mobilização de mão-de-obra impôs enormes tensões à força de trabalho. Por esse motivo as guerras de massa fortaleceram o poder do trabalhismo organizado, produzindo uma revolução no emprego de mulheres fora do lar, de forma temporária na Primeira Guerra Mundial, e permanentemente na Segunda Guerra. O autor ainda destaca como característica das duas grandes guerras o uso e destruição de quantidades de produtos até então inconcebíveis.

Tal conjuntura foi visivelmente vantajosa para a economia dos Estados Unidos, proporcionando uma taxa de crescimento extraordinária, pois além de estar distante do fronte de batalha, e consistir no principal arsenal de seus aliados, a capacidade de seu sistema econômico de organizar a expansão da produção de forma mais eficiente que qualquer outra nação, elevou o país ao posto de economia dominante no mundo (HOBSBSWAM, 1995, p. 55).

Nesse cenário, pairava nos Estados Unidos um clima de que nada conseguiria deter a onda de progresso no país, confirmando o acerto de todos os prognósticos otimistas sobre o novo período de paz. Entretanto, com exceção de uma relativa estabilidade entre 1920 e 1929, o eufórico retorno à normalidade do *laissez-faire*⁵ que vendia o modo de vida americano

⁵ Do francês, “deixe fazer”, é uma expressão utilizada para identificar um modelo político e econômico de não-intervenção estatal.

(*american way of life*)⁶ como “modelo a ser imitado”, provocou uma série crise deflacionária em 1920-1922 que comprometeria o desempenho do comércio multilateral nos anos seguintes, e que acabaria por resultar na Grande Depressão de 1929, que se apresentou como a grande ameaça ao sistema capitalista (ARTHMAR, 2002, p. 97-98).

Símbolo máximo da grande depressão, a quebra da bolsa de valores de 1929 resultou de diversos fatores ocorridos ao longo da década de 1920. Segundo Barreiros (2007, p. 19), a prosperidade norte-americana entre 1920 e 1929 não foi tão generalizada quanto havia sido apregoado, visto que setores propulsores da economia, como o de bens de consumo duráveis e sua cadeia produtiva, conviveram com a estagnação de setores como o têxtil, ferroviário e carvoeiro, responsáveis por grande parte da geração de empregos. Também o setor agrícola, visando atender a demanda dos aliados europeus durante a Primeira Guerra, recorreu ao crédito, expandindo assim sua dívida hipotecária.

A partir de 1928, a recuperação da agricultura europeia possibilitou a entrada no mercado internacional do trigo soviético e da Europa Central, acentuando a tendência à baixa dos preços agrícolas, que somada à degradação das terras em função dos anos de uso extensivo, reduziu sensivelmente a renda dos agricultores. Para além disso, a diminuição do percentual dos salários no produto nacional, fez com que o poder de compra dos agricultores e operários estivesse muito aquém da produção industrial, impondo rapidamente limites à expansão das vendas (BARREIROS, 2007, p. 19).

Assim, com o poder de compra do salário drasticamente reduzido, e com a diminuição da demanda europeia pelos produtos norte-americanos, as indústrias e a agricultura do país não tinham como escoar a produção, o que levou a uma sensível redução nos gastos com mão-de-obra com vistas a tentar equilibrar suas finanças, o que resultou num grande número de desempregados.

Habitados à estabilidade econômica, os norte-americanos se viram obrigados a contrair dívidas que seriam quitadas com o retorno financeiro proporcionado pela especulação na bolsa de valores, movimento esse que se deflagrou o golpe final na economia do país, visto que a acentuada venda de ações provocou uma queda no valor das mesmas, culminando no *crash* (quebra) da Bolsa de Valores de Nova York, no dia 24 de outubro de 1929.

⁶ A expressão pode ser traduzida como “estilo americano de vida”. Sua utilização foi disseminada pela mídia norte-americana no período da Guerra Fria, como forma de apontar a suposta superioridade da qualidade de vida no sistema capitalista, em comparação com o estilo de vida dos países socialistas.

Com o colapso da bolsa de valores, dos preços e da produção, as vendas em todos os ramos do atacado e varejo despencaram na América do Norte e na Europa, levando milhões de trabalhadores ao desemprego, fazendo com que os graves problemas da economia internacional no imediato pós-guerra atingissem a economia norte-americana de forma avassaladora. Os efeitos da quebra da bolsa foram sentidos também no restante do mundo, visto que as nações que exportavam para os Estados Unidos perderam um de seus mais importantes mercados consumidores, inclusive o Brasil, que tinha os norte-americanos como um dos principais importadores de café (ARTHMAR, 2002, p. 97-98).

Iniciava-se assim o período da Grande Depressão, que perduraria até 1933, quando o então presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)⁷ inaugura uma nova relação entre Estado e economia, que tinha como objetivo salvar o capitalismo dos Estados Unidos. Tal ação foi executada por meio de um novo plano econômico denominado *New Deal* (novo acordo), o qual ditava prerrogativas de controle do Estado sobre a economia.

Através do *New Deal*, Roosevelt propôs a reconstrução das relações entre Estado e sociedade civil tendo por base as necessidades da acumulação privada e as demandas sociais emergentes de um contexto socioeconômico que prenunciava uma nova fase no capitalismo mundial. Esta reconstrução foi inovadora na medida em que alçou o Estado, de uma forma inédita, à condição de “fiel da balança” da economia norte-americana. A intervenção sistemática do poder público no funcionamento dos mercados buscou reativar o consumo e o investimento privado através de subsídios, regulação e incentivos, bem como controlar o “excesso de liberdade” dos agentes econômicos privados, origem identificada dos “abusos” que deram origem à crise. (NIVEAU, 1969 apud BARREIROS, 2007, p. 26).

De acordo com Barreiros (2007, p. 36), os primeiros momentos do *New Deal* e da intervenção e fiscalização por parte do Estado norte-americano trouxeram um saldo positivo na política monetária, conseguido por meios dos esforços do governo em novos empreendimentos de obras públicas, aumento do nível de empregos com salários e jornadas de trabalho fixados por lei, além de um conjunto de políticas assistencialistas. Entretanto, embora em pouco tempo a economia tenha apresentado sinais de melhora, a economia norte-americana completou sua efetiva recuperação apenas com o esforço de guerra durante o conflito mundial de 1939-1945.

De acordo com Tota (2011, p. 369), se por um lado o território dos Estados Unidos não foi afetado durante o conflito mundial, por outro o país dispunha de fontes de recursos naturais quase inesgotáveis em seu próprio território, que lhe possibilitaram suportar um conflito

⁷ Único presidente americano eleito por quatro mandatos consecutivos, tendo vindo a falecer em 1945, pouco antes do final da Segunda Guerra, e ainda no primeiro ano de seu quarto mandato.

duradouro. Dessa forma, os esforços de guerra resultaram em um grande crescimento econômico, especialmente a partir de 1945, pois, novamente, além de abastecer o mercado interno, os norte-americanos abasteciam também o mercado dos países devastados pela guerra. Assim, tanto a Primeira quanto a segunda Grande Guerra tiveram os Estados Unidos como os reais vencedores. Nas palavras do historiador Pedro Tota, “ganhou a guerra quem venceu a batalha da produção” (TOTA, 2011, p. 369).

Os EUA se beneficiaram do fato de estarem distantes da luta e serem o principal arsenal de seus aliados, e da capacidade de sua economia de organizar a expansão da produção de modo mais eficiente que qualquer outro. É provável que o efeito econômico mais duradouro das duas guerras tenha sido dar à economia dos EUA uma preponderância global sobre todo o Breve Século XX, o que só começou a desaparecer aos poucos no fim do século. (HOBSBAWM, 1995, p. 52).

O fim da Segunda Guerra Mundial marcou o fim da hegemonia europeia e deflagrou a disputa entre o mundo ocidental, liderado de um lado pelos Estados Unidos, e de outro pelo bloco socialista, liderado pela União Soviética. Como a paz entre estes dois países parecia improvável, o conflito entre União Soviética e o mundo capitalista era inevitável. Eram os prenúncios da Guerra Fria (TOTA, 2011, p. 401).

De acordo com o historiador Geoffrey Blainey (2008, p. 324), as décadas de 1940 e 1950 poderiam ser chamadas de “as décadas da Rússia”, em razão do desempenho que essa nação exerceu na derrota de Hitler, auxiliando o comunismo a vencer na China, e conquistando para si a liderança inicial na corrida espacial.

Entretanto, essas duas décadas foram também caracterizadas como as primeiras em que os Estados Unidos passaram a exercer contínua e profunda influência sobre o mundo, levando o país a dominar o cenário mundial dali por diante em todos os âmbitos, fossem eles econômicos, militares, políticos ou culturais (BLAINEY, 2008, p. 324).

Nesse momento o mundo se viu dividido em dois polos antagônicos, onde de um lado figuravam os Estados Unidos e seus aliados, que pregavam a visão dos norte-americanos de um “mundo livre”, mas visto sob a ótica soviética como um mundo imperialista e antidemocrático liderado pelos Estados Unidos.

Do outro lado estava a “Cortina de Ferro” comandada pela ditadura comunista da União Soviética, que se definia como líder das forças anti-imperialistas e antifascistas. Dessa forma, evidenciou-se no âmbito mundial dois sistemas ideológicos: o capitalismo e o socialismo,

delineando-se assim a “arquitetura de um mundo dividido e ameaçador, que seria o cenário da Guerra Fria” entre os anos de 1945 e 1989 (TOTA, 2011, p. 399).

Os Estados Unidos, em lugar de buscar uma acomodação com o mundo socialista, dedicaram-se em conter a expansão do comunismo até que surgisse uma nova forma de governo mais moderado e não totalitário na União Soviética. Para tanto, por meio do Plano Marshall, ofereceram apoio na recuperação econômica da Europa, como forma de deter a influência soviética no velho mundo.

Em outubro de 1962 a Guerra Fria passa pelo seu momento mais tenso e delicado, quando acredita-se que o mundo esteve muito próximo de vivenciar uma guerra nuclear. Tal evento se deu com a chamada Crise dos Mísseis de Cuba, em que a União Soviética, temendo uma invasão dos Estados Unidos com a presença de mísseis norte-americanos instalados na Turquia e na Itália, e em uma demonstração de força como resposta à fracassada Invasão da Baía dos Porcos em 1961, instala mísseis nucleares em Cuba.

Para evitar a entrada de novos mísseis em Cuba, os norte-americanos estabeleceram um bloqueio militar, onde também exigiam que os mísseis que lá estavam fossem desmontados e remetidos de volta à União Soviética. Após tensas negociações entre os dois países, foi firmado um acordo entre ambas as nações que propunha um desmonte dos mísseis nucleares. Ao longo dos anos 70, novos acordos de desmantelamento de armamentos foram sendo assinados, de forma que as tensões entre os dois países foram se abrandando até o fim da Guerra Fria, que foi possibilitado pela reestruturação política e econômica do então presidente da União Soviética, Mikhail Gorbachev por meio da Perestroika (do russo reconstrução e/ou reestruturação).

1.3 A Política da Boa Vizinhança

Segundo o autor Pedro Tota (2011, p. 386), outra decorrência imediata da entrada dos Estados Unidos na guerra foi a consolidação da preponderância norte-americana sobre os países da América Latina, que resulta da busca de estratégias que lhes possibilitariam garantir sua posição no continente americano, além de defender a América Latina da influência de outras potências, o que trazia enorme preocupação ao governo dos Estados Unidos.

Essa preocupação por parte do governo norte-americano advinha da observação de uma crescente simpatia, por parte de alguns governantes da América Latina, às políticas adotadas

pelos países fascistas, especialmente a influência da Alemanha, na medida em que esta vinha travando muitos acordos comerciais com os países latino-americanos.

Para além disso, causava preocupação a penetração da propaganda nazista na região, inclusive com o surgimento de ditaduras que traziam muitas das características das ditaduras nazifascistas europeias. Outro objetivo que os Estados Unidos visavam, era combater o crescente sentimento de antiamericanismo na América Latina, provocado pelos métodos de dominação norte-americana na região (MORAES, 2008, p. 34-35).

Neste sentido, os Estados Unidos perceberam que a América Latina reagiria mais favoravelmente às suas intenções, caso eles respondessem positivamente às necessidades dos seus vizinhos americanos. Ou seja, a ideia de dominação pela força, deveria ser substituída pela noção de reciprocidade (GAMBINI, 1977 apud MORAES, 2008, 34-35).

Assim, por meio de seu então presidente Franklin Roosevelt, os Estados Unidos apresentaram uma iniciativa política denominada de Política da Boa Vizinhança. Tal estratégia foi elaborada por um grupo liderado pelo subsecretário de Estado Summer Welles, e contava com a participação de empresários como o milionário Nelson Rockefeller. O objetivo era desfazer a imagem intervencionista dos Estados Unidos especialmente em países como Cuba, Venezuela, México, Argentina e Brasil, substituindo-a pela diplomacia e pela aproximação cultural.

No plano econômico, a política de boa vizinhança convinha aos esforços dos Estados Unidos para se recuperar dos efeitos da crise de 1929 sobre sua economia, e funcionava como um instrumento de amplo espectro que visava um projeto de americanização, de uma fábrica de ideologias que orquestrava a produção de empatias recíprocas na área de comunicação e informação (TOTA, 2000, p.18).

Embora seja inegável que a Segunda Guerra Mundial se caracterize como uma virada na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, a ideia de uma Política da Boa Vizinhança, que já incluía a cultura na agenda internacional, foi pensada ainda na gestão do republicano Herbert Hoover (1929-1933), décadas antes (TOTA, 2000, p. 35-36).

Eleito em novembro de 1928, Hoover embarcou em uma viagem pela América Latina com o intuito de mudar alguns aspectos importantes da política externa americana. Foi quando fez um discurso utilizando a expressão *good neighbor*⁸, que seria adotada pelo presidente

⁸ Bom vizinho.

Roosevelt em 1933. Embora não tenha sido bem recebido em todos os países que visitou, no Brasil teve uma recepção calorosa. Hoover já preparava ali as bases de sua política externa para a América Latina (TOTA, 2000, p. 35-36).

Já na década de 1940, a *americanização* do Brasil foi obra de um Estados Unidos mais interessado em manter o continente como parte de seu mercado, o que foi obtido com a divulgação de uma imagem moralmente favorável do aspecto material e consumista do americanismo. Assim, “americanizar” o Brasil, por vias pacíficas, era tido como o caminho mais seguro para garantir essa parceria. Com o advento da Guerra Fria, a conquista de “territórios” foi importantíssima para o domínio, e o caminho mais rápido para isso foi por meio da Indústria Cultural (TOTA, 2000, p. 35-36).

De acordo com Blainey (2008, p. 324-325), o poder dos Estados Unidos dependia principalmente do seu império de atitudes, inovações e ideias, sendo que essas últimas se espalhavam sem qualquer esforço em terras estrangeiras, independentemente de quem possuísse a terra.

Além disso, grande parte da influência norte-americana advinha de inovações tais como o telefone, a eletricidade, as aeronaves, o carro a preços mais acessíveis, os computadores, etc. Essa influência vinha também de *Hollywood*, do *Jazz*, da televisão e da cultura popular. Dessa forma, o autor entende que embora o poderio econômico e militar tenham sido fundamentais para o sucesso dos Estados Unidos, muito provavelmente seu império de ideias foi ainda mais abrangente (BLAINEY, 2008, p. 324-325).

CAPÍTULO II - A INVASÃO CULTURAL NORTE-AMERICANA

Não é novidade que a sociedade norte-americana exerce um fascínio sobre o Brasil, o que segundo o historiador Pedro Tota, é resultado de um certo jogo de sedução que envolveu os dois países a partir dos anos 1940.

Cercado de polêmicas, o tema da “americanização” do Brasil é bastante controverso. Se por um lado ele é interpretado como elemento destruidor da nossa cultura, influenciando-a negativamente, por outro é visto como uma força paradigmática e mítica, capaz de tirar-nos de uma possível letargia cultural e econômica, trazendo um ar de modernidade para a sociedade brasileira, o que evidencia uma interpretação de caráter sempre maniqueísta acerca da questão (TOTA, 2000, p. 9-10).

Em função da necessária flexibilidade que o termo cultura possui para apreender suas múltiplas relações, cabe aqui destacar o que se entende por cultura. Segundo Maria Clara Machado (2002, p. 335) a cultura é um campo de expressão abrangente e difícil de ser conceituado, visto que ela não existe no singular, sendo constituída pelo poder e pela sua colonização. Para a autora, o termo é tão abrangente que remete a quase tudo que identifica uma sociedade, diferenciando-a de outras, seja na forma de se expressar, de viver, festejar, sofrer, trabalhar, etc.

Dessa forma, pode-se entender que a cultura é formada pela expressão artística, política e espiritual de uma sociedade, e que a cultura de um povo é formada por aquilo que é produzido pelos seus membros: são os bens e valores que, por meio das coordenadas de tempo e espaço, caracterizam as identidades de seus membros (MACHADO, 2002, p. 336).

Por certo que a troca de influências culturais é algo natural entre povos e nações, o que pode ser considerado um processo orgânico, especificamente no caso do Brasil, em razão da colonização portuguesa e de nossa grande diversidade étnica. Isto porque embora a população do nosso país seja composta essencialmente por três grupos étnicos, quais sejam, o indígena, o negro e o branco, a partir de meados do século XIX o Brasil se estabeleceu como importante destino de uma intensa imigração estrangeira, especialmente a imigração europeia que foi estimulada pelo governo brasileiro com vistas a substituir a mão-de-obra escrava.

Assim, entende-se que esses elementos culturais estrangeiros não foram propositalmente disseminados com finalidades políticas e tampouco interesses econômicos por parte das nações de onde provinham. Eles foram absorvidos pela sociedade brasileira sem assumir qualquer

caráter de dominação, pois não se tornaram exclusivistas, substituindo ou eliminando algumas de nossas antigas práticas culturais. Também não foram vistos como superiores aos nossos, e tampouco veicularam veladamente nenhum sistema de valores que pudesse interferir em nossas práticas políticas e sociais (ALVES, 2013, p. 20).

Ou seja, sua difusão se deu por conta do contato direto e espontâneo entre nativos e imigrantes, seja na convivência diária entre vizinhos, festividades, casamentos mistos, ou aproximação em ambientes de trabalho. Neste sentido, observa-se que ocorreu um processo com via de mão dupla, pois se de um lado esses imigrantes trouxeram influências diretas no mundo do trabalho, influenciando sobremaneira a formação cultural do Brasil, por outro eles se integraram à sociedade brasileira, perdendo também importantes aspectos da herança cultural de seu país de origem (ALVES, 2013, p. 20).

