
Considerações Sobre O Cenário Das Gravadoras Envolvidas Nas Trilhas De Telenovelas Após A Inclusão Da Música Internacional: Estudo De Caso Das Trilhas Sonoras Internacionais Das Telenovelas Brasileiras Da Década De 1970 ¹

Johan Cavalcanti VAN HAANDEL²
Centro Universitário FIAM FAAM, São Paulo, SP

RESUMO

A telenovela brasileira é exibida diariamente desde a década de 1960. Ao final desta década deixou de utilizar as músicas como temas incidentais e passou a explorar a associação delas com personagens e lançá-las em disco, o que resultou na criação de trilhas sonoras com repertório nacional, internacional ou misto, com material nacional e internacional. Esta investigação tem como objetivo observar o cenário das gravadoras envolvidas na produção de trilhas sonoras de telenovelas após a inclusão da música internacional *pop* nas telenovelas brasileiras. Como é um fenômeno muito amplo, que ocorre desde a década de 1970, apresenta-se o recorte com a década de 1970, período em que as trilhas sonoras internacionais de telenovela foram iniciadas e passaram a ser comum no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela; Trilha sonora; Música *pop*; Rede Globo; Rede Tupi.

Um dos principais produtos da televisão brasileira é a telenovela, formato realizado por praticamente todas as emissoras de televisão brasileira e que tem até hoje obras entre os produtos mais assistidos no Brasil. Este formato se caracteriza por ter história contada por meio de imagens, diálogos e ação, no qual são criados conflitos provisórios e definitivos, com diversos grupos de personagens e de lugares onde ocorrem as ações e onde os grupos se relacionam, além de conter protagonistas, cujos problemas são colocados em destaque no desenrolar da trama (PALOTTINI, 2012, p.33). Além disso, a telenovela tem um tom melodramático, caráter maniqueísta, uma trama principal e apresenta como unidade o capítulo, divididos em blocos, que ao final apresenta um ganho para criar expectativa para o próximo episódio (PALOTTINI, 2012, p.48-50). Tem como origem *shows* radiofônicos, a qual migrou para a televisão, tornando-se

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais (ICPD) pela Universidade de Aveiro e Universidade do Porto, mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Professor da graduação em Rádio, TV e Vídeo e do curso superior tecnológico em Produção Audiovisual do Centro Universitário FIAM FAAM. E-mail: johan.haandel@fiamfaam.br.

popular e produzida em diversos países da América Latina (STRAUBHAAR; LAROSE, 2004, p.35), a qual teve como influências as *soup operas* norte americanas e os folhetins franceses (STRAUBHAAR, 1984, p.223) e também o cinema, em relação a sua narrativa seriada (MACHADO, 2009, p.86-87). No Brasil foi desenvolvida uma forma específica, com a apresentação de tramas paralelas à principal logo no seu início, o que oferece ao autor novas possibilidades de conduzir a história e explorar elementos cômicos ou dramáticos e também exibir diferentes classes sociais, deixando-a mais diversa (PALLOTTINI, 2012, p.66-67).

Desde a década de 1950 o Brasil exibia telenovelas, mas não de forma diária. A primeira telenovela diária foi *2-5499 ocupado*, exibida em 1963 pela TV Excelsior. Após sua exibição, outras emissoras passaram a veicular telenovelas, como a TV Tupi, a TV Record, a TV Globo e a TV Bandeirantes.

Tondato, Abrão e Macedo (2013, p.158-161) dividem o período das primeiras telenovelas em duas fases distintas: (1) a de experimentação, que vai de 1963 a 1969, na qual há um excesso de produções realizadas, grande variação dos horários de exibição e do número de capítulos apresentados e apresentação de textos com histórias e locações exóticas, que mais tarde começou a abordar temas sociais e apresentar histórias com maior carga da ação; (2) a da consolidação, de 1969 em diante, na qual houve uma ruptura de narrativa com *Beto Rockfeller*, com a apresentação de histórias mais próximas à realidade dos espectadores e um aumento do número de capítulos, na qual passou a ter uma hegemonia da Rede Globo e uma inconsistência das demais emissoras, das quais apenas a Rede Tupi conseguiu concorrer com a Rede Globo na primeira metade da década de 1970. De acordo com Daniel Filho (2003, p.35) esta ruptura na narrativa da história ocorreu pois “o público começava a querer assistir na televisão coisas mais próximas de sua realidade”. A partir desta ruptura a telenovela brasileira distanciou-se dos modelos adotados em outros países.

Ribeiro e Sacramento (2010) afirmam que houve um ‘abrasileiramento’ da telenovela, o que ocorreu “tanto em tema quanto em procedimento de linguagem televisiva” (CUNHA, 2013, p.101). O marco desta ruptura é a telenovela *Beto Rockfeller*, escrita por Bráulio Pedroso e exibida pela Rede Tupi entre 1968 e 1969.

A telenovela brasileira passou a ter uma característica mais realista, além de adotar também fortes doses de ação, forte uso de comédia, forte regionalismo, uso do realismo

fantástico e apresentação de enredo baseado em dogmas religiosos (TONDATO; ABRÃO; MACEDO, 2013, p.167).

Neste processo de ruptura, a música passou a ser utilizada de forma diferente, deixando de ser utilizada como mero tema incidental, para se tornar um elemento de destaque na telenovela, a qual passou a ser comercializada como parte de uma trilha sonora musical, o que vai ocorrer de forma determinante a partir de 1969.