Voltando ao controverso tema da “americanização” do Brasil, a corrente que responsabiliza este mecanismo como desestruturador e destruidor da nossa cultura e da América Latina em geral, possui um arsenal teórico herdado do marxismo, os quais fundam-se em modelos socioeconômicos que quase sempre relacionam a dependência cultural à economia (TOTA, 2000, p. 10).

O autor cita como exemplo uma obra dos anos 1970, em que dois autores (um sueco e um chileno) afirmam que diversos personagens dos quadrinhos de Walt Disney (tido como um dos maiores propagandistas do *american way of life*) incutiam nos jovens latino-americanos ensinamentos da avareza, do individualismo e do materialismo norte-americanos (TOTA, 2000, p. 10).

Na década de 1940, como parte da Política da Boa Vizinhança e aliado à produção *hollywoodiana*, Walt Disney estava empenhado em convencer os telespectadores e leitores dos países latino-americanos de sua proximidade com os Estados Unidos. Assim, nos parece oportuno um olhar mais atento acerca da obra citada por Pedro Tota.

Em “Para ler o Pato Donald”, os autores asseguram que a ameaça não se traduz no fato de Walt Disney ser o porta-voz do *american way of life*, o modo de vida do norte-americano, mas por representar o *american dream of life*, ou seja, o modo por que os Estados Unidos se sonha a si mesmo, se redime, o modo com o qual a metrópole nos exige que representemos nossa própria realidade, para a sua própria salvação (DORFMAN; MATTELART: 1971: p. 141).

A partir de uma leitura supostamente marxista e assumidamente anti-imperialista e anticolonialista⁹ dos gibis do grupo Walt Disney, os autores discorrem sobre como uma sociedade em que uma classe social é dona dos meios de produzir a vida, é também proprietária do modo de produzir as ideias, os sentimentos, as intuições. Em outros termos, o sentido do mundo, em que a história passa a ser a história das ideias, o que sugere a pretensão de fazer com que o imperialismo norte-americano penetrasse nas nações subdesenvolvidas ainda que de forma inconsciente, (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 141-142).

No entendimento dos autores, embora nas histórias do grupo Disney a relação comercial seja moeda corrente, Walt Disney expulsou o produtivo e o histórico de seu mundo, assim como o imperialismo proibiu o produtivo e o histórico no mundo do subdesenvolvimento. Ele construiu sua fantasia imitando subconscientemente o modo pelo qual o sistema capitalista mundial construiu a realidade, e tal como a deseja continuar armando. Todas as relações neste mundo são de compulsão consumista e todos vivem da compra e venda de ideias. (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 142-146).

Para os autores, o reino de Disney não é o da fantasia, porque está em reação aos acontecimentos mundiais. É um mundo que desejaria ser imaterial, visto que fez desaparecer em suas histórias a produção em todas as suas formas (industriais, sexuais, trabalho cotidiano, históricas), e onde o antagonismo nunca é social (competência entre bem e mal, competência mais ou menos afortunada, tontos e inteligentes). Entretanto, se a produção se naturalizou e se evaporou, os produtos ficaram. E ficaram por quê? Para serem consumidos, obviamente (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 142).

O imaginário infantil é a utopia política de uma classe. Nas histórias em quadrinhos de Disney jamais se poderá encontrar um trabalhador ou um proletário, jamais alguém produz industrialmente algo. Mas isto não significa que esteja ausente a classe proletária. Ao contrário: está presente sob as máscaras, como selvagem-bonzinho e como lumpen-criminoso. Ambos os personagens destroem o proletariado como classe, mas resgatam desta classe certos mitos que a burguesia tem construído desde o princípio de sua aparição e até seu acesso ao poder, para ocultar e domesticar seu inimigo, para evitar sua solidariedade e fazê-lo funcionar fluidamente dentro do sistema, participando de sua própria escravização ideológica. (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 73).

⁹ Os próprios autores já presumiam que seriam estigmatizados pelos jornais da burguesia norte-americana, após a publicação da obra. Assim, segundo eles, para facilitar a tarefa de seus opositores, eles mesmos elaboram uma prolepse carregada de ironias, onde elencam os motivos pelos quais serão “expulsos da Disneylândia.”

Quando os autores falam em produções sexuais, é importante destacar aqui a quase inexistência nos quadrinhos da Disney do modelo “tradicional” de família, com o desprovimento permanente dos progenitores. São sempre tios (as), sobrinhos (as), primos (as), sem que se explique a origem desses parentescos, tirando dos personagens quaisquer atos biológicos.

Também a mulher nunca é apresentada como mãe ou profissional, mas sempre como a tia e a donzela que vive apenas em função de agradar o homem em uma relação de eterno noivado. São levemente coquetes, somente até o ponto em que esse jogo de sedução não se torne “vulgar”. Aquelas que fogem desse comportamento se tornam as bruxas ou as madrastas más da história. Para os autores, todas essas estratégias de apresentar a família soam como a intenção de desmonte da hierarquia familiar, fazendo com que toda evolução biológica pessoal desapareça, e com que toda relação familiar seja sustentada em uma hierarquia econômica, e por isso mesmo autoritária (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 23-25).

Para os autores, todas essas atitudes demonstram os propósitos políticos de Disney, tantos nas poucas histórias em quadrinhos onde necessita mostrar abertamente suas intenções, como naquelas majoritárias, cobertas de animalidade, infantilismo e bom-selvagismo, com uma linguagem de historieta infantil, que não seria senão uma forma de manipulação para encobrir uma trama de interesses de um sistema social historicamente determinado e concretamente situado: o imperialismo norte-americano (DORFMAN; MATTELART, 1971, p. 73).

Também severo questionador da “americanização”, especialmente em se tratando da música brasileira, o autor José Ramos Tinhorão entende que em uma sociedade diversificada como o Brasil, a diversidade cultural, via de regra é simplificada com a divisão da cultura em apenas dois planos: a cultura do dominador, que é composta pelas elites detentoras do poder político e econômico, e a cultura do dominado, aqueles sem poder de decisão política que são as camadas mais baixas das áreas urbana e rural (TINHORÃO, 1998, p. 10).

Desse modo, a cultura das camadas pobres acaba por ser submetida a uma dupla dominação. De um lado porque se encontra em um lugar de desvantagem em relação às culturas da elite dirigente do país. De outro, porque esta cultura dominante sequer é nacional, mas importada, e por isso mesmo, dominada (TINHORÃO, 1998, p. 10).

Dessa forma, as possibilidades de representatividade da cultura popular brasileira (inclusive a música) dentro do próprio país se ligam diretamente à realidade de um estado de dominação resultante do colonialismo cultural, que se revela sob a forma de dominação

econômica nos meios de comunicação e da indústria do lazer, que visam única e exclusivamente ao lucro (TINHORÃO, 1998, p. 11).

Como a divulgação das produções musicais dependem dos meios de comunicação, principalmente do rádio e da televisão, é a ocupação desses espaços que permite a universalização dos sons musicais por todo o país, e, em certa medida, por todas as classes sociais (TINHORÃO, 1998, p. 12).

Crítico ferrenho da imposição ideológica norte-americana, e da cada vez mais crescente dependência política e econômica do Brasil perante os Estados Unidos durante a ditadura civil-militar, Tinhorão não poupa nem mesmo a Bossa Nova, por enxergá-la como subproduto da música comercial norte-americana produzida no Brasil. Isso porque os precursores da Bossa Nova apresentavam uma pretensa “linguagem universal” repleta de informações e influências da música norte-americana, quando “aquilo que se chama de universal não passa do regional de alguém imposto para todo mundo.” (TINHORÃO, 1998, p. 13).

De acordo com Pedro Tota, a "americanização" do Brasil é algo tão paradoxal quanto complexo, visto que as acaloradas discussões acerca do tema não levam em conta que esse fenômeno efetivou-se no Brasil principalmente em um Estado que não era liberal. Ela começou, conforme citado anteriormente, na década de 1940, no Estado Novo de Vargas (TOTA, 1993, p. 193).

Para reforçar a ideia de complexidade acerca do assunto, Pedro Tota cita uma passagem de um clássico trabalho de Gramsci: “A americanização exige um certo ambiente, uma determinada estrutura social (ou vontade decidida de criá-la) e um determinado tipo de Estado. O Estado é o Estado liberal.” (GRAMSCI, 1976, p. 388 apud TOTA, 1993, p. 193).

No Brasil, a década de 30 foi marcada por um processo de transformações políticas e econômicas. Até 1930 a política no Brasil era gerida por oligarquias de Minas Gerais e São Paulo, que mantinham o país sob um sistema econômico de caráter agroexportador, em uma política conhecida como Café com Leite. Com a queda vertiginosa na exportação de café, a crise de 1929 acaba atingindo de forma drástica também a economia brasileira, elevando o índice de desempregos, o que só fez aumentar a insatisfação com o governo Washington Luís.

Após a eleição de Júlio Prestes pelo voto popular em 1930, o candidato derrotado Getúlio Vargas toma o poder alegando fraude eleitoral, colocando fim ao domínio político das elites paulistas e mineiras que dominavam o cenário político até então. Tem início assim a chamada Era Vargas, em que este governaria o Brasil consecutivamente de 1930 a 1945.

Em 1937, com o advento da ditadura do Estado Novo, período da história brasileira mais associado aos modelos totalitários europeus, a influência norte-americana começa a florescer em terras brasileiras, suplantando a influência política e econômica da Inglaterra. Sob a política getulista de desenvolvimento industrial, o capital norte-americano foi se infiltrando na economia brasileira na forma de empréstimos e equipamentos, estabelecimento de subsidiárias (filiais), assistência técnica, entrada de empresas multinacionais, etc.

Para além das indústrias de bens de consumo materiais que surgiram ligadas ao capital dos Estados Unidos, os setores de comunicação de massa também se constituíram por meio de investimentos diretos de multinacionais ou pela associação de empresários norte-americanos aos brasileiros. E mesmo aquelas que eram originárias de capital nacional, se utilizavam de tecnologia e modelos de produção daquele país. Neste sentido, há que se destacar também a importação de filmes, músicas e histórias em quadrinhos norte-americanos que se iniciaram a partir da década de 1930, tendo se intensificado a partir da década de 1960 (ALVES, 2013, p. 21).

Dessa forma, ainda que os norte-americanos não tenham se apoderado do território brasileiro, eles dão início ao um processo de invasão, dominação e colonialismo cultural, com um verdadeiro bombardeamento de seus produtos culturais. Tudo isso com a conivência da classe dirigente e uma aceitação pacífica e quase unânime da população brasileira.

Isso porque a ausência física do invasor e a imposição de sua cultura por meio do consumo davam a ilusão de estarmos preservando nossa liberdade, e porque a entrada desses novos elementos culturais no país se mostrava conveniente e até natural, uma vez que nossos projetos “desenvolvimentistas” tinham como meta levar o Brasil a atingir, o mais rápido possível, o estágio em que se encontravam os Estados Unidos (ALVES, 2013, p. 21).

Por outro lado, Pedro Tota destaca a tensão política reinante na Europa, quando os alemães invadiram a Polônia em 1939, o que trazia o receio de que vitórias nazistas pudessem reforçar uma alternativa autoritária em oposição à presença norte-americana na América Latina, mais especificamente no caso do Brasil. Esse temor decorre do fato do avanço do nazismo ter entusiasmado membros do alto escalão do governo brasileiro, e também a população de origem germânica estabelecida no sul país, que se mantinha até certo ponto isolada de uma possível integração à sociedade brasileira, cultivando o germanismo (TOTA, 1993, p. 197).

De acordo com Pedro Tota, a estratégia foi utilizar um jogo de sedução para atrair a simpatia pelo estilo de vida norte-americano, considerada mais segura e eficaz do que uma

invasão armada. Assim, eles elogiaram nosso café, nossa música e Carmen Miranda. Dessa forma o Brasil desvia seu olhar da Europa e passa a admirar o progresso norte-americano, seu cinema, a indústria de aparelhos eletrônicos, seu moderno estilo de vida. Configura-se assim o êxito do propósito da Política da Boa Vizinhança, que era o de passar a ideia de proximidade entre os dois países. Os principais meios utilizados para alcançar esse objetivo foram os meios de comunicação, particularmente o rádio e o cinema, e, posteriormente, a televisão (TOTA, 1993, p. 197).

2.1 Os meios de comunicação de massa

No dia 7 de setembro de 1922, pela primeira vez acontece uma transmissão radiofônica no Brasil, em caráter experimental. Em 1923 é instalada uma emissora governamental, seguida por diversas experiências amadoras. Também em 1923 é fundada por Roquete Pinto a primeira emissora de rádio do Brasil, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, o que fez com que as agências criassem *jingles* para serem tocados no rádio. Depois da década de 30, com o crescimento da indústria brasileira, o rádio ganhou força quando o governo federal passou a conceder para a iniciativa privada a exploração do sinal de rádio, multiplicando assim o número de emissoras, as verbas publicitárias e as rendas no mercado.

As estações de caráter comercial vêm logo a seguir, com a percepção, por parte de gravadoras norte-americanas já instaladas no país, como RCA Victor, Odeon e Continental, de uma grande oportunidade de divulgar seus discos de forma mais ampla. Isso evidencia o fato de que no Brasil, a indústria cultural, especialmente os setores fonográfico e radiofônico, já nasce vinculada ao capital norte-americano (ALVES, 2013, p. 68-69).

Durante muito tempo o rádio e o fonógrafo eram privilégios de uma elite econômica e social, visto que à época apenas 5% da população brasileira possuía fonógrafo, o que fazia com que a vendagem de discos fosse muito baixa. Já a partir de 1930, com o objetivo de promover em todo o país o nacionalismo que lhe asseguraria o poder por 15 anos, Getúlio Vargas tratou de promover a difusão e a popularização do rádio (ALVES, 2013, p. 69).

Dessa forma, o governo transformou o rádio em serviço público acessível a particulares, mediante concessão estatal e determinadas condições. Em 1932, Vargas autoriza a veiculação de propaganda comercial e política pelo rádio, o que estimula ainda mais a dinamização da radiofonia no Brasil. No início dos anos 1950, embora a existência de uma sociedade de consumo fosse um fenômeno ainda incipiente no país, a cultura de massa já era um fato, em

razão do rápido crescimento do público urbano, o que resultou em um forte processo de massificação da radiodifusão, tendo esta passado a integrar o universo urbano (KORNIS, 2018)¹⁰.

A programação voltada para a informação era transmitida em programas de jornalismo, e o setor de entretenimento era dominado pelos programas humorísticos e de variedades. A maior emissora era a Rádio Nacional, cuja primeira transmissão oficial ocorreu em setembro de 1936. Consagrada pelos famosos programas de auditório ao vivo, a Rádio Nacional também foi pioneira na transmissão de uma radionovela no Brasil em 1941, ano em que também foi transmitida a primeira edição do Repórter Esso, o mais importante noticiário radiofônico, que com um estilo objetivo de apresentação da notícia transformou-se em modelo para as demais emissoras, e, posteriormente, para a televisão (KORNIS, 2018).

Entretanto, cabe aqui destacar que o Repórter Esso, que ficou no ar durante aproximadamente 30 anos, foi criado com o intuito de fazer propaganda de guerra dos Estados Unidos, bem como divulgar o estilo de vida norte-americano no continente. O programa, que era veiculado em 15 países da América Latina, não se limitava a noticiar os acontecimentos nos países nos quais era transmitido, mas sim apresentar notícias enviadas por uma agência internacional sob controle dos Estados Unidos. No Brasil seus principais *slogans* foram “Testemunha ocular da História” e “O primeiro a dar as últimas”.

Com relação ao cinema, é fato que a indústria de Hollywood se configura como um dos maiores meios de difusão da cultura norte-americana. Neste sentido, importante destacar o entendimento do autor Marcos Napolitano acerca das produções fílmicas, onde este afirma que um filme não se traduz em um espelho da realidade, e tampouco como “veículo neutro das ideias do diretor”, mas sim como encenação de uma sociedade (NAPOLITANO, 2005, p. 246).

Dessa forma, entende-se que um filme é produzido de modo que sua mensagem e sua forma se tornem um produto social de determinada época e lugar, de determinados produtores (expressando uma classe ou grupo social, interesses, valores e sentimentos específicos). Ou seja, tanto o filme quanto o capital cinematográfico, produto do desenvolvimento histórico do capitalismo e que controla a maior parte da produção cinematográfica, são constituídos socialmente (VIANA, 2010, p. 6 apud NAPOLITANO, op. cit.).

¹⁰ KORNIS, Mônica. Rádio cinema e televisão: entretenimento e informação. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/Entretenimento>. Acesso em 20/06/2021.

Conforme Santos (2007, p. 62), no contexto da Segunda Guerra Mundial, as produções europeias foram praticamente sufocadas pela indústria cinematográfica norte-americana, que rapidamente colonizou e expandiu suas exportações para a América Latina, Europa, África e Ásia, incluindo países como México, Brasil, Argentina, Venezuela, Índia, China e África do sul.

Importante ressaltar que este foi um período também marcado pelo surgimento do monopólio das grandes companhias norte-americanas no mercado internacional, sendo que essa internacionalização da produção cinematográfica se constituía em um dos principais objetivos da indústria cultural, que tinha como objetivo comum abrir mutuamente novos mercados, assegurar melhores condições para a exportação, além de investir em capitais livres, uma vez que no próprio país o mercado se encontrava restrito (SANTOS, 2007. p. 62).

Segundo Pedro Tota (2000, p. 20), o cinema, como a maior de todas as inovações na área do entretenimento, divulgou mais que qualquer outro meio o *american way of life*, americanizando, primeiro os Estados Unidos, depois o restante da América, padronizando gostos e hábitos a partir de modelos que nos chegavam de Hollywood, sem, contudo, romper com os padrões morais estabelecidos nos Estados Unidos.

Quanto à televisão, embora este veículo fosse bastante popular na Europa e nos Estados Unidos, ela seria inaugurada no Brasil apenas em setembro de 1950 pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, em um período em que eram precários no Brasil o serviço de telecomunicações.

Foi durante o governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961, que se firmou no Brasil a convicção de que o progresso dependia do desenvolvimento industrial. O Plano Nacional de Desenvolvimento de Juscelino tinha o *slogan* Cinquenta Anos em Cinco, propondo a realização, em cinco anos, de um trabalho de meio século. Como forma de marcar e consolidar a nova fase industrial do Brasil, Juscelino lança o projeto da construção de Brasília, inaugurada em abril de 1960.

As transformações por que passou a economia brasileira na gestão Kubitschek foram tão rápidas e de tal monta que seus desdobramentos são referência obrigatória para a análise de nossa própria situação econômica atual. Nessa época, operou-se uma ruptura quase total com a orientação da política econômica anterior, e isto em dois níveis: na redefinição do novo setor industrial a ser privilegiado pelo Estado, e no estabelecimento das novas estratégias para o financiamento da industrialização brasileira. (MENDONÇA, 1986, p. 45).

Segundo Velloso (1991, p. 122), de modo geral reinava no mundo um clima de euforia na década de 1950. No âmbito mundial, vivia-se a vitória da democracia no pós-guerra. No Brasil comemorava-se o fim da ditadura estadonovista, e lançava-se uma corrida desenfreada que buscava recuperar o tempo perdido, o que estava explícito no mote adotado por Juscelino Kubitschek, onde o que se almejava era especialmente o desenvolvimento econômico.

Como se observa, a década de 1950 no Brasil foi marcada por profundas transformações seja no âmbito social, político ou econômico. Tais mudanças ocorreram simultaneamente à instalação no país de uma potente indústria de comunicação, onde a televisão se destaca de forma bastante expressiva.

De acordo com Carocha (2006, p. 191), no decorrer da década de 1950 a televisão permaneceu como novidade, pois era acessível apenas às classes mais abastadas dos grandes centros urbanos. A partir de 1962, com a introdução do videoteipe (que permitia gravar, editar e reproduzir programas, até então feitos ao vivo), o veículo ganhou novos recursos, aprimorando seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas.

Por outro lado, o barateamento dos processos de transmissão e produção das programações televisivas possibilitou um aumento no leque de atrações. Para além disso, a crescente queda do preço dos aparelhos de televisão, fez com que em 1968 a televisão passasse a ser considerada um veículo de massas, disputando com o rádio o papel de principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras (CAROCHA, (2006, p. 191).

De acordo com Alves (2013, p. 93), inicialmente a tecnologia da televisão foi adquirida da RCA Victor e da GE, com capital proveniente do pagamento antecipado de multinacionais pela publicidade a ser vinculada na Tv Tupi durante seu primeiro ano de existência. Entre os primeiros anunciantes predominavam também os norte-americanos, e um dos artifícios utilizados como reforço de divulgação do produto foi ligá-lo ao nome do programa financiado.

Também dos Estados Unidos vieram os primeiros aparelhos receptores e o profissional para treinar a equipe pioneira que trabalharia no setor. Tudo isso evidencia que, embora os programas de tv das eras iniciais fossem totalmente nacionais, tal como na indústria fonográfica e na radiofônica, no Brasil a televisão já nasceu sob dependência do capital norte-americano (ALVES, 2013, p. 93).

No campo musical, há que se destacar o surgimento do *rock and roll*, que se espalharia pelo mundo como uma nova cultura, ditando comportamentos diversos dos padrões já estabelecidos. Entretanto, embora tenha surgido como um movimento de contracultura, a partir

dos anos 60 o *rock* acaba sendo rapidamente absorvido pelo próprio sistema que criticava, se transformando em objeto de consumo para o público e de lucro para a indústria cultural. Dessa forma, com o rápido internacionalismo decretado pela indústria fonográfica norte-americana, acabou traduzido como um novo estilo de vida, mas desta vez voltado aos jovens típicos de uma sociedade desenvolvida e consumista (RAMOS, 2009, p. 3).

No Brasil, a chegada do *rock* coincidiu com o início do período desenvolvimentista do governo JK, que conforme já exposto, apregoava um crescimento acelerado do país, e, conseqüentemente, com o avanço das classes médias urbanas decorrente desse desenvolvimento. Neste sentido, para muitos, “importávamos um ritmo que surgira como decorrência de uma estrutura social e de um momento histórico que não eram exatamente os nossos e que possuía, embutido, um protesto que não tínhamos motivos para fazer” (ALVES, 2013, p. 93).

Assim, a autora Júlia Alves entende que a maioria dos jovens das classes médias urbanas brasileiras de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro queriam, naquele momento, era consumir e imitar para pertencer a um mundo (o dos americanos) enriquecido e cheio de uma tecnologia que já estava chegando ao seu alcance.

Entretanto, importante ressaltar que embora se considerou e muitos ainda considerem este ritmo como fruto da dominação cultural norte-americana sobre países como o Brasil, o *rock* surgiu principalmente a partir da miscigenação dos sons do *Country* (música de origem branca e sulista dos EUA), do *Jazz* e do *Blues*, ambos criações de negros dos guetos norte-americanos, o que já lhe confere um caráter de “música do mundo”, e que muito lhe tirou do sentido de atuar como mecanismo de dominação (RAMOS, 2009, p. 3).

Por fim, contrariando todas as alegações das correntes que sugerem que o imperialismo cultural dos meios de comunicação se configure como o único responsável pela influência e preponderância de outras culturas sobre a nossa, Marcondes Filho entende que corre-se o risco de cultivar estes mesmos meios de comunicação, visto que tal postura não leva em conta a capacidade de resistência do receptor (MARCONDES FILHO, 1983, p. 80 apud TOTA, 1993, p. 193).

Assim, Pedro Tota aventa a hipótese de que o "choque cultural" provocado pela penetração dos meios de comunicação norte-americanos, não deteriorou exatamente nossa cultura, mas provavelmente acabou por produzir novas formas de manifestação cultural.

CAPÍTULO III - A CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL DO BRASIL

O termo “Indústria Cultural” foi criado pelos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947. Segundo Adorno (1986, p. 92), o termo por eles adotado anteriormente seria “cultura de massa”, o qual foi abandonado e substituído por “indústria cultural”, com a finalidade de antecipadamente excluir uma interpretação que serviria aos propósitos capitalistas dos poderosos da indústria cultural, de que se tratasse de algo como uma cultura surgida de forma espontânea das próprias massas, ou seja, da forma contemporânea de arte popular, uma vez que essa é completamente distinta da indústria cultural.

Para melhor compreensão acerca do tema, vale destacar que os autores definem três tipos diferentes de cultura. A cultura erudita, que é aquela produzida pelos intelectuais de forma não intuitiva. A cultura popular, que é aquela arte mais intuitiva produzida pelos povos a partir de seus costumes e tradições. Para os autores, ambas as formas de cultura são autênticas e espontâneas. A terceira forma de cultura, a cultura de massa, diferente das outras duas, não é autêntica e tampouco espontânea, e não passa de um recurso utilizado pelo capitalismo para vender aos consumidores, por meio da indústria cultural. produtos de fácil consumo e que causem a sensação de lazer e entretenimento. Ou seja, a cultura de massa é um objeto da indústria cultural.

Assim, os autores definem a indústria cultural como um sistema político e econômico que tem como objetivo produzir “bens de cultura” (músicas, livros, filmes, programas de televisão e rádio, etc.) como estratégia de controle social. Ou seja, é uma indústria de produtos culturais que visam o consumo, transformando as pessoas em consumidoras de mercadorias culturais. Dessa forma, a indústria cultural se apropria da arte, tirando dela toda a seriedade, erudição, autenticidade, profundidade e sua essência, transformando obras de arte em produtos padronizados para o consumo de compradores alienados propositalmente pela indústria cultural (ADORNO, 1999, p. 8).

A Indústria Cultural é, antes de tudo, um negócio que tem seu sucesso condicionado a empréstimos e fusões da cultura, da arte e da distração, subordinando-se totalmente às já mencionadas finalidades de lucro e de obtenção de conformidade ao *status quo*. (DUARTE, 2003, p. 59 apud MEIRELLES, 2020, p. 28).

Neste sentido, a indústria cultural desprezou o compromisso com a produção artística, legitimando a produção cultural como um empreendimento comercial, no qual a arte passou a

interessar muito mais pelo seu valor mercadológico do que por seu mérito estético e poético. Resultado disso foi que a cultura tornou-se padronizada e seus produtos se resumiam a uma série de produções idênticas. Da mesma forma que ocorreu uma padronização dos produtos da cultura de massa, pode-se falar que houve também uma padronização do consumidor, consequência do esquematismo dos produtos culturais (ADORNO, 2002, p. 7).

A Indústria Cultural se desenvolveu a partir da Revolução Industrial, como resultado do desenvolvimento tecnológico e da economia baseada no consumo de bens por ela propiciado. Assim como a produção fabril tem como característica a produção em série de seus produtos, na Indústria Cultural o mesmo fenômeno acontece (ADORNO; HORKHEIMER apud LIMA, 2002. p.171).

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência, muitas vezes desajeitada, da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feito das mercadorias. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 8.).

Para Ortiz (2001, p. 113), no Brasil, é a partir das décadas de 50 e 60 que a indústria cultural começa a se desenvolver de forma mais efetiva, quando se consolida no país o mercado e o consumo de bens culturais. A partir da década de 70, ampliam-se as mudanças que tiveram início em 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional no 5 (AI-5), que restringia as liberdades civis.

A partir dessas considerações, observa-se que analisar a década 1970 no Brasil sob qualquer prisma, implica em se considerar o contexto político que se instaurou no país a partir do Golpe-Civil-Militar de 1964 e os eventos que o precederam, daí a necessidade de nos determos um pouco sobre o assunto.

Segundo Mendonça (1986, p. 69), o cenário da sociedade brasileira no início da década de 1960 revelou o emaranhado de contradições acumulados ao logo da década que a antecedeu. O modelo econômico implantado por Juscelino Kubitscheck evidenciou em médio prazo o destaque que vinha ganhando a burguesia industrial sobre as demais forças componentes do pacto populista. Para a autora, no período imediato antes do golpe de 64, já eclodiam no país os sintomas de uma crise de ordem econômica, política e social, que na verdade nada mais seria que uma crise de consolidação e crescimento do capitalismo no Brasil.

Tendo Jânio Quadros assumido a presidência em 1961, e renunciado ao cargo ainda no mesmo ano, assume o posto seu vice João Goulart, que como representante trabalhista tinha planos políticos para o país contrários aos de Jânio. Tais projetos estavam calcados nas chamadas reformas de base, que abarcavam um conjunto de iniciativas voltadas para as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, universitária e a mais polêmica dentre elas, a reforma agrária, que tinha como objetivo eliminar os conflitos pela posse de terra, garantindo o acesso à propriedade a milhões de trabalhadores rurais.

Essa reforma era obviamente contrária aos interesses dos grandes latifundiários e de parte considerável dos parlamentares do Congresso Nacional. Assim, com o apoio de parlamentares e de grupos conservadores da elite econômica, foi deflagrado em 31 de março de 1964 um golpe civil-militar contra o governo legalmente constituído de João Goulart, tendo os militares tomado o controle, dando início à ditadura militar que iria se estender até o ano de 1985.

O golpe de 1964 foi acompanhado de uma crise gerada ainda no governo João Goulart, fruto de um elevado desajuste econômico, marcado por um dos piores índices de crescimento, alta taxa inflacionária e grande insatisfação da população com a política do governo. Assim, para além da forte estrutura de repressão, censura e tortura, o governo ditatorial tratou de produzir uma imagem de crescimento econômico e industrial por meio do chamado “milagre econômico”.

O termo "milagre econômico brasileiro" é utilizado para se referir ao crescimento econômico verificado no Brasil no período compreendido entre os anos de 1968 a 1973, e teve como principais características a aceleração do crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), o desenvolvimento da industrialização e a baixa inflação. Outrossim, o crescimento da economia mundial nesse mesmo período aponta para a influência de fatores externos nesse crescimento, visto que a abertura ao mercado exterior possibilitou o acesso a um elevado crédito externo, que abriu espaço para a diversificação e um notável avanço das exportações brasileiras.

Dentre essas influências, há que se destacar o investimento estrangeiro no Brasil, especialmente pelos Estados Unidos, por meio de empresas multinacionais, além do acesso às linhas de crédito disponibilizadas por instituições financeiras internacionais. Dessa forma, além de garantir a internacionalização da economia brasileira, o crédito fácil e o crescimento acelerado geraram um mercado consumidor interno, dando início a uma cultura de consumo, especialmente de bens duráveis e eletroeletrônicos, levando à consolidação de um mercado de bens simbólicos.

Segundo Ortiz (2001, p. 113) “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais,” e, por extensão, o mercado e o consumo de bens culturais e o fortalecimento da sua produção. Para o autor, em razão da sua capacidade de difundir ideias e de atingir rapidamente um grande número de pessoas, o regime militar reconheceu a importância de atuar junto à cultura e aos meios de comunicação.

Dessa forma, o governo adota uma série complexa de estratégias de atuação, ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, ou ainda criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. As estratégias adotadas pelo governo se concentraram em três linhas de atuação (FERNANDES, 2013, p. 175):

- a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada pelo governo “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”;
- os investimentos em infraestrutura;
- a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país.

Dentre as estratégias apontadas anteriormente, a censura foi a que recebeu maior atenção dos estudos sobre a produção cultural do período, tanto por parte de artistas e intelectuais (que buscaram diferentes meios de denunciar as arbitrariedades), quanto por parte de analistas que tomaram tal período como objeto de estudo (FERNANDES, 2013, p. 175).

Neste sentido, vale ressaltar as considerações de Carlos Fico acerca da censura. Para o autor, não se pode considerar o “estabelecimento” da censura como próprio do regime militar, uma vez que ela nunca deixou de existir no Brasil. Nos anos 1940 foi criado um Serviço de Censura de Diversões públicas, no âmbito do Departamento Federal de Segurança Pública, em que existiam carreiras públicas de técnicos especializados na função (FICO, 2012, p. 187-191).

Dessa forma, fica claro que livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos governos e eram comumente tratadas como simples rotina policial, visto que as prerrogativas de censura das diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, de forma legalizada. Contudo, o que não se pode é negar o fato de que foi

o AI-5 que permitiu uma atividade censória mais sistemática por parte da ditadura militar (FICO, 2012, p. 187-189).

Assim, durante o regime militar a atividade de censura prosseguiu, e nos anos 1970, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (SCDP), com sede em Brasília, contava com várias agências espalhadas pelo país. As ações de censura eram presididas por indivíduos imbuídos de uma visão de concepção arcaica, arraigada de preconceitos e pensamentos autoritários, com discursos sempre apoiados na doutrina da segurança nacional (FICO, 2012, p. 191-192).

Importante destacar que a quase totalidade da atividade censória das diversões públicas era feita previamente, o que lhe conferia grande capacidade de coerção. Neste contexto, a televisão se configurava em um grande alvo dos aparelhos de censura, pois o veículo era visto pelos militares como uma poderosa arma de propaganda.

Esse pensamento levava à constante avaliação e censura prévia de diversos programas de entretenimento e informação, tais como novelas, *shows* humorísticos e programas femininos, pois os agentes viam neles indesejadas mensagens subliminares, o que implicava em enormes prejuízos financeiros para o setor, dado o alto custo de uma produção televisiva (FICO, 2012, p. 192).

A novela *Roque Santeiro* (Dias Gomes) é um exemplo disso. Em 1975, com mais de 30 capítulos gravados, com toda a trilha sonora produzida, e com exaustivas chamadas durante a programação, a exibição foi barrada pela censura no dia de sua estreia, em agosto daquele ano, o que sem dúvida acarretou enormes prejuízos para a Rede Globo. O motivo seria porque a novela foi adaptada da peça *O berço do herói*, de autoria do próprio Dias Gomes, que já havia sido censurada anteriormente.

Com o fim do regime militar, a novela ganhou uma nova produção em 1985, se transformando no maior sucesso de audiência da televisão brasileira, posto que ainda ocupa na atualidade, o que pode nos levar ao seguinte questionamento: apesar da história envolvente e dos personagens antológicos, tamanho sucesso não poderia em parte ser creditado à curiosidade do público que foi aguçada pela censura à primeira edição?

O segundo ponto de atuação das estratégias do governo militar consistia em investimentos na infraestrutura, especialmente na área de telecomunicações, o que favoreceu a consolidação da indústria cultural no Brasil (FERNANDES, 2013, p. 175).

De acordo com Ortiz (2001, p. 116) por entender que os meios comunicação de massa tinham ainda a capacidade de criar estados emocionais coletivos, o Estado se torna

simultaneamente repressor e incentivador das atividades culturais, onde cabe destacar que o fornecimento de toda a infraestrutura para a implementação e desenvolvimento da indústria cultural no país por parte do Estado, aconteceu exclusivamente em nome da Segurança Nacional.

A “Ideologia da Segurança Nacional”, na qual se inseria a ideia de integração nacional, marcava o pensamento dos militares com relação à sociedade como um todo. Em decorrência dessa ideologia, o Estado fez grandes investimentos que modificaram por completo a infraestrutura do país (MACHADO, 2016, p. 2).

Vale destacar também, que ao utilizar amplamente a cultura como instrumento de propaganda, o Estado contou com o apoio direto ou indireto de alguns artistas, visando atender aos ideais de integração propostos pela “Ideologia da Segurança Nacional”. Esse apoio marcaria de forma negativa algumas composições musicais e artistas utilizados como símbolos pelos militares. A dupla Dom e Ravel e o grupo Os Incríveis, cujas composições foram bastante utilizadas pelo Governo em campanhas publicitárias ufanistas, são exemplos de artistas que ficariam associados ao regime autoritário (MACHADO, 2016, p. 2).

Entretanto, talvez o caso mais emblemático nesse sentido seja o de Wilson Simonal, tido como o artista brasileiro mais famoso naquele tempo, dono de inúmeros sucessos, e que gozava de grande prestígio internacional, em uma época em que o mercado não dava abertura para artistas negros. Dotado de muito carisma, seus *shows* lotavam os estádios nos quais se apresentava, sendo também figura frequente nos programas televisivos, inclusive como apresentador (a exemplo do “Show em Si... Monal” – Tv Record - 1966), sendo ainda hoje reconhecido como o primeiro cantor *pop* negro do Brasil.

Todavia, em 1970, no auge do sucesso, o cantor foi acusado de ser informante do regime militar, ao ter seu nome associado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O caso começou após seu contador à época denunciá-lo por sequestro e tortura, quando Simonal teria se valido de suas amizades como ex-militar com integrantes do regime para intimidar o contador, que fora apontado por Wilson Simonal como autor de roubo à Wilson Simonal Produções. Denunciado, o artista chegou a cumprir alguns dias de prisão, mas após apelar na justiça teve seu crime reclassificado como “constrangimento ilegal”.

No entanto, embora tenha divulgado documentos emitidos pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, que apontavam que não existia provas de que Wilson Simonal seria informante do regime, o estrago já estava feito. A partir desse evento, com a

pecha de delator dos órgãos de repressão da ditadura, Simonal foi totalmente excluído do meio artístico, teve seus discos retirados dos catálogos das gravadoras, e viu sua carreira entrar em um declínio sem retorno. Relegado ao esquecimento, veio a falecer em junho de 2000, vítima de cirrose hepática, resultado do alcoolismo e depressão gerados pelo acontecido. Apesar de ainda não ter havido uma redenção à memória do artista, muitos acreditam que as proporções tomadas pelo episódio na verdade seriam resultantes do racismo, visto que a sociedade brasileira de então achava intolerável que um artista negro gozasse de tanto sucesso e prestígio.

Voltando ao nosso tema, para além das medidas de incentivo, o “milagre econômico” foi concretizado por meio da construção de grandes obras como hidrelétricas e estradas. Também se destaca nesse cenário o favorecimento na criação de bancos com vistas a estimular o mercado de capitais e a abertura de crédito para o consumidor, o que se reflete no desempenho das indústrias de automóveis, aparelhos de tv, etc. Há que se destacar ainda a criação, durante o período, de cerca de 274¹¹ estatais, tais como a Infraero, a Embratel e a Telebrás.

Dessa forma, observa-se que a consolidação do mercado de bens culturais no Brasil se dá por um viés fortemente autoritário e conservador, sob a tutela do governo militar. Outro fato que merece destaque é que o projeto de “integração nacional” será exercido não mais pelo Estado, mas pelo empreendimento privado, o que é óbvio, não implica na ausência do Estado, e sim em uma transformação do seu papel, que passa a ser o de tutelador das ações, o provedor da infraestrutura necessária ao desenvolvimento das atividades empreendidas pela iniciativa particular (VICENTE, 2002, p. 49).

A criação da Embratel, em 1965, e da Embrafilme no ano seguinte serão marcas dessa política, ao mesmo tempo em que se integram a um intenso processo de modernização das comunicações do país. “Durante o período ocorre uma formidável expansão a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e a cultura popular de massa (ORTIZ, 2001, p. 121).

A terceira estratégia de atuação do governo consistiu na criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país.

¹¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45960213>. Acesso em 15/09/2021.

Dessa forma, criou-se uma série de instituições como o Departamento de Assuntos Culturais, a Secretaria de Assuntos Culturais, a Fundação Nacional de Arte (Funarte), a Fundação Nacional Pró-Memória, a Empresa Brasileira de Filme S.A. (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Centro Nacional de Referência Cultural, o Instituto Nacional de Teatro, o Instituto Nacional do Folclore, o Instituto Nacional de Música e o Conselho Federal de Cultura (PEDRA, 2012, p. 6).

De acordo com Ortiz (2001, p. 55-113) neste contexto “o espírito capitalista e racional penetrou a esfera cultural brasileira, organizando a produção nos mesmos moldes empresariais das indústrias.” Neste cenário, a televisão se concretiza como veículo de massa, e o cinema nacional se estrutura como indústria, o mesmo podendo ser dito de outros âmbitos da cultura popular de massa, a exemplo do mercado fonográfico e os aparelhos de reprodução de som, que se firmaram também na década de 1970.

Contudo, antes de prosseguirmos, faz-se necessário alguns esclarecimentos acerca do lado obscuro do “milagre econômico”. Se por um lado durante esse período o Brasil apresentou durante cinco anos o maior *superávit* do PIB em sua história, por outro as consequências desse projeto foram devastadoras. O endividamento do setor público fez disparar a dívida externa, que cresceu em 30 vezes o seu valor (BARUCHO, 2018)¹².

Além disso, apesar do acelerado crescimento do PIB, a repressão limitou o poder de barganha dos sindicatos, e o salário dos trabalhadores teve reajustes abaixo da inflação durante cerca de 20 anos. Também há que se destacar que por trás da suposta prosperidade advinda do “milagre econômico”, se sistematizava o aumento da concentração de renda, o alto índice de corrupção, a exploração da mão-de-obra, e o aumento substancial da desigualdade social (BARUCHO, 2018).

Também as áreas da saúde, educação e previdência social não receberam investimentos, o que fez com que não acompanhassem o crescimento populacional, perdendo em qualidade e eficiência. De modo geral, embora em parte da população mais velha ainda se observe uma certa nostalgia devido à “prosperidade” verificada no período, fruto principalmente da propaganda que o próprio governo fazia do crescimento econômico, e de alguns saldos positivos, tais como a construção de importantes obras como a Usina de Itaipu, por exemplo,

¹² BARUCHO, Luis. **50 anos do AI-5: os números por trás do “milagre econômico” da ditadura no Brasil.** Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45960213>. Acesso em 14/08/2021.

os reflexos nefastos dessa política econômica, como a pobreza, a deficiência no sistema educacional e a desigualdade social persistem ainda nos dias de hoje como legado socioeconômico do regime militar.

3.1 A televisão e as telenovelas na década de 1970

Se por um lado o período do “milagre econômico” é caracterizado pelo grande crescimento econômico e de investimentos estrangeiros em bens de consumo de massa, por outro essa conjuntura levou à dependência de um mercado consumidor cada vez maior, demandando um veículo por meio do qual os anunciantes conseguissem alcançar as grandes massas urbanas, o que, obviamente, contribuiu para a difusão da televisão no país, a transformando em uma indústria indispensável à sociedade de consumo em massa.

Outro fator que merece destaque na expansão dos meios de comunicação foi o processo de urbanização verificado no Brasil nesse período, que foi marcado por grandes mudanças na rede urbana. Em 1960 o Censo indicava que a maioria da população se concentrava na zona rural (54,92%). Já nos anos 1970, em razão das profundas transformações econômicas, a urbanização se desenvolve de forma acelerada, e pela primeira vez o Brasil apresenta a maioria de sua população em áreas urbanas (55,94%) (IPEA, 2010, p. 42).

Nesse contexto, é notório que na mesma medida em que passou a ser um bem amplamente difundido no Brasil, a televisão foi cada vez mais alargando seu campo de influência, se constituindo na principal forma de lazer de grande parte da população (especialmente no eixo Rio-São Paulo), sem distinção de classe econômica ou social, momento do auge das TVs Tupi, Excelsior e Record.

Outro ponto a ser destacado é a influência do Estado ao longo de toda a história da indústria da televisão no Brasil. Ainda hoje é ele quem detém o poder de conceder e cancelar concessões de TV, e sua política sempre foi a de estimular o modelo comercial de TV, não tendo havido, a rigor, nenhuma experiência de televisão pública no país (LOPES, 2002, p. 4).

Vale ressaltar também a expressiva participação do Estado como um grande anunciante dos meios de comunicação de massa, especificamente na televisão, seja por meio de suas diversas empresas mistas, bancos, ou dos próprios órgãos públicos. Particularmente durante o regime militar, o Estado tornou as telecomunicações um elemento estratégico na política de desenvolvimento e integração e de segurança nacional do regime.

Para além de aumentar o seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas normativas, o governo militar investiu maciçamente na infraestrutura, o que possibilitou a formação de redes nacionais (sistema micro-ondas, satélite), e a Rede Globo foi a maior beneficiária dessas políticas (LOPES, 2002, p. 4).

Criada em 1965, essa rede cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, tais como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o *marketing* e a propaganda, além de um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (LOPES, 2002, p. 4).

Segundo Gentili (2004, p. 90-91), a década de 70 foi um período em que uma feliz conjunção de circunstâncias forneceram as condições que permitiram o esplendor da Rede Globo. O já aludido “milagre econômico” gerou um mercado consumidor maior, que podia ser alcançado por meio dos anúncios televisivos. Para alcançar essa grande massa, os anunciantes injetaram grandes somas financeiras em comerciais, que beneficiaram sobretudo a televisão.

Um segundo aspecto determinante para essa mudança resultou dos investimentos estatais na Embratel, que permitiram a difusão por satélite e por micro-ondas dos sinais de TV, criando as condições para a chamada “integração nacional”. Além disso, o surgimento da TV em cores, tecnologia já difundida em outros países, mas inédita no Brasil, e o acordo com o grupo norte-americano Time-Life, que permitiu o acesso a novas tecnologias e o ingresso maciço de capital na Rede Globo, possibilitam uma melhor compreensão da forma como se configurou o panorama midiático no Brasil naquele período (GENTILLI, 2004, p. 90-91).

Um terceiro fator decisivo para o sucesso da implantação da Rede Globo reside nas circunstâncias da morte de Assis Chateaubriand em 1968, à qual se seguiu a crise no sistema de condomínio por ele criado, que acabaria por gerar um desmantelamento das emissoras de rádio e televisão, e de jornais do grupo pioneiro da mídia eletrônica no Brasil, os Diários e Emissoras Associados. Entretanto, não se pode deixar de destacar o profissionalismo administrativo da TV Globo, tanto na comercialização de segundos definidos e na estruturação da grade de programação, quanto na consolidação da rede nacional, apropriando-se da experiência pioneira da TV Rio, dirigida por Walter Clark (GENTILLI, 2004, p. 90-91).

Para Rubim (2001, p. 1), a mídia televisiva e a cultura midiaticizada produzida por ela adquiriram nesse período um lugar significativo como instituição produtora de sentidos que afetam todos os campos sociais, em que a representação social como temática central foram

protagonizados por personagens e obtiveram considerável repercussão sociocultural no Brasil. Neste sentido, é quase obrigatório citar um dos elementos culturais que já fazem parte da nossa história mais recente, a telenovela.

De acordo com Rebouças (2009, p. 4-5) as primeiras telenovelas copiavam o esquema das radionovelas, tanto na forma quanto no conteúdo, embora apresentassem um resultado mais intenso em razão das imagens. O protótipo da novela atual foi ao ar pela Tv Tupi em 1951 com a história “Sua Vida Me Pertence”, com exibição de apenas dois capítulos semanais. Por ser a primeira telenovela exibida diariamente, o título oficial de “primeira novela brasileira” ficou sendo de “2-5499 Ocupado”, de 1963, também da TV Tupi.

As primeiras telenovelas brasileiras tinham como principais referências as produções latinas (mexicanas, argentinas e cubanas) com adaptações de histórias e personagens exóticos, além do alto teor melodramático. O primeiro grande sucesso de audiência veio com “O Direito de Nascer” (1965), de autoria do cubano Félix Caignet e apresentada pela TV Tupi, marcando definitivamente a ascensão do gênero, gerando uma popularidade inimaginável e duradoura, o que, aliado ao aprimoramento dos recursos técnicos, incentivou os empresários da indústria da televisão a investirem mais no gênero (REBOUÇAS, 2009, p. 4-5).

De acordo com Medeiros (2006, p. 176), veiculadas no horário nobre, emissoras como a TV Tupi, a TV Globo, TV Excelsior e a Record, passam a transmitir de três a quatro telenovelas diariamente. Consolidada, a telenovela passa a revelar autores brasileiros, numa miscelânea que agrupava profissionais oriundos do rádio, do teatro, do cinema e da própria televisão.

Por sua vez, até meados de 1969, a TV Globo opta por investir maciçamente no gênero, embora tenha decidido por seguir a linha do exotismo, contratando a escritora e produtora cubana Glória Magadan, que passa a dirigir o departamento de teledramaturgia da emissora. Dessa forma, por meio das telenovelas veiculadas pela TV Globo nesse período, os telespectadores passaram a acompanhar histórias que eram vivenciadas em países como Marrocos, México, Espanha e Japão, seguindo a velha tradição maniqueísta dos melodramas, centrada na luta entre o bem e o mal. Os cenários em que eram ambientadas seguiam o mesmo estilo, com calabouços, masmorras, tavernas, hospitais e saídas secretas de castelos mal-assombrados, com as cenas quase totalmente gravadas em estúdios (MEDEIROS, 2006, p. 177).

Entretanto, já nessa época começam a aparecer as diferenças, embora que sutis, entre a dramaturgia latino-americana importada e o melodrama escrito por autores brasileiros. No fim de 1968, a TV Tupi tenta (e consegue) romper com a fórmula tradicional utilizada até então,

sustentada no melodrama e no exotismo. Buscando dar um novo formato ao gênero, e concretizando a ideia original de Cassiano Gabus Mendes, o autor Bráulio Pedroso escreve “Beto Rockfeller”, uma história com uma narrativa revolucionária para os padrões de teledramaturgia apresentados na televisão brasileira até então (MEDEIROS, 2006, p. 177).

Segundo Hamburger (2014, p. 29), dirigida por Lima Duarte, a telenovela trazia uma ambientação contemporânea e urbana, um anti-herói malandro e alpinista social, imagens externas, improvisação dos atores, comportamentos rebeldes e um tom de ironia. Quase tudo era inédito, incluindo o primeiro caso, também improvisado e casual, de *merchandising*, que envolveu o ator que representava o personagem-título, Luis Gustavo, e a marca de remédio Engov, contra a indigestão e a ressaca. Segundo o ator, o acordo de incluir cenas explícitas da marca era um modo de compensar os atrasos de salário comuns na TV Tupi, que, apesar de líder de audiência, era cronicamente mal administrada¹³.

Buscando imprimir um ritmo mais rápido, Bráulio Pedroso dá um caráter mais solto para o desempenho dos personagens, além de ambientar totalmente a trama no calor dos trópicos. Para apresentar um enredo com o qual o telespectador brasileiro pudesse facilmente se identificar, o autor insere na trama diálogos descontraídos e bem humorados, com temas atuais presentes no cotidiano da população, além de impasses e esperanças da sociedade real (MEDEIROS, 2006, p. 178.). Dessa forma, “Beto Rockfeller” é considerada o primeiro arquétipo real da novela brasileira, por introduzir um outro tipo de herói e impulso dramático.

Não se trata mais do princípio do “Bem e do Mal”, o herói não é mais o executor da vingança, a encarnação da paixão ou o portador do bem, mas um indivíduo de origem modesta, habitante da cidade, sujeito a erros, cheio de dúvidas, inseguro, buscando estima, pondo em prática todos os seus recursos de astúcia para subir na escala social. Os críticos o classificaram como “próximo do caráter brasileiro”. (CAMPEDELLI, 1998, p. 30 apud MEDEIROS, 2006, p. 178).

A estratégia de trazer a temática nacional para o universo das telenovelas, substituindo as fantasias dos dramalhões pela realidade do cotidiano, além da malandragem presente no enredo, agradaram ao público. Esse sucesso presente no pioneirismo e no espírito revolucionário da novela “Beto Rockfeller” despertou a atenção da TV Globo, a qual vinha assumindo

13 A concessão da TV Tupi, primeira emissora de televisão da América Latina, de propriedade do empresário Assis Chateaubriand, foi cassada pelo governo militar em 1980. Os principais motivos apontados para a cassação foram justamente as questões financeiras e administrativas.

gradativamente a liderança da indústria televisiva no Brasil, a fazendo repensar o estilo das telenovelas de Glória Magadan.

Tal conjuntura levou a empresa a apostar em alterações na linha de suas novelas, buscando não somente ambientá-las no Brasil, mas também investindo fortemente na tecnologia, tais como o videoteipe e as câmeras portáteis, que passaram a ser amplamente utilizadas nas tomadas externas, buscando aproximar o telespectador de seu universo paisagístico. Além disso, os temas abordados, até então limitados à cidade do Rio de Janeiro, passaram a abranger outras regiões do país, possibilitando que os moradores desses locais se identificassem com as suas paisagens e seus valores culturais, o que, no entendimento de alguns autores, reservou à telenovela o importante papel de integração nacional (MEDEIROS, 2006, p. 178).

Dessa forma, a Rede Globo demite Glória Magadan, e começa a investir em autores brasileiros, com o propósito de começar a produzir telenovelas genuinamente brasileiras, com uma realidade mais próxima do nosso estilo de vida. A primeira produção da emissora nesse sentido foi a novela “Véu de Noiva” (1969-1970), escrita por Janete Clair, autora também do estrondoso sucesso “Irmãos Coragem”, primeira novela da teledramaturgia brasileira a abordar o futebol em seu enredo, justamente no ano em que o Brasil se sagrou tricampeão mundial de futebol (BALBINO, 2017, p. 644). Tamanho sucesso explica o tempo de duração da telenovela, que teve 328 capítulos, tendo sido exibida entre junho de 1970 e junho de 1971.

A esse sucesso muitos se sucederam, fazendo com que Janete Clair recebesse a alcunha de Dama das Novelas, se tornando um ícone da teledramaturgia, imprimindo técnicas ainda utilizadas nas produções atuais. Outro destaque de “Irmãos Coragem”, é que ela foi a segunda telenovela a ganhar uma trilha sonora original, produzida por Nelson Motta especialmente para a obra, que já havia assinado a trilha de “Véu de Noiva”¹⁴.

A partir de “Irmãos Coragem”, a TV Globo ficava com a fatia maior da audiência e Janete Clair se tornava a número um do gênero. Com uma história desenrolada no interior de Goiás e cenas que lembravam o mais puro faroeste, a trama teve o mérito de atrair o público masculino e infantil, ainda arredios. De tão envolvidos, os expectadores passavam a confundir ficção e realidade: na novela, um temporal destruiu a fictícia cidade de Coroadó, mas, para a população o desastre havia sido real. Até aqui, apesar de tentar se aproximar da realidade, a vida que a televisão procurava retratar era mostrada em preto e branco. (ALENCAR, 2004, p. 27 apud BALBINO, 2017, p. 645).

¹⁴ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/trilha-sonora/>. Acesso em 13/09/2021.

A partir de então, todo o investimento dispendido pela Rede Globo, acrescido da inevitabilidade de retratar a cultura brasileira, popularizam de forma significativa as telenovelas da emissora. Além disso, seguindo o preceito que afirma que a televisão bem sucedida não pode ser estritamente conservadora, e com o propósito de adequar-se às exigências de credibilidade dos tempos modernos, a TV Globo resolve cercar-se do que representava ser novo e progressista para a época. Assim, resolve incorporar ao seu quadro de funcionários um surpreendente grupo de dramaturgos, poetas, atores e diretores de esquerda dos anos 60, tais como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar (MEDEIROS, 2006, p. 181). Dias Gomes identifica nesse abraço da telenovela a conquista de uma tipicidade televisual nacional. Para o dramaturgo:

A telenovela foi a única coisa que a televisão brasileira inventou com características de um produto típico da televisão. Isso porque a nossa televisão surgiu copiando ou adaptando velhos programas do rádio e também tirando alguma coisa do teatro ou veiculando cinema e matando o teatro de revista ao transferi-lo para a própria televisão. A novela, entretanto, conseguiu se desenvolver como um fenômeno da televisão brasileira. (DIAS GOMES, 1988, p. 49 apud MEDEIROS, 2006, p. 180).

Vale aqui ressaltar a entrada do autor Dias Gomes no quadro de teledramaturgos após a demissão de Glória Magadan, que deixa a emissora com uma produção iniciada. Convencido do papel social que a telenovela poderia desempenhar, Dias Gomes assume o projeto. Com o pseudônimo de Stela Calderón, o enredo, que era ambientado em Veneza, sofre transformações e Dias Gomes consegue sutilmente introduzir uma crítica à deposição de João Goulart e passar a esperança de tempos melhores. Pelo tom de crítica social que a novela passa a veicular, a exibição passa das 19 horas para as 22 horas, inaugurando o horário (MEDEIROS, 2006, p. 181).

Também não se pode deixar de registrar aqui um dos grandes sucessos de Dias Gomes, o Bem-Amado (1973), primeira novela em cores da televisão brasileira e também a primeira trama a ser exportada, que era centrada na inesquecível figura do prefeito Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), com um enredo que criticava o humor do Brasil nos tempos da ditadura militar.

Tão importante quanto o enredo ou um elenco de peso, também a música desempenha um papel visceral como complemento narrativo, uma vez que ela consegue despertar as emoções do telespectador, influenciando seu envolvimento com a trama e os personagens. Dessa forma, pode-se dizer que a trilha sonora de uma novela contribui para ditar o ritmo e o tom da trama.

Neste sentido, segundo Toledo (2010, p. 17), no conjunto do mercado da produção cultural, a relevância da trilha sonora ultrapassou a mera função de acessório narrativo, se transformando em um espaço privilegiado de difusão da música, determinando profundamente as ações dos artistas, as canções e os segmentos musicais que passaram a ocupar os espaços mais importantes de divulgação em outros programas da TV Globo, e também nos outros meios. Prova disso é que em 1971, a TV Globo criou a gravadora Som Livre, que tinha como objetivo inicial lançar as trilhas sonoras das telenovelas produzidas pela emissora.

Segundo Vicente (2002, p. 99) a intensificação do uso de estratégias integradas de promoção envolvendo redes de rádio e televisão, acabou dando à produção e distribuição das trilhas de novelas uma grande relevância no contexto da indústria. A televisão, aliás, tornou-se uma espécie de “divisor de águas” do mercado musical oferecendo importantes instrumentos para a legitimação de artistas e gêneros musicais urbanos.

Neste contexto, a indústria fonográfica passou a ter no segmento das trilhas sonoras um dos seus polos mais dinâmicos: artistas foram consolidados ou revelados nas trilhas, canções tocaram incessantemente enquanto a telenovela da qual eram temas esteve no ar, e mesmo segmentos musicais foram intensamente difundidos por estarem associados a determinadas tramas. Na maioria dos casos, a repercussão durou apenas o mesmo tempo de exibição da novela (TOLEDO, 2010, p. 17).

Segundo Vicente (2002, p. 85), por outro lado, a popularização da televisão, por meio de seu principal produto, as telenovelas, popularizou também a música internacional no Brasil, influenciando diretamente na composição do repertório internacional consumido no país. Segundo o autor, talvez a característica da indústria do período mais afinada com as tendências internacionais, tenha sido a da busca por um mercado jovem.

Um consumo maior de música estrangeira teria ocorrido nos anos iniciais da década de 70, entre aqueles consumidores recém-agregados ao mercado brasileiro de discos e que não eram exatamente os consumidores típicos desse mercado, dado seu baixo poder aquisitivo. E esses consumidores eram, basicamente, jovens. (MORELLI, 1991, p. 51 apud VICENTE, 2002, p. 59).

Ainda de acordo com Vicente (2002, p. 59), esse público consumidor jovem, de baixo poder aquisitivo, foi sendo incorporado ao mercado por intermédio da compra de compactos de artistas de sucesso frequentemente passageiro. Por isso, os lançamentos de compactos com músicas internacionais acabaram se tornando uma estratégia para a atuação no mercado, não apenas das empresas internacionais, mas também de algumas gravadoras brasileiras.

CAPÍTULO IV - *HITS BRASIL: OS CANTORES ESTRANGEIROS OU FALSOS GRINGOS*

De acordo com Napolitano (2002, p. 1), após o Ato Institucional nº5, houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira estava lastreada num intenso debate político ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo musical.

Dessa forma, a esfera musical foi um setor que não passou despercebido pelos governos militares, uma vez que durante os anos 1970 a música popular brasileira vive o período de seu maior crescimento, devido ao processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão. Neste sentido, a massificação da televisão, aliada à divulgação proporcionada pela indústria cultural, trouxeram um caráter de socialização para a música, fazendo com que essa se tornasse presença constante na vida urbana, além de passar a servir como um veículo de manifestação (CAROCHA, 2006, p. 190).

Assim, sob o olhar vigilante e cerceador do regime militar, a MPB, o samba e o *rock* acabaram por formar uma ampla frente com forte caráter de resistência cultural, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, manifestada por meio das letras engajadas e elaboradas da MPB, e da expressão da cultura popular urbana presente no samba, quando essa se via ameaçada pela modernização conservadora capitalista, ou pelos novos modelos de comportamento e liberdade pregados pelo *rock* para os jovens dos grandes centros urbanos (CAROCHA, 2006, p. 191).

Importante destacar que na hierarquia cultural da sociedade brasileira, a MPB chegou à década de 70 dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas da elite, ainda que alguns setores do meio acadêmico não compartilhassem dessa valorização cultural “excessiva” (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

O termo MPB foi cunhado pelas gravadoras, e servia para classificar aqueles artistas que não eram da Bossa Nova, ou de alguma outra linha, como os pós-tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, ou nomes egressos dos Festivais de Música Brasileira, a exemplo de Chico Buarque, Elis Regina e Nara Leão. Para o autor, apesar de muito apreciados por universitários e sobretudo pela classe média, esses artistas não eram exatamente campeões de vendas de discos, nem eram presença frequente em programas de auditório, e tampouco eram muito

tocados nas rádios AM do país. Ou seja, era MPB, mas não popular na verdadeira acepção da palavra (LEÃO, 2020¹⁵).

Na década de 70, os verdadeiros fenômenos de vendagem de discos e popularidade, embora ignorados pela crítica musical, eram aqueles artistas classificados pejorativamente como cantores “bregas” ou “cafonas”, mas que batiam recordes de execuções nas estações de rádio AM.

Com um repertório marcado por temas sentimentais e românticos, repleto de narrativas de desilusões amorosas, sofrimento e rejeição social, esse gênero desempenhou papel crucial no processo de desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil. Nem por isso o estilo musical, seus intérpretes e apreciadores, deixaram de ser valorizados de forma negativa pela crítica especializada, sendo frequentemente rebaixados e associados ao “mau gosto” ou à “ausência de cultura”. Os textos escritos pela crítica apresentavam um julgamento a partir de critérios mais morais que estéticos, criando uma distância e uma diferença expressivas entre seu gosto musical e o gosto dos grupos ligados à música “brega”, fomentando assim uma distinção social (CARDOSO, 2014, p. 1).

O principal meio de divulgação desse estilo musical era o rádio, mas na medida em que o uso da televisão se expandia, esta passou a representar um importante canal de circulação para as músicas e os intérpretes do gênero. Dessa forma, além dos programas de auditório (como os apresentados por Chacrinha, Bolinha, Raul Gil, Silvio Santos, Hebe Camargo, etc.), as trilhas sonoras das telenovelas também tornaram-se veículos importantes de divulgação das músicas “bregas” ou “cafonas” na televisão. Para além disso, há que se destacar o aumento do lançamento de discos e fitas K7, permitido por uma expansão do setor fonográfico, que garantia aos apreciadores do gênero a possibilidade de obter as gravações de suas canções preferidas (CARDOSO, 2014, p. 1).

4.1 O desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil

Segundo Vicente (2002, p. 52), no Brasil, o desenvolvimento da indústria do disco da segunda metade da década de 60 até o final dos anos 70 ocorreu dentro do processo de consolidação da indústria de bens culturais como um todo. Ou seja, durante esse período a cultura transforma-se no próprio mercado de bens culturais, aumentando seu volume.

¹⁵ Disponível em: https://www.jb.com.br/colunistas/tom_leao/2020/07/1024489-a-historia-secreta-do-pop-brasileiro.html Acesso em 30/09/2021.

Neste contexto, com as devidas ações do regime militar, o consumo passa a ser a única categoria para se medir a relevância de determinado produto cultural, e o mercado torna-se a referência dos rumos da produção cultural do País. A fórmula é simples: se vende bem, é porque é bom, e, se não vende, é porque não tem importância nenhuma, uma vez que a “implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura”, doravante concebida apenas como “um investimento comercial”. (ORTIZ, 2001, p. 114 apud FENERICK, 2004, p. 159).

É nesse contexto que a indústria fonográfica se expande. Assim, na esteira do “milagre econômico”, promovido pelo regime militar, e acompanhando o crescente aumento do mercado de bens de consumo da classe média, a indústria do disco crescerá a uma taxa de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. (MORELLI, 1988, p. 39-40 apud FENERICK, 2004, p. 159).

Segundo André Barcinski (2014, p. 39), entre meados da década de 1960 e o final da década de 1970, o mercado brasileiro de discos cresceu quase dez vezes, passando de 5,5 milhões de unidades vendidas em 1966, para 52,6 milhões em 1979, em que cada unidade equivalia a um LP, ou a três compactos simples.

O autor cita como principais razões para esse crescimento o progresso propiciado pelo “milagre econômico”, que inseriu no mercado uma nova massa de consumidores, onde se verifica que além do aumento do público, esse era composto por pessoas mais jovens e mais urbanas, em decorrência da crescente migração populacional dos campos para as cidades. O típico comprador de discos no fim dos anos 60 e início dos 70, era homem, de classe média e tinha mais de 30 anos. Posteriormente o público foi ficando cada vez maior e mais jovem. (BARCINSKI, 2014, p. 40).

Ainda conforme o autor, até meados dos anos 70, com exceção de Roberto Carlos, o *pop*, ou “música jovem”, tinha um pequeno mercado no país. No início dos anos 1970, a MPB de Chico Buarque, Elis Regina e Caetano Veloso vendiam bem menos que os artistas populares de músicas românticas, como Paulo Sérgio, Altamar Dutra e Agnaldo Timóteo, ou astros consagrados do samba, como Wilson Simonal e Jair Rodrigues. Isso porque tanto o público brasileiro, quanto os artistas tinham preconceito com o *rock* e o *pop* (BARCINSKI, 2014, p. 40).

Exemplo disso foi uma passeata promovida por jovens artistas brasileiros no final dos anos 60 contra o *rock* e a guitarra elétrica, que era vista como símbolo da dominação cultural norte-americana. Portando uma faixa com os dizeres “Frente Única da Música Popular

Brasileira”, e gritando palavras de ordem contra a guitarra, aproximadamente 400 pessoas percorreram as ruas do centro de São Paulo (BARCINSKI, 2014, p. 41).

Conforme já exposto, o projeto político da ditadura militar era da “integração nacional” por meio do desenvolvimento econômico, promovido pela iniciativa privada a partir da infraestrutura provida pelo Estado. Neste sentido, o governo militar aprovou uma lei que se tornou a verdadeira mola propulsora da indústria de discos no Brasil: a lei do “Disco é Cultura”. Criada em 1967, a lei permitia às empresas abater do ICM (Imposto de Circulação de Mercadorias) os gastos decorrentes das gravações de artistas nacionais, e os discos beneficiados recebiam o selo “Disco é Cultura”.

Na teoria, a legislação foi criada visando equilibrar a disputa entre as gravadoras nacionais e as internacionais, uma vez que as gravadoras brasileiras alegavam que as gravadoras estrangeiras tinham grande vantagem competitiva, já que o custo de lançar discos internacionais eram mais baixos, pois as gravadoras não necessitavam arcar com despesas de gravação ou de arte para a capa dos lançamentos internacionais, uma vez que tudo vinha pronto do exterior. Ou seja, apesar da preferência do público brasileiro por música nacional (discos de artistas brasileiros representavam entre 60 e 70% da venda total no Brasil), os discos internacionais eram mais rentáveis, devido ao uso de matrizes prontas (BARCINSKI, 2014, p. 42).

Segundo Lacerda (2010, p. 84), essa demanda justificou a entrada no mercado brasileiro de grandes gravadoras transnacionais; e por conta da estreita relação entre a indústria fonográfica e a mídia, a música estrangeira predominava também nas rádios, o principal meio de difusão da produção musical naquela época. Conforme a autora, importante destacar que embora o fenômeno fosse explicado como uma retração da criatividade dos artistas brasileiros diante da censura, a principal causa, conforme já explicado, era econômica, uma vez que o investimento na música nacional representava um risco para as gravadoras, que sofreram imenso prejuízo, visto que a censura foi minando o sucesso dos famosos festivais da década de 60¹⁶.

Por outro lado, na medida em que a classe média viu aumentar seu acesso ao mercado de bens de consumo, verificou-se um aumento não apenas no consumo de discos, mas também

¹⁶ Festivais de canções da MPB realizados pelas emissoras de televisão, que eram transmitidos a várias regiões do país, atingindo grande audiência, com participação maciça do público, formado em sua maioria por estudantes universitários, torcedores fervorosos de suas canções e intérpretes favoritos. Muitas músicas eram de cunho político e social como forma de protesto à ditadura. Devido à grande popularidade e aos compositores e intérpretes envolvidos passarem a ser sistematicamente vigiados pelos agentes do DOPS, como passíveis de subversão contra a moral e o sistema nacional, o sucesso dos festivais foi minando aos poucos, até culminar na sua última edição, em 1972.

quanto ao número de lançamentos. Além disso, a preferência pelo compacto, em detrimento do LP, indica que não só a classe média, mas classes populares também estavam tendo acesso ao produto disco (MACHADO, 2016, p. 6).

Neste sentido, os dados das paradas de sucesso do IBOPE¹⁷ da época demonstram um predomínio de música jovem entre os discos internacionais de sucesso, que se concentrava entre os compactos, o que indica que o crescimento nas vendas de discos com repertório internacional estava relacionado ao aumento do consumo de discos entre os mais jovens, que, por terem menor poder aquisitivo, compravam principalmente compactos (MACHADO, 2016, p. 6).

Outro fator importante, segundo Ortiz (2001, p.128), foi que o mercado de discos “descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo os ‘álbuns compilações’, discos ou fitas cassete reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras”. No geral, as coletâneas de diferentes gêneros, trilhas de filmes e, principalmente, as trilhas de novelas, tiveram também uma importante participação na composição do repertório internacional consumido no país.

Como pode ser observado, o resultado da lei “Disco é Cultura” foi o oposto do objetivo inicial, visto que ela acabou por beneficiar as gravadoras estrangeiras, que passaram a contratar artistas brasileiros utilizando a verba que economizavam com o ICM, aumentando assim seu elenco nacional. Dessa forma, a ditadura acabou por fornecer os meios para a criação de monopólios em todos os setores da indústria cultural (BARCINSKI, 2014, p. 43).

É nesse período que ocorre uma extraordinária expansão de produção, distribuição e consumo de cultura, onde se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e a cultura popular de massa (ORTIZ, 2001, p. 121. Exemplo disso é a gravadora Som Livre, criada pela Rede Globo em 1969 especialmente para lançar as trilhas sonoras de suas novelas. Em 1971 ela lançou sua primeira trilha sonora da novela “O Cafona”, e seis anos depois já liderava as vendas de discos no país, dominando o mercado, feito que nenhuma outra gravadora alcançou com tamanha rapidez (VICENTE, 2002, p. 60).

Essa conjuntura acarretou outro fenômeno no mercado brasileiro de discos: aproveitando a preferência pela música americana, artistas brasileiros começaram a compor em inglês e

¹⁷ Os dados de paradas de sucesso do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública) estão localizadas no Arquivo Edgar Leuenroth do IFCH/Unicamp (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas). Trata-se de um compilado de pesquisas semanais de venda de discos realizadas nos pontos de venda em diversos anos das décadas de 60 e 70 nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife nos formatos: compacto simples, compacto duplo e LP.

gravar com pseudônimos que fizessem crer que se tratava de artistas estrangeiros. Outro fator que contribuiu para o movimento foi que as músicas em inglês não passavam pelo crivo do departamento de censura, portanto, não havia o risco de que as mesmas fossem vetadas.

4.2 Os cantores estrangeiros ou *falsos gringos*

Segundo Campos (2012, p. 13) pode-se definir um movimento como algo que tenha princípios e objetivos em comum, que começa de forma discreta e espontânea, vai se desenvolvendo, e sem que ninguém se dê conta, já faz parte de uma história.

Conforme o autor, no período de maior repressão política no Brasil, com o êxodo de artistas perseguidos pelo regime, cria-se um vácuo no mercado musical, que será preenchido quando as gravadoras descobrem jovens artistas compondo e cantando em inglês, e que estavam interessados em gravar suas músicas. Dessa forma, os empresários da indústria fonográfica enxergaram ali um promissor filão comercial, que somente não foi pioneiro porque isso já vinha acontecendo desde o final dos anos 50 (CAMPOS, 2012, p. 14).

Esse pioneirismo ficou por conta do conjunto *The Playings* composto pelas garotas Eloá, Lurdinha e Nadir, que gravaram um LP que fez enorme sucesso, com *Love Me Forever*, *Banana Split* e *Lollipop* (RGE; 1957), sem contudo ser divulgado que se tratava de um grupo brasileiro. Esse projeto foi idealizado pelo produtor musical José Scatena, que também lançou o sucesso “Prini Lorez” (José Gagliardi Jr), que na verdade não passava de uma imitação de *Trini Lopez*, cantando *La Bamba*, *America* e *If I Had A Hammer*. Outras figuras inusitadas que gravaram em inglês foram Sérgio Reis gravando como *Johnny Johnson*, e os humoristas Paulo Silvino como *Dixon Savannah* e Moacyr Franco como *Billy Fontana* e os *Rockmakers* (CAMPOS, 2012, p. 14). Cauby Peixoto foi outro que se aventurou nas canções em inglês com os pseudônimos de *Coby Dijon* e *Ron Coby*, onde se destacam as canções *You're the Dream* (Burt Bacharach) e *I Go*, uma versão em inglês para Maracangalha (Dorival Caymmi – 1956 - Odeon).

Na mesma esteira, Emílio Vitale, dono da Copacabana, cria o selo *Cash Box* para lançar os grupos *Hits Brasil*, disfarçando a verdadeira nacionalidade dos artistas. Enrique Lebendiger, dono da RGE Fermata, cria o selo *Young* com o mesmo objetivo. O movimento *Hits Brasil* nasce na capital paulista, e mistura a influência lírica italiana com a balada americana. Dessa forma, cria-se um estilo diferente, que embora rotulado como norte-americano, trazia um estilo brasileiro mais romântico e emotivo, ligado à palavra saudade, muito própria do Brasil. Como as músicas do *Hits Brasil* são criadas por conhecedores do mercado de música jovem, eles

aprimoram a ideia, inclusive lançando as músicas em trilhas de novelas, e assim o movimento vai crescendo, até que todas as gravadoras tenham em seu elenco dois ou três desses cantores (CAMPOS, 2012, p. 15).

Outro fato interessante acerca dos artistas que cantavam em inglês eram as bandas *covers* de artistas famosos, e ainda aqueles artistas e bandas que, a pedido das gravadoras, propositadamente criavam pseudônimos parecidos com os nomes das bandas ou cantores originais, gravavam suas músicas, e colocavam os discos à venda. Um exemplo disso é a banda Mustangs, que é chamada pela RCA para gravar um compacto com *See You In September* e *Sunny* (1967), sob o pseudônimo de *Happiness* (Felicidade), que soa parecido com *Happenings* (acontecimentos), nome da banda original. Dessa forma, o consumidor adquire os discos nas lojas sem se dar conta de que está adquirindo um produto que não era exatamente aquele que ele buscava (CAMPOS, 2012, p. 71).

De acordo com André Barcinski (2014, p. 54-55), dois fatores contribuíram para o sucesso dessa estratégia adotada pelas gravadoras. Devido ao atraso das gravadoras, existiam músicas de grande sucesso no exterior que ou chegavam muito atrasadas por aqui, ou sequer chegavam. Por outro lado, na época o público brasileiro fluente na língua inglesa era muito pequeno, o que, aliado à falta de informação do público, contribuiu para incentivar a indústria dos *falsos americanos*.

Segundo Campos (2012, p. 170), as rádios Excelsior e Difusora apoiam a estratégia, tocando os discos dos brasileiros em sua programação em vez dos originais, e assim o movimento vai ganhando forma, com outros conjuntos passando a compor músicas em inglês, alçando o movimento dos *Hits Brasil* ao sucesso. Outras gravadoras seguem a ideia, e surgem vários intérpretes com músicas compostas por eles mesmos.

Dessa forma, José Pereira da Silva Neto se tornou Chrystian, tendo emplacado vários sucessos na forma de canções “açucaradas” nas telenovelas exibidas pela TV Globo na década de 1970. O cantor se sobressaiu com gravações de composições como *Don't say goodbye* (Paul Bryan, Jim Saloman e Chrystian, 1973), música-título do primeiro álbum solo do cantor que virou *hit* na trilha sonora internacional da novela “Cavalo de aço” (Rede Globo, 1973), tendo ficado 19 semanas em primeiro lugar nas paradas¹⁸.

¹⁸ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/15-artistas-brasileiros-que-cantavam-em-ingles-nos-anos-70/>. Acesso em 30/09/2021.

Em diversas entrevistas veiculadas na televisão ou jornais, o cantor sempre afirma que poderia ter feito um lucro financeiro imenso com a música, devido à intensa execução da canção nas rádios. Entretanto, eles eram proibidos pelas gravadoras de se apresentarem na TV, para não correrem o risco de ser desmascarados. Além disso, o fato de não falar inglês impossibilitava fazer *shows* ao vivo.

Em 1976, *Chrystian* lançou pelo selo *Young* da gravadora RGE, o segundo e último álbum solo em inglês, chamado *Made in USA*, este de fato gravado em Nashville (EUA), com produção de Hélio Costa Manso e arranjos de Daniel Salinas, fazendo sucesso com *You're so tender* (*Clint Walker e Jan Willen*, 1976), balada difundida na trilha sonora da novela “Duas vidas” (TV Globo, 1976-1977) (FERREIRA, 2019)¹⁹.

Em razão de serem novelas muito antigas, e não existir um acervo que reúna e especifique quais canções e quais artistas emplacaram músicas nas trilhas sonoras, as pesquisas para reunir essas informações tiveram que ser baseadas na *Wikipédia*, que é o lugar mais acessível onde se encontra todas as telenovelas produzidas pelas emissoras.

As novelas são classificadas pelas décadas em que foram exibidas, sendo que as telenovelas da TV Globo são as que possuem informações mais detalhadas. Muitas novelas da extinta TV Tupi não apresentam sequer as informações das trilhas sonoras. Assim, a descrição de cada novela foi acessada individualmente, onde se buscou nas trilhas sonoras internacionais identificar os nomes dos artistas que compunham o movimento.

A partir dessas pesquisas, pôde-se constatar que *Chrystian* foi o artista que mais teve músicas inseridas em discos de trilhas sonoras de telenovelas. Para além das duas novelas citadas acima, ainda foram encontradas as seguintes canções e as respectivas novelas em que foram veiculadas: “O Bem Amado” (1973) *Coud Never Imagine*; “Os Ossos do Barão” (1973 -1974) *No Broken Heart*; “Carinhoso” (1973 -1974) *For Better*; “Cuca Legal” (1975) *More Than You Know*; “O Astro” (1977-1978) *Bird Songs*; “Feijão Maravilha” (1979) *Lies*; “Chega Mais” (1980) *Emotions in my heart*, todas essas novelas da Rede Globo, e ainda “Tchan, a Grande Sacada” (1976-1977) com *Love's a dream*, da TV Tupi.

Dessa forma, chega-se ao total de 10 canções inseridas nas trilhas das telenovelas, o que corrobora o fato de haver uma escassez de fontes sobre o tema, uma vez que em entrevista

¹⁹ Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/03/11/chrystian-tem-reeditado-album-solo-em-ingles-que-gravou-nos-estados-unidos-antes-de-formar-dupla-sertaneja-com-ralf.ghml>. Acesso em 15/06/2021.

cedida ao Programa Domingo Espetacular, da TV Record, exibido em 06/09/2021, o cantor afirmou que gravou 14 temas de telenovelas nos anos 70.

Outro que se aventurou nas canções em inglês foi Ralf Richardson da Silva, ou simplesmente *Ralf*, irmão de *Chrystian*, que usou os nomes artísticos de *Don Elliot*, *Ralff* e *Little Robinson* cantando *covers* de Michael Jackson e Johnny Mathis. Com o nome de *Ralph Richardson* teve a canção *Let me be* inserida na novela “O pulo do gato” (1978) da Rede Globo. Passado o modismo imposto pelas gravadoras, *Chrystian* e *Ralf* se juntaram no início dos anos 80, e voltaram às suas raízes sertanejas, se transformando em uma dupla de sucesso em todo o país.

Jessé Florentino Santos, conhecido apenas como Jessé se tornou *Tony Stevens*, *Christie Burgh* e *Roger Shapiro*. Como *Tony Stevens*, fez sucesso com a música *If You Could Remember*, gravada para a “Novela Tchan, A Grande Sacada” (1976-1977) da TV Tupi. A canção é uma adaptação de um concerto do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), o Concerto em Fá Menor, BWV 1056, 2º Movimento, Largo, que depois serviu como Sinfonia de Abertura ao Arioso da Cantata BWV 156²⁰.

Mais tarde, essa mesma sinfonia serviu de inspiração para que Caetano Veloso e Flávio Venturini compusessem e interpretassem “Céu de Santo Amaro”, parte da trilha sonora da segunda versão de “Cabocla” (2004), telenovela de sucesso da Rede Globo. Neste sentido, são perceptíveis as concepções de Adorno e Horkheimer segundo as quais, por meio da indústria cultural, a cultura se torna capaz de atingir as grandes massas por meio da produção em série, mesmo que este público não esteja intelectualmente preparado para assimilar o conteúdo proposto.

Aqui vale destacar a distinção que os autores fazem entre indústria cultural e cultura de massa, em que esta última é oriunda do povo, das suas regionalizações, costumes e sem a pretensão de ser comercializada, enquanto a primeira possui padrões que sempre se repetem com a finalidade de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo (CABRAL, 2016).

E embora a arte clássica, erudita, também possa ser distinta da popular e da comercial, sua origem não tem uma primeira intenção de ser comercializada e tampouco surge espontaneamente, ainda que seja trabalhada tecnicamente e possua uma originalidade

²⁰ Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/fJtdj6g4jt6Dnwwftbj6cK/?lang=pt>. Acesso em 15/05/2021.

incomum, podendo, posteriormente ser estandardizada, reproduzida e comercializada conforme os interesses da indústria cultural (CABRAL, 2016).²¹

Voltando aos *falsos gringos*, outros utilizavam nomes quase idênticos aos de cantores internacionais de sucesso, como é o caso do próprio Jessé, que em 1975, quando *Chris de Burgh*, cantor irlandês nascido na Argentina, fez enorme sucesso com a canção *Flying*, regravou a música como *Christie Burgh*. A EMI, gravadora de *Chris de Burgh*, é óbvio, não aceitou, o que obrigou Jessé a alterar seu pseudônimo. Assim, sob o nome artístico de *Tony Stevens*, ele lançou uma música com nome semelhante, *Flying High*, que veio a fazer parte da trilha sonora da novela “Espelho Mágico” (1977), da Rede Globo.

Conhecido por sua voz límpida e potente, já com seu nome de batismo, Jessé viu despontar o sucesso em 1980 ao vencer como melhor intérprete o Festival MPB Shell, produzido e exibido pela Rede Globo, com a música “Porto Solidão” (composição de Zeca Bahia e Ginko), que rapidamente se tornou um enorme sucesso no país. Apesar de gravar outros álbuns com sucessos como “Voa Liberdade” (1980), e de ser figura frequente nos programas de TV, faleceu vítima de um acidente de automóvel em 1993, sem conseguir agradar a crítica especializada, que o colocava na lista dos cantores “bregas”.

Fabio Júnior fez sucesso com os pseudônimos de *Mark Davis*, além de fazer parte de uma banda chamada *Uncle Jack*. Com esta última, teve a canção *In my song* incluída na novela “Rosa dos Ventos” (1973), e como Mark Davis emplacou *Don't let me cry* na novela “A Barba-Azul” (1974-1975), ambas da TV Tupi. Segundo o próprio Fábio Jr afirmou em diversas entrevistas, essa última canção foi composta em homenagem a uma namorada que faleceu no incêndio do Edifício Joelma em 1974.

Sempre que entrevistado acerca do tema, o cantor fala com muito bom humor sobre a fase dos *falsos gringos*, a classificando como engraçada e divertida, como pode ser observado na entrevista concedida para o site *Último Segundo*²² em 2011. Conforme o artista explica, as canções faziam muito sucesso nas trilhas sonoras das novelas, e para não perder o mistério, os cantores deveriam manter as aparências, se fazendo passar por estrangeiros:

²¹ CABRAL, João Francisco Pereira. **Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer**; Brasil Escola. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/cultura/industria-cultural.htm> Acesso em 24 de agosto de 2021.

²² Disponível em: <https://revista.cifras.com.br/artigo/carreira-musical-de-fabio-jr>. Acesso em 09/09/2021.

A gente fazia show, saía todo mundo de óculos escuros, dizendo só “hi” para nequinho achar que éramos americanos mesmo. A composição era feita na base do dicionário mesmo. A gente sentava e fazia, pô. Era com dicionário na mão, “*together?*”, opa, rima com “Forever”. As músicas explodiam mesmo! E não tinha nada de frustrante, para mim era o máximo. Pô, o rádio todo dia tocando *Mark Davis, Don't Let Me Cry, I Want To Be Free Again, My Baby, Rain And Memories*. Tocavam direto no rádio. (FÁBIO JR *In ÚLTIMO SEGUNDO*).

Além disso, Fábio Jr explica que o disfarce estava também nas capas, já que o rosto dos artistas ficavam escondidos. Segundo ele, esse anonimato não o incomodava. Pouco tempo depois, em 1975, o cantor começou a transição para cantar em português, adotando o novo nome artístico, mas seguindo o mesmo estilo romântico, passando a investir também na carreira de ator.

Thomas William Standen, brasileiro neto de ingleses, veio de uma abastada família paulistana, tendo morado no exterior durante boa parte de sua infância. Ainda na juventude, deixou a faculdade de Direito, abandonou a atividade de professor de inglês e partiu para a carreira artística, tentando obter sucesso por diversas vezes com outros pseudônimos, mas sempre cantando em português. Contratado pela RCA, lança-se com o nome de *Tommy Standen*, obtendo certo destaque com a canção *A Varanda* (1967). Em 1969 se transfere para a gravadora Beverly, quando grava a canção *Tomorrow, Tomorrow* do grupo *Bee Gees*, mas o original lançado na mesma época sufoca a sua gravação (CAMPOS, 2012, p. 194).

Em 1972, na onda dos *falsos gringos*, se reinventou como *Terry Winter* (a partir das letras iniciais dos seus dois primeiros nomes), quando Adiel Macedo de Carvalho, dono da gravadora, pede que ele grave duas músicas em inglês para completar o álbum que estava sendo produzido, que é quando ele compõe e grava *You'll Notice Me*, que faz relativo sucesso, alavancando as vendas de seu LP, que chega a vender 40.000 cópias, fazendo quem trabalhava nas rádios acreditar se tratar de uma autêntica música americana (CAMPOS, 2012, p. 194).

Dessa forma, os lojistas começam a pedir um disco de Terry Winter, que é quando ele lança seu primeiro LP (1972), levando a canção *Summer Holliday*, muito bem produzida e gravada na empresa Estúdio Reunidos, a se tornar um dos maiores sucessos do ano. A capa, de fundo escuro, com os longos cabelos e uma iluminação difusa escondendo o rosto, além de uma fictícia ficha técnica em inglês, já denotavam o propósito de fazer crer que se tratava de um artista norte-americano (CAMPOS, 2012, p. 195).

LP Terry Winter – New Records (1971)



Fonte: Imagem da Internet

O sucesso de *Terry Winter* e de outros do grupo *Hits Brasil* que despontam atrai a atenção da revista *Veja*, que faz algumas reportagens sobre o assunto, uma vez que o sucesso dessa leva de artistas incomodou alguém da redação, que não levava a sério os cantores e conjuntos que gravavam em inglês, especialmente *Terry Winter*, que havia declarado que sua maior ambição consistia em fazer sucesso pelo mundo todo (CAMPOS, 2012, p. 196).

O que esses críticos não esperavam era que *Summer Holiday* faria sucesso em 42 países, com mais de mais de três milhões de cópias vendidas. Terry Winter viria a ganhar oito discos de Ouro, cinco discos de platina e cinco discos de diamante. Em 1975 o cantor volta ao topo das paradas com *Our Love Dream*, ganhando um disco de ouro com mais de meio milhão de discos vendidos (CAMPOS, 2012, p. 196). O artista ainda teve a música *We Can't Make Love Tonight* incluída na trilha sonora da novela “*Cuca Legal*” (1975) da TV Globo.

Interessante abrir espaço para um detalhe curioso. Por essa época, *Terry Winter* passa a investir também na carreira de ator. Quando a Tv Tupi apresenta a primeira versão da novela “*A Viagem*” (1975-1976), da autoria de Ivani Ribeiro, o cantor faz o personagem Rui, que faz parte de uma banda, que dentre outros integrantes, tem o personagem Zeca. Os dois viviam em conflito, pois o personagem de Rui compunha e gravava apenas canções em inglês, o que desagradava o amigo Zeca, que era ferrenho defensor da MPB, e não poupava críticas ao gosto do parceiro pelas canções internacionais, atribuindo esse gosto à invasão cultural norte-americana.

Posteriormente, *Terry Winter* passa por outra metamorfose²³, quando sob o pseudônimo de Chico Valente, assina a autoria de vários sucessos da música sertaneja moderna como “*Sonho De Um Caminhoneiro*”, “*Mãe De Leite*” (Milionário e José Rico), “*Convite De Casamento*” (Athayde e Alexandre), “*Meu Velho Amigo*” (Tonico e Tinoco) e “*Rei do Gado*”

²³ Disponível em: <https://www.letras.com.br/terry-winter/biografia>. Acesso em 03/08/2021.

(tema de abertura da telenovela homônima da Rede Globo – 1996-1997) todas compostas em parceria com Nil Bernardes, coautor de *Summer Holiday* e outras. *Terry Winter* faleceu em 1998 em decorrência de uma pneumonia quando se encontrava acamado em virtude de um derrame cerebral.

Michael Sullivan, nome artístico de Ivanilton de Souza Lima, é autor e intérprete do sucesso *My Life*, parte da trilha sonora da novela “O Casarão” (1976), e da canção *Sorrow*, que entrou na trilha de “Locomotivas” (1977), ambas da Rede Globo. Paralelamente à carreira solo em que cantava em inglês, o cantor também era integrante, com seu nome próprio, da banda *Renato e Seus Blue Caps*. Conforme o cantor já revelou em diversas entrevistas, quando tocava com a banda, cantava seu grande sucesso *My Life*, sendo inevitavelmente criticado pelos fãs, que afirmavam que o “cantor americano” cantava melhor que ele.

O compacto *My Life* tornou-se um dos mais vendidos no país, superando a marca de 1.000.000 de cópias, o que equivalia a um disco de Diamante. Posteriormente, Michael Sullivan formou uma parceria com Paulo Massadas, que viria a se tornar uma das mais bem sucedidas da história da música brasileira, a partir de gravações de vários artistas nacionais de sucesso que gravaram suas composições, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, incluindo músicas voltadas para o público infantil, como as canções dos discos da Xuxa. Outras composições de sucesso da dupla são: “Dia de domingo” (Gal Costa e Tim Maia); Me dê motivo (Tim Maia); Dois (Paulo Ricardo); Deslizes (Fagner), e centenas de outras canções.²⁴

Otávio Augusto Fernandes Cardoso ou *Pete Dunaway*, também cantando em inglês, passou pelas bandas *Uncle Jack* e *Memphis*, grupo de relativo sucesso nos anos 70, a partir da grande execução nas rádios da canção *Sweet Dayse*. Na carreira solo, fez sucesso com canções como *You're The Reason, Don't Let Me Cry*, e *Believe Me Darling*, esta última integrante da trilha sonora de “Os Inocentes” (1974). Outras que entraram nas trilhas sonoras das telenovelas foram *I'll Be Fine*, da novela “Rosa dos Ventos” (1973), além de “*Bel-Am*”i (1972) trilha da novela homônima, todas da TV Tupi. Nos estúdios da Som Livre, já trabalhando com seu nome original, Otávio Augusto fez os arranjos de base e a direção de produção do primeiro disco de Guilherme Arantes, lançado em 1976.

Carlos Alberto de Souza era *Paul Denver*. As informações sobre o artista são escassas. Tudo o que foi possível levantar, é que no início dos anos 60 era guitarrista da banda de Erasmo Carlos, além de ter sido integrante de um grupo chamado *Buttons*. Como cantor solo em inglês,

²⁴ Disponível em: <https://www.hinologia.org/michael-sullivan/>. Acesso em 15/09/2021.

gravou as canções *Rain and Memories* (considerada por muitos uma das mais belas canções dessa safra de artistas) e *Children*. Ricardo Feghali, integrante do Roupas Nova, era *Richard Young* e fez grande sucesso com a música *Rainy Day*, parte da trilha da novela “Locomotivas” (1977) da Rede Globo.

Independentemente de sua cegueira congênita, Sérgio Sá, que adotou o pseudônimo de *Paul Bryan*, possuía um talento incomum para a música, tendo iniciado sua carreira em 1969, cantando baladas de *rock*. Em 1973, aos 20 anos e já usando o novo nome artístico, lançou seu maior sucesso como intérprete, *Listen*, que integrou a trilha sonora da novela “O Bem-Amado” (1973), e *Window*, que fez parte da trilha de “Carinhoso” (1973-1974), ambas da Rede Globo.

Hélio Costa Manso, ou *Steve Maclean* começou a carreira como líder da banda de *rock* *The Mustangs*, formada em 1966 com a finalidade de gravar músicas norte-americanas ainda não lançadas no Brasil. Em 1969 era o vocalista principal da banda *Sunday*, grupo musical paulistano que também gravava apenas em inglês, entre os anos de 1969 e 1975. Posteriormente investiu na carreira solo, adotando o nome de *Steve Maclean*, tendo várias de suas músicas inseridas em telenovelas: “O grito” (1975) com *True Love*; *Forever Alone* em “O Casarão” (1976); “Locomotivas” (1977), com *Sweet Sounds, oh! Beautiful Music* e “Pecado Rasgado” (1978), com a canção *Places*. Posteriormente, se tornou diretor da RGE, e em seguida assumiu o cargo de também de diretor da Som Livre, cargo que ocupou por vários anos.

José Carlos Gonzales assume o nome artístico de *Dave Maclean*, segundo ele em homenagem a *Steve Maclean*, o que acaba por criar confusão entre os cantores e suas respectivas músicas (CAMPOS, 2012, p. 185). *Dave Maclean* começou a cantar em inglês após receber uma proposta da Rede Globo para gravar temas de novelas, que é quando grava *Me and You* (“Os Ossos do Barão” -1973).

Segundo informações colhidas no próprio site do cantor, ele conseguiu emplacar simultaneamente quatro músicas entre as dez primeiras da parada de sucessos mexicana, além de ser sucesso nas Filipinas, Equador, Panamá, Portugal, Estados Unidos, Espanha, França e Inglaterra, emplacando várias músicas nas paradas como; *Me and you*, *Tears*, e *We said goodbye*, que ganhou disco de ouro no Brasil e no México²⁵.

De todos esses artistas apresentados, talvez o mais emblemático seja o caso do carioca Maurício Alberto Kaiserman, que ficou famoso com o pseudônimo de *Morris Albert*, tendo seus discos vendidos em mais de 50 países, totalizando 160 milhões de cópias, conforme consta

²⁵ Disponível em: <http://www.davemaclean.com.br/>. Acesso em 20/06/2021.

no Wikipédia. Sua canção *Feelings*, composta e gravada em 1973, foi popularizada como tema da novela “Corrida do Ouro” (1975) da TV Globo, e está entre as músicas mais executadas em todos os tempos, tendo permanecido 32 semanas nas paradas dos Estados Unidos e dez semanas nas paradas inglesas, sendo premiada com o *Gold Award* do ano de 1975²⁶.

Segundo informações obtidas em diversos sítios na Internet, estima-se que a música tenha sido gravada por mais de 6000 artistas ao redor do mundo, em mais de 20 línguas e dialetos, ganhando versões nas vozes de Frank Sinatra, Julio Iglesias, Barbra Streisand, Nina Simone, Ella Fitzgerald, Johnny Mathis, Dionne Warwick, dentre outros. Em 1988, após sofrer um processo por plágio, a Suprema Corte da Califórnia declarou oficialmente que a música é uma cópia de *Pour Toi*, composta pelo francês Louis "Loulou" Gasté”, e gravada em 1956 pela cantora Line Renaud.

Assim, foi determinado que o brasileiro indenizasse o autor francês em US\$ 500 mil, além de lhe destinar 88% dos *royalties* futuros da música. Embora o crédito da canção hoje seja Gasté/Morris, a versão do brasileiro continua sendo a mais reconhecida, tendo ganhado em 1998 uma versão satírica da banda *The Offspring*, em que todas as menções à palavra *love* (amor) foram trocadas por *hate* (ódio). De qualquer forma, não se pode negar que de todos os artistas, este seja o que realmente tenha feito mais sucesso mundo afora, além de conseguir emplacar vários sucessos em trilhas sonoras de novelas, tais como: *She is my girl*, “Anjo mau” (1976); *Conversation*, “Locomotivas” (1977) e *Once upon a man*, “Feijão Maravilha” (1979), todas exibidas pela Rede Globo.

Outros casos de sucesso que romperam fronteiras foram algumas bandas, chamadas na época de conjuntos, como é o caso do *Light Reflections*, que vendeu mais de um milhão de discos no mercado externo com *Tell Me Once Again*²⁷, fazendo *shows* por toda a América Latina. Posteriormente, a música ganhou uma versão satírica na voz de Ney Matogrosso, com o título *Calúnias (Telma, eu Não sou Gay!)*. *Tell me once again* foi tema da novela “Uma Rosa com Amor” (1972-1973), e *Welcome, welcome* fez parte da trilha de *O Semideus* (1973-1974), ambas da Rede Globo.

Outro exemplo bem sucedido que foi para além das divisas brasileiras é o grupo *Pholhas*. Segundo o *site* da própria banda²⁸, seus sucessos tornaram-nos em pouco tempo um dos grupos

²⁶ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Feelings_\(can%C3%A7%C3%A3o_de_Morris_Albert\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Feelings_(can%C3%A7%C3%A3o_de_Morris_Albert)). Acesso em 20/06/2021.

²⁷ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/15-artistas-brasileiros-que-cantavam-em-ingles-nos-anos-70/>. Acesso em 26/07/2021.

²⁸ Disponível em <https://www.pholhas.com.br/blank-c1o5>. Acesso em 26/07/2021.

musicais mais requisitados para os bailes paulistanos, o que chamou a atenção da gravadora RCA VICTOR, que em 1972 os contratou para gravar seu primeiro disco com canções próprias, compostas e cantadas em inglês, influenciadas pelos sucessos internacionais da época.

O grande destaque foi *My Mistake* que ficou em 1º lugar nas paradas por dois meses consecutivos, vendendo mais de 450.000 cópias e rendendo o primeiro Disco de Ouro na carreira da banda. O disco foi lançado também na América do Sul e Europa, tendo tido igual sucesso, levando o público a pensar que os *Pholhas* fossem estrangeiros.

Outra banda que fez sucesso foi o *Manchester*. A música *My Dear* foi o primeiro sucesso do grupo, e integrou a trilha de “Duas Vidas” (1976), além de *Surprise*, que entrou na trilha sonora da novela “Te Conte?” (1978), ambas da Rede Globo.

O cantor Jean Carlo, natural de Campinas, gravou com o pseudônimo de *Michael Davis* a canção *Another song*, que fez parte da trilha da novela “O semideus”. Com o nome artístico de *Edward Cliff* fez sucesso com a canção *Nights of september* (1975).

Vale destacar que à exceção de Terry Winter, praticamente todos esses artistas mal sabiam pronunciar uma única palavra da língua inglesa, e se utilizavam de métodos pouco ortodoxos para compor suas músicas. Os *Pholhas* por exemplo retiravam os versos de suas canções de um livro dos anos 1930 chamado “Inglês Como Se Fala”. Em entrevista cedida para o jornalista Sérgio Martins, da revista *Veja*²⁹, Oswaldo Malagutti, ex-baixista do grupo, afirma que quando encontravam no livro alguma frase que achavam interessante, a copiavam e tentavam emendar com outras frases do mesmo livro que fizessem algum sentido.

No caso de outros artistas, ainda de acordo com reportagem da mesma revista, conforme Hélio Costa Manso (*Steve MacLean*), que fez sucesso também como integrante do grupo *Sunday* (que em 1979 teve a música *Paloma* como tema da novela “Os Gigantes” 1979-1980 - Rede Globo), as letras das canções eram compostas por quem nada sabia de inglês, e corrigidas por quem tinha alguma noção. Para gravarem as músicas, eles aprendiam a pronunciar palavra por palavra das letras em sessões de gravação que poderiam durar até quinze horas.

Apesar da venda recorde de discos, devido à barreira com a língua, os artistas ficavam impedidos de aumentar seus lucros com apresentações ao vivo em *shows* pelo País, evitando também conceder entrevistas e aparecer em programas de Tv, para não correr o risco de serem desmascarados, o que poderia significar o fim de suas carreiras.

²⁹ Edição nº 1.621 - 27/10/1999, p. 186/187.

A escolha dos pseudônimos também era um caso à parte: *Steve Maclean* tem seu nome inspirado no galã do cinema Steve McQueen; Dudu França gravou como *Joe Bridges*, tradução literal de José Pontes. Fábio Jr tem o pseudônimo *Mark Davis* inspirado no laboratório farmacêutico Park-Davis, e *Michael Sullivan* foi escolhido de forma aleatória na lista telefônica de Nova York.

Em um domingo de 1975, *Terry Winter* decide por um fim à *farsa* dos falsos gringos. Ao se apresentar no Programa Silvio Santos, ele acaba por revelar sua identidade. No decorrer do programa, que tinha duração de oito horas e meia, Silvio Santos anuncia exaustivamente *Terry Winter* como uma atração internacional a se apresentar no final do dia, o que eleva a audiência às alturas. *Terry Winter* finalmente entra em cena, quase no fim do programa, e Silvio Santos conversa com o cantor com o auxílio de um intérprete.

Quando *Terry Winter* termina sua apresentação, Silvio Santos retoma a entrevista em português e sem intérprete, causando espanto na plateia, e um verdadeiro alvoroço entre os profissionais das gravadoras e da música que assistiam ao programa, que tinham receio de que ocorresse enormes quedas nas vendas dos discos, com a verdade sobre os *falsos gringos* vindo à tona. De forma surpreendente, a revelação não abala a vendagem de seus discos, e as gravadoras começam a autorizar seus artistas *Hits Brasil* a se apresentarem em programas de televisão (CAMPOS, 2012, p. 193-195).

No início dos anos 1980, a música brasileira começou a ganhar mais espaço no rádio, e a moda dos *falsos gringos* começa a entrar em decadência, e assim, *the dream is over*. De acordo com André Barcinski (2014, p. 57), cantar em inglês foi o único caminho que muitos artistas vislumbraram para ganhar algum destaque na cena musical. Entretanto, a barreira do idioma impediu que tivessem um sucesso mais duradouro.

Segundo Hélio Costa Manso, as bandas que tocavam nos anos 60, como *Sunday, Lee Jackson, Memphis, Kompha* e *Watt 69*, é que deveriam ter criado o *rock* nacional no Brasil. Em sua opinião, eles tinham o aparato tecnológico, e tinham competência para tocar Beatles, Led Zeppelin e Deep Purple. No entanto, eles tinham vergonha de cantar em português. Ele afirma que se tivessem enxergado que poderiam ter sido ídolos cantando *rock* em português, a revolução que chegou nos anos 80 teria chegado em 1971 ou 1972 (In BARCINSKI, 2014, p. 57).

Somente a título de curiosidade, vale citar artistas de outros países que cantavam em inglês na década de 1970, fazendo sucesso em todo o mundo, inclusive no Brasil. É o caso do

Boney M, grupo formado na Alemanha, que conseguiu emplacar vários *hits* que eram obrigatórios nas baladas daquela década, a exemplo do sucesso *Daddy Cool*.

Além da banda *Scorpions*, grupo alemão que dispensa apresentações, pode-se citar também o *Abba*, grupo de música pop da Suécia, que se tornou uma das bandas de maior sucesso comercial da história da música. Por fim, vale lembrar o *Pussycat*, grupo holandês de música *pop* e *country*, que em 1975, com o seu maior single, *Mississippi*, conseguiu dominar por vários meses as paradas de sucesso em todo o mundo, com uma música que exalta um rio dos Estados Unidos.

Na sociedade atual, a indústria cultural continua mais pujante que nunca. Apesar de novas formas, novas tendências e novas estruturas surgirem para alimentar o mercado consumidor, há sempre aqueles que buscam no passado produtos que os permitam reviver um período de suas vidas, o que demonstra que o consumidor foi e continua sendo “álibi da indústria de entretenimento” (LIMA, 2002. p. 205).

Prova disso é que no final da década de 1990, a gravadora Som Livre lançou uma coletânea de 4 CDs, intitulada *Hits Again*, reeditando os maiores sucessos do movimento *Hits Brasil*, alcançando grande sucesso de vendas.

Na atualidade esse saudosismo consegue ser continuamente renovado na Internet e nas redes sociais, o que aponta para uma outra remodelação da indústria cultural, com a possibilidade de novas formas de produção e distribuição digital, a exemplo do *marketing* direcionado, em que as empresas nos bombardeiam incessantemente com produtos que são trabalhados especialmente para atrair pessoas de comunidades específicas e com conteúdos também específicos, procurando constantemente atingir o público-alvo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas palavras do sociólogo francês Pierre Bourdieu (apud SETTON, 2010)³⁰, a organização da sociedade capitalista decorre de uma divisão profundamente desigual dos poderes, em que a estrutura social se sustenta na forma de um sistema hierarquizado de poderes e privilégios, determinados tanto pelas relações econômicas quanto pelas relações culturais entre os indivíduos.

Neste sentido, o que determina a posição ocupada por um grupo na sociedade é o volume e a composição do capital econômico, cultural, social e simbólico adquiridos ao longo dos processos educativos ou socializadores. Em decorrência dessa hierarquização, a cultura é imposta de cima pra baixo, ou seja, as culturas de massa não são produto das próprias massas, mas sim imposições da indústria cultural.

Conforme observado ao longo do estudo, para os frankfurtianos Adorno e Horkheimer, essa cultura impõe a todos os seus produtos um ar de semelhança, de parentesco. Graças ao desenvolvimento tecnológico e à concentração econômica e administrativa, o cinema, a televisão, o rádio, as revistas, e também a música os fazem se lembrar um do outro, aproximando-se na estrutura, ajustando-se e complementando-se na perspectiva do todo.

A indústria cultural é altamente líquida e demonstra que não há uma estrela que nasça e que logo não morra. Ela é movida por um interesse muitas vezes fugaz, apenas com o objetivo de alimentar o mercado cultural, criando uma alienação, uma padronização, e de certa forma uma manipulação efetiva e constante da cultura. Assim, os artistas são criados como personagens que visam estritamente suprir uma exigência do mercado naquele momento.

Por todo o exposto ao longo do estudo, e a partir das informações captadas em diversas entrevistas cedidas por artistas que compunham o movimento, percebe-se que foi o que aconteceu com os cantores do *Made In Brazil* ou *Hits Brasil*, que começaram a compor e cantar em inglês por exigência das gravadoras, as quais não dispunham de verba para pagar o licenciamento de grandes artistas internacionais.

Junte-se a isto, o fato de que grande parte do público, influenciado pela cultura norte-americana, demonstrava preferência por músicas internacionais, e não por acaso, as trilhas

³⁰ SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Uma introdução a Pierre Bourdieu**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acesso em 27/0//2021.

sonoras das telenovelas eram repletas dessas canções, fato este que resulta de estreitas ligações entre a indústria cultural e o meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão.

No entanto, vale ressaltar que resumir a preferência dos jovens pela música estrangeira à invasão cultural norte-americana significaria desprezar o indivíduo, não levando em conta a sua capacidade de resistência, além de reduzir a história a um único fato, o que nos leva a concluir que apesar da invasão cultural e a imposição da indústria cultural terem desempenhado papel fundamental na produção musical da época, seria leviandade não levar em consideração outros motivos que podem ter contribuído em muito para o fato.

Neste sentido, essa predileção dos jovens pela música internacional, poderia ser, por exemplo, apenas reflexo de uma vontade típica da juventude de diferenciar seus gostos das preferências das pessoas mais velhas, que no tempo eram adeptos do samba e do bolero. Por outro lado, naquele contexto o governo militar investia maciçamente em propagandas e músicas que tentavam incutir na população um nacionalismo exacerbado. Assim, a opção por consumir música estrangeira poderia também ser apenas uma manifestação, ainda que inconsciente, de uma rebeldia juvenil, que não tendo como lutar contra o sistema, encontrava no gosto pela música estrangeira uma forma de contrariar o regime militar.

Todavia, conforme já evidenciado, não se pode negar o fato de que indústria cultural norte-americana encontrou no Brasil um campo fecundo para sua disseminação, cumprindo o objetivo da política pretendida por Roosevelt de seguir o caminho mais seguro para impor o domínio americano, o de *invadir sem invadir*, americanizando o Brasil por vias pacíficas. Neste sentido, como nos lembra o autor Pedro Tota, a musicalidade e o idioma seduziram e alienaram o povo brasileiro, e continuam seduzindo.

Isso pode ser observado claramente nas palavras de alguns artistas do movimento, que afirmam que tinham vergonha de cantar em português, o que nos remete ao conhecido complexo de vira-latas do brasileiro. Esse complexo de vira-latas é uma expressão cunhada pelo dramaturgo e escritor Nelson Rodrigues para expressar a baixa autoestima do brasileiro gerada pela estrondosa derrota do Brasil frente ao Uruguai na final da Copa do Mundo de futebol de 1950, em pleno Maracanã.

A expressão acabou se popularizando como o sentido de complexo de inferioridade dos brasileiros em relação aos estrangeiros, e, por extensão, à excessiva valorização de produtos que vêm de fora, e por conseguinte, à desvalorização de produtos, artistas, e quaisquer outros elementos que sejam próprios do nosso País. A banda Titãs conseguiu traduzir não apenas esse

sentimento, mas tecer uma contundente crítica à indústria cultural, ao capitalismo, à invasão cultural norte-americana e aos meios de comunicação de massa, e mais especificamente à televisão, na canção *A melhor banda de todos os tempos da última semana*³¹:

Quinze minutos de fama
 Mais um pros comerciais
 Quinze minutos de fama
 Depois descanse em paz

O gênio da última hora
 É o idiota do ano seguinte
 O último novo rico
 É o mais novo pedinte

A melhor banda de todos os tempos da última semana
 O melhor disco brasileiro de música americana
 O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado
 O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos

Não importa contradição
 O que importa é televisão
 Dizem que não há nada que você não se acostume
 Cala a boca e aumenta o volume, então

As músicas mais pedidas
 Os discos que vendem mais
 As novidades antigas
 Nas páginas dos jornais

Um idiota em inglês
 Se é idiota, é bem menos que nós
 Um idiota em inglês
 É bem melhor do que eu e vocês

A melhor banda de todos os tempos da última semana
 O melhor disco brasileiro de música americana
 O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado
 O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos

Não importa contradição
 O que importa é televisão
 Dizem que não há nada que você não se acostume
 Cala a boca e aumenta o volume, então

Os bons meninos de hoje

³¹ Autores: Sérgio Britto e Branco Mello. Álbum: *A melhor banda de todos os tempos da última semana*. Abril Music, 2001.

Eram os rebeldes da outra estação
 O ilustre desconhecido
 É o novo ídolo do próximo verão

A melhor banda de todos os tempos da última semana
 O melhor disco brasileiro de música americana
 O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado
 O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos

No caso dos artistas do movimento *Hits Brasil* ou *Made in Brazil*, pôde-se observar que foram os homens as cobaias da indústria cultural, que os impulsionou para muito alto, mas que também os engessou, tornando-os reféns de certas circunstâncias. Para alguns, seus *hits* duraram algumas temporadas, para outros o sucesso permaneceu apenas durante o período da novela em que sua música estava sendo veiculada.

A maioria dos artistas desapareceu do cenário musical, tanto que alguns sequer aparecem nas pesquisas, ou se aparecem, não se consegue informações mais detalhadas sobre eles. Entretanto, alguns artistas conseguiram se reinventar e se manter em destaque no mercado musical, seja continuando a usar o pseudônimo, mas mudando de estilo musical, seja retomando seus nomes verdadeiros. Alguns alcançaram ainda mais sucesso e popularidade, se mantendo em evidência até os dias atuais, como é o caso do cantor Fábio Jr e da dupla *Chrystian e Ralf*.

Outros ainda hoje vivem do sucesso alcançado nos anos 1970, fazendo pequenos *shows* pelo País, o que corrobora a assertiva dos autores Adorno e Horkheimer, de que “a fortuna não virá para todos, apenas para algum felizardo, ou antes aos que um poder superior designa – poder que, com frequência, é a própria indústria do entretenimento, descrita como na eterna procura de seus eleitos” (ADORNO, 2002, p. 45).

Segundo o jornalista, diretor e roteirista de TV, André Barcinski, embora execrados pela crítica especializada da época, fato é que o fenômeno foi importante para o desenvolvimento da indústria de discos no Brasil. Para Adorno e Horkheimer (*In LIMA 2002, p. 208*), “a cultura é uma mercadoria paradoxal”, simplesmente porque ela é capaz de se amalgamar com a publicidade, chegando ao ponto de não sabemos se aquela manifestação cultural não seria apenas mais um caso de uma boa ação de *marketing*.

Isso aconteceu nos anos 70 com o *boom* do mercado fonográfico e o lançamento dos *falsos gringos* na música brasileira. De onde podemos concluir que o casamento do referido movimento com a indústria cultural foi tão intenso quanto efêmero, embora pareça eterno para os contemporâneos do fenômeno.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Ática, 1986.)

_____. **Textos Escolhidos**. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, W; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos 1974 – 1983. A explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

ALVES, Júlia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

ARARIPE, Luiz de Alencar. **Primeira Guerra Mundial**. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). História das guerras. São Paulo: Editora Contexto, 2006. guerras. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

ARTHMAR, Rogério. **Os Estados Unidos e a economia mundial no pós-Primeira Guerra**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 29. 2002, p. 97-117. 97.

BALBINO, Jefferson. **A contextualização da sociedade brasileira por meio da teledramaturgia: um estudo sobre a telenovela Vale Tudo**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 11, n. 3, p. 639-654, set./dez. 2017.

BARREIROS, Daniel de Pinho. **Crise Econômica e Retomada do Crescimento: Regulação, Intervenção e Investimento Público nos Estados Unidos (1929-1939)**. Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada, Vol.1 No.3, Jan/Jul. 2007, pp. 1-27.

BLAINEY, Geoffrey. **Uma breve história do mundo**. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2002.

CAMPOS, Fernando Carneiro de. **Hits Brasil. Sucessos estrangeiros *Made in Brazil***. São Paulo: Clube de Autores, 2012.

CARDOSO, Sílvia Oliveira. **O fenômeno “cafona” e a crítica musical dos anos 1970**. 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia (2014).

CAROCHA, Maika Lois. **A censura musical durante o regime militar (1964-1985)**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. **A política cultural à época da ditadura militar**. Contemporânea ISSN: 2236-532X v. 3, n. 1 p. 173-192 Jan.–Jun. 2013.

FICO, Carlos. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão**. In: O Brasil Republicano: o tempo da ditadura-regime militar e os movimentos sociais em fins do século XX. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FUCHS, Angela M. Silva; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. **Guia para normalização de publicações técnico-científicas**. Uberlândia: EDUFU, 2013.

GENTILLI, Victor. **O jornalismo brasileiro do AI-5 à distensão: “milagre econômico”, repressão e censura**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. I Nº 2 - 2º Semestre de 2004.

HAMBURGER, Esther. **Beto Rockefeller, a motocicleta e o Engov**. Significação Revista de Cultura Audiovisual 41(41):14. São Paulo: julho 2014.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX 1914-1994**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **O Brasil em 4 décadas. Texto para discussão**. Rio de Janeiro, 2010.

LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. **O cacique do Candeal: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

LIMA, Luis Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: o caso da telenovela brasileira**. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador, 1 a 5 Set 2002.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações**. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Orgs). História e Cultura: Espaços Plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 335-346.

MACHADO, Gustavo Barletta. **Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970**. Revista Sonora. ISSN 1809-1652. Grupo de pesquisa Tecnologia, Mídia, Criação Sonora e Audiovisual. Instituto Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2016.

MARTINS, Sérgio. Revista Veja. Matéria - **Os falsos gringos**. Edição nº 1.621 - 27/10/1999, p. 186/187.

MEDEIROS, Ana Maria de. **Telenovela brasileira: do melodrama à sátira social**. Cadernos do CEOM - Ano 19, n. 25. Santa Catarina: Narrativas, 2006.

MEIRELLES, Regina Lúcia Praxedes de. **O conceito de indústria cultural no processo educacional emancipatório em Adorno**. RHEMA, v. 18, n. 56, p. 20-37, jul./dez. 2020 - ISSN 2446-628X

MENDONÇA, Sônia Regina de. **Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MORAES, Isaías Albertin de. **A Política Externa de Boa Vizinhança dos Estados Unidos para a América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial**. Monografia para obtenção do título de Especialista em Relações Internacionais. Instituto de Relações Internacionais. Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: IV Congresso Nacional de la Rama latinoamericano del IASPM**. Cidade do México: abril 2002.

_____. **A História depois do papel**. In: PINSKY, C. (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEDRA, Layno Sampaio. **Indústria cultural e o cinema no Brasil e na Bahia**. Encontro de estudo multidisciplinares em cultura. Salvador, 8 a 10 de agosto de 2012.

RAMOS, Eliana Batista. **Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock**. Revista Ágora, Vitória, n.10, 2009, p.1-20.

REBOUÇAS, Roberta de Almeida e. **Telenovela, história, curiosidades e sua função social**. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Mídia alternativa e alternativas midiáticas. Fortaleza, 19 a 21 de agosto de 2009.

RODRIGUES, Roger Vieira. **Os Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial: a guerra como elemento dinamizador da economia norte-americana**. Monografia de Bacharelado. Instituto de Economia. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. **A representação feminina na TV**. INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, Setembro de 2001.

SANTOS, Jean Isídio dos. **O cinema e a indústria cultural**. In: MARQUES, Edmilson; SOUZA, Erisvaldo; SANTOS, Jean Isídio dos; VIANA, Nildo (Orgs). Indústria cultural e cultura mercantil. Rio de Janeiro: Editora Corifeu, 2007).

SANTOS, Cleito Pereira dos. **Trabalho, controle e subordinação: o taylorismo-fordismo como modo de organização da autoridade do capital no século XX**. CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, Ano 8, Ed. 19, Jan./Jun., 2015.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Som Livre: as trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras. UNESP: Araraquara, 2010.

TOTA, Antônio Pedro. **Segunda Guerra Mundial**. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). História das guerras. São Paulo: Editora Contexto, 2006. guerras. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

_____. **Americanização no condicional: o Brasil nos anos 40**. Perspectivas, São Paulo, 16: 191-212, 1993.

_____. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A dupla face de Jano: romantismo e populismo**. In: GOMES, Angela Maria de Castro. (org.). O Brasil de JK. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

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

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANEXOS

Anexo 1: Trilhas sonoras das telenovelas

Imagem 1: Espelho Mágico

404.7092



S SAGLA - SISTEMA GLOBO
DE GRAVAÇÕES
AUDIO VISUAIS LTDA
C.G.C. - ME 34.922.833/0007-08

LADO A

- 1.ºº LOVE'S MELODY THEME - LARRY & JANNIE
2. + + + I REMEMBER YESTERDAY - DONNA SUMMER
- 3.ººº SO MANY TEARS - DAVE ELLIS
4. YES SIR, I CAN BOOGIE - BACCARA
- 5.ºº DAYBREAK - RANDY BISHOP
- 6.*** TROUBLE-MAKER - ROBERTA KELLY
7. + + J'AIME - JEAN PIERRE POSIT

LADO B

- 1.º C'EST LA VIE - EMERSON LAKE & PALMER
- 2.* MA BAKER - BONEY M.
- 3.** LOVE SO RIGHT - BEE GEES
- 4.*** FLYING HIGH - TONY STEVENS
5. + NEVER GET YOUR LOVE BEHIND ME - THE FARAGHER BROTHERS
- 6.ººº LET'S GET IT ON - EAST HARLEM
- 7.*** HOW WONDERFUL TO KNOW - B & C

Fonogramas gentilmente
cedidos por:
+ RCA
** PHONOGRAM
*** FERMATA
+ WEA
ºº CDEGN
--- TAPECAR
+ PHONODISC
++ COPACABANA
+++ CID

SONOPLASTIA: ROBERTO ROSEMBERG

1871
1977
SOM ALTERNATIVE

TAMBÉM EM CASSETE

Fabricado/Distribuído por RCA Eletrônica Ltda
Av. Engenheiro Bentes, s/n 2227 - São Paulo - SP
C.G.C. Nº 01.126.078/0002-44. INSC. EST. 001.05. SP
INDÚSTRIA BRASILEIRA

DESIGN: HANS DONNER E SERGIO LUZZI
COORDENAÇÃO DA CAPA: VERA CRISTINA ROESLER
ADAPTAÇÃO GRÁFICA: JOEL DOCHARRATO

DISCO E CULTURA
Censura: Protocolo Geral n.º 4129

Fonte: Imagem da Internet

Imagem 2: Cavalo de aço



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 3: Duas Vidas



Fonte: Imagem da Internet.

Imagem 4: O Bem Amado



Fonte: Imagem da Internet.

Imagem 5: Cuca Legal



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 6: Carinhoso



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 7: Rosa dos Ventos



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 8: Os ossos do Barão



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 9: Tchan – a grande sacada



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 10: O grito



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 11: O Astro



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 12: Pecado rasgado



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 13: A Barba Azul



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 14: Chega mais



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 15: Locomotivas



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 16: Anjo mau



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 17: Uma rosa com amor



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 18: Bel-Ami



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 19: Corrida do ouro



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 20: O casarão

404.7078

S
SÍGMA - SISTEMA GLOBO
DE GRAFICAS
ALPHAVILLE LTDA.
CSC - MP - SA 92.693.007-08

Sulli

Lado A
HANDS OF TIME
PERRY COMO
THEME FROM S.W.A.T.
MUSIC CORPORATION
FOREVER ALONE
STEVE McLEAN
I NEED TO BE IN LOVE
CARPENTERS
CALL ME
ANDREA TRUE CONNECTION
ANGEL
JULLIAN
WHEN YOU'RE GONE
MAGGIE McNEALL
LIVING
ALAIN PATRICK

Lado B
I'M EASY
KEITH CARRADINE
MY LIFE
MICHAEL SULLIVAN
HONEY, HONEY
ABBA
GIRL OF THE PAST
PETER McGREEN
CALIFORNIA DREAMIN'
THE VAST MAJORITY
MISS YOU NIGHTS
CLIFF RICHARD
NOSTALGIA
FRANCIS GOYA
SHARING THE NIGHT TOGETHER
ARTHUR ALEXANDER

LAYOUT JOEL COCCHIARARO

DISCO E CULTURA
Censura: Protocolo Geral n.º 4129

Fotogramas gentilmente cedidos por:
Fotos 1 A e 3 B: RCA Eletrônica Ltda.
Fotos 2 A, 3 A, 6 A e 7 B: Discos RGE/PERMATA Ltda.
Fotos 4 A e 5 B: EMI GREEN
Fotos 5 A, 6 B e 8 B: TARSCAN Gravações S.A.
Foto 7 A: W.E.A. Discos Ltda.
Fotos B A, 2 B e 2 B: TORYAPE Música Ltda.
Foto 4 B: KAUSIRMAN Productions do Brasil Ltda.

Fab/Fcado/Distribuido por: RCA Eletrônica Ltda.
Av. Engenheiro Bilings, n.º 2.227 - São Paulo-SP
C.G.C. n.º 01.126.074-0002-44/SCOP-DIF-001/69-SP
INDUSTRIA BRASILEIRA

REDE GLOBO

SEGURO - A MELHOR GARANTIA PARA SEU PATRIMÔNIO

Fonte: Imagem da Internet

Imagem 21: Te contei?

ESTEREO
C. 114

404 7105

TRILHA SONORA INTERNACIONAL
NOVELA DE CASSIANO GABUS MENDES
DIREÇÃO: RÉGIS CARDOSO
SONOPLASTIA: NESTOR DE ALMEIDA



LADO A

- ◊◊◊1 - "DANCE A LITTLE BIT CLOSER" - CHARO
- +++2 - "HOW DEEP IS YOUR LOVE" - BEE GEES
- ◊3 - "EVERYBODY DANCE" - CHIC
- ◊◊4 - "SELF PITY" - LUCIFER
- ◊◊◊5 - "RUN AWAY" - LOLEATA HOLLOWAY
- ◊◊◊◊6 - "WHEN I LOOKED AT YOUR FACE" - JODIE FOSTER
- +7 - "SURPRISE" - MANCHESTER

LADO B

- ◊1 - "EASY TO LOVE" - LEO SAYER
- ◊◊2 - "JUST THE WAY YOU ARE" - BILLY JOEL
- ◊3 - "IT'S A HEARTACHE" - BONNIE TYLER
- +++4 - "EL AMOR ENTRE TU Y YO" - NYDIA CARO
- +5 - "KEEP DOIN' IT" - SHOWDOWN
- ◊◊◊6 - "LOVING YOU SEEMED TO BE SO MAGIC" - ATLANTIC BOYS
- +++7 - "REVOIR" - ART SULLIVAN

Fonogramas Gentilmente
cedidos por:

- ★ RCA
- ★ CBS
- ★ RGE
- ★ WEA
- ★★ EMI/ODEON
- ◊◊ TDP/TAFE
- + TAFE CAR
- + COPACABANA
- +++ PHONOGRAM

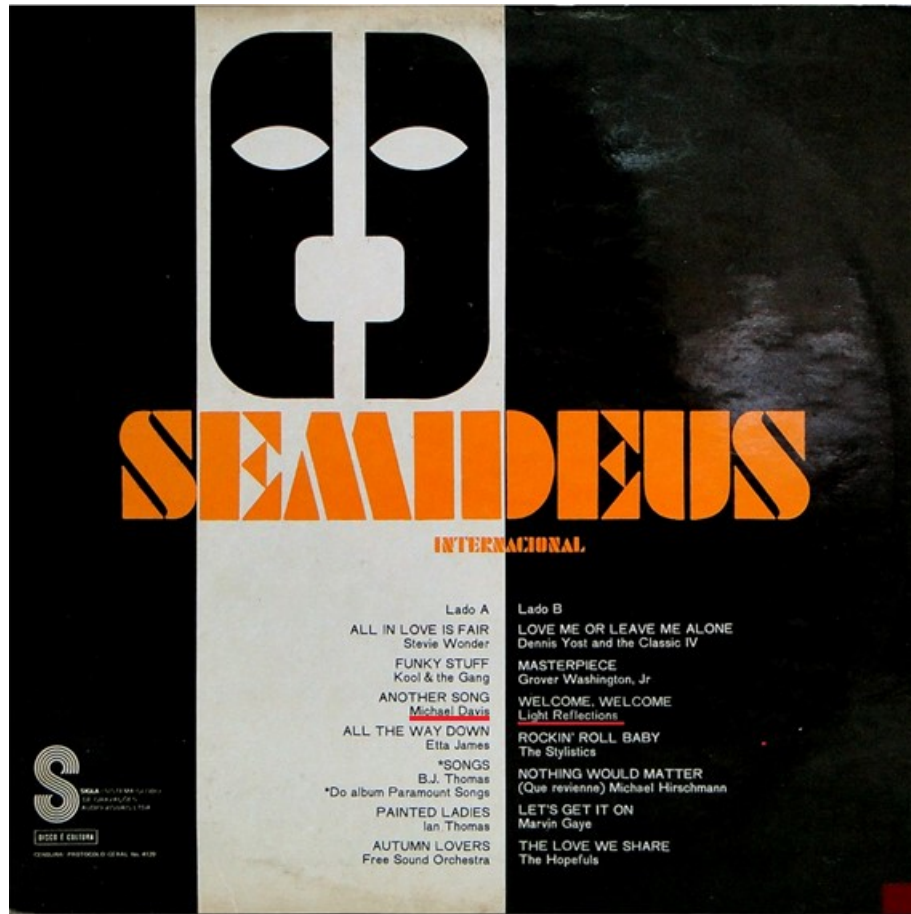
FICHA TÉCNICA
DESIGN/CAPA: HANS DONNER/SERGIO LIUZZI
COORDENAÇÃO DE CAPA: VERA ROESLER



DISCO F. 1.14 TUNA (PROTECTOR ORIGINALE)
Copyright 1977 SIGMA S.p.A. - 10135 TORINO (ITALIA)
Sede: Piazza del Gesù, 10 - 00186 ROMA (ITALIA)

Fonte: Imagem da Internet

Imagem 22: O semideus



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 23: Os inocentes



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 24: Os gigantes



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 25: Feijão maravilha



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 26: O pulo do gato



Fonte: Imagem da Internet

Anexo 2: Hits Brasil

Imagem 27: Hits Brasil I



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 28: Hits Brasil II



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 29: Hits Brasil III



Fonte: Imagem da Internet

Imagem 30: Hits Brasil IV



Fonte: Imagem da Internet