Entre 1964 e 1969 foram lançados alguns compactos com temas instrumentais e álbuns que reuniam temas apresentados em telenovelas, sendo um produzido pelo sonoplasta Salathiel Coelho, intitulado *Salathiel Coelho apresenta temas de novelas* lançado pela gravadora Beverly em 1965, e outro feito pelo maestro Lyrio Panicali, intitulado *Panicali e as novelas* lançado pela Odeon em 1969. A mudança inicia com a trilha sonora da telenovela da Rede Tupi *Antônio Maria*, produzida por Salathiel Coelho e lançada pela gravadora Som Indústria e Comércio (sob selo Copacabana) em 1968, a qual traz três artistas distintos, Sérgio Cardoso (protagonista da história), Tony de Matos e Altamiro Carrilho e Sua Bandinha, interpretando canções referentes à trama.

O ano de 1969 é emblemático pela mudança no repertório utilizado. Para se aproximar do público, a telenovela passou a apresentar canções e artistas que os telespectadores já conheciam do rádio, tendo como pioneiras as trilhas de *Véu de noiva* da Rede Globo (com repertório nacional, lançada pela CBD em Dezembro de 1969) e *Super plá* da Rede Tupi (com repertório internacional, lançada entre o final de 1969 e o final do primeiro semestre de 1970 em três compactos duplos e um *long play* por três gravadoras: Fermata, Som Maior e RGE, as quais na época atuavam em parceria). Em um primeiro momento, na Rede Globo as canções das trilhas sonoras de telenovelas eram basicamente nacionais e na Rede Tupi, entre 1969 e 1970, eram em sua maioria internacionais³. No caso do repertório internacional, as canções inseridas nas telenovelas se aproveitavam de sua repercussão nas emissoras de rádio e em boates das grandes metrópoles nacionais, como Rio de Janeiro e São Paulo.

O objetivo do presente trabalho é observar o cenário das gravadoras envolvidas na produção de trilhas sonoras de telenovelas após a inclusão da música internacional *pop* nas telenovelas brasileiras. Como é um fenômeno muito amplo, o recorte é a década de 1970, na qual a prática de lançamentos de trilhas sonoras internacionais de telenovelas

³ Algumas telenovelas da Rede Tupi exibidas entre 1970 e 1971 tiveram repertório apenas nacional, como *Simplesmente Maria*, *E agora onde vamos?*, *O meu pé de laranja lima* e *A fábrica*.

foi iniciado e passou a ser comum. Para o estudo da indústria do disco e da difusão do *hit* no Brasil é um tema importante, pois as trilhas sonoras das telenovelas “tiveram uma importante participação na composição do repertório internacional consumido no país” (VICENTE, 2002, p.230). Muitas vezes, a partir da exibição na telenovela, a música se tornou um *hit* no Brasil.

A música é um dos elementos de áudio que podem ser inseridos em um produto audiovisual. Convencionou-se chamar o conjunto de músicas de um produto audiovisual de trilha sonora. Berchmans (2016, p.15) afirma que

trilha sonora vem do original inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo trilha sonora. Frequentemente, usa-se o termo para descrever a coletânea de canções que tocam em um filme (ou em novelas, seriados, documentários etc.). Ou ainda falamos da trilha sonora quando nos referimos à parte musical instrumental que acompanha o filme, seja ela composta exclusivamente para este fim ou não.

Para Toledo (2010, p.28), a trilha sonora da telenovela é “produto cultural específico da indústria fonográfica e cultural que, para além da sua possível significação como parte da narrativa da telenovela, traduz-se também em impactos econômicos, culturais e artísticos”. A trilha sonora de telenovela, na década de 1970, se materializava na forma de LP, cartucho *8-track*⁴ ou fita cassete, nos quais eram compiladas as canções utilizadas na trilha sonora musical da obra. Hoje o repertório é registrado apenas em CD.

A música é a unidade básica da trilha sonora. De acordo com Daniel Filho (2003, p.323), “a música é o apoio da imagem. Sem ela, qualquer produto sofre enorme perda. Grande parte da emoção está embutida no som e na música, que tanto contribuem para o sucesso do produto como podem estragá-lo totalmente”. Roberts-Breslin (2009, p.151) defende que, no campo do audiovisual, “a música estabelece o tom, provoca mudanças no clima, cria suspense e nos mostra quando a história vai terminar”. Ela também serve para trazer referências, como, por exemplo, quando é utilizada como tema de determinada personagem, permitindo associação entre música e personagem.

⁴ O cartucho *8-track* foi um formato de registro de áudio existente no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, o qual teve a gravadora Tapeccar como principal produtor, atuando na produção deste tipo de mídia desde o final da década de 1960 para gravadoras como a Fermata e a SIGLA.

Bryan e Villari (2014, p.27) afirmam que

esse processo de associação é baseado no *leitmotiv* introduzido no século XIX por Richard Wagner em suas óperas. Essa técnica consiste na repetição de um determinado tema relacionado a um personagem ou um assunto. Porém, diferentemente do cinema, no qual a música existia em função do clima sugerido pela cena, nas telenovelas brasileiras ela passa a ser associada diretamente aos personagens. Assim, não existe o tema de amor ou de suspense, mas sim o tema do casal ou o do vilão. E esse conceito sobre a funcionalidade da música nas novelas perdurou de forma definitiva no gênero.

Além disso, no caso das músicas internacionais utilizadas, há uma adaptação ao contexto da trama. Rodríguez (2006, p.277) afirma que

foram os produtores e os estudiosos do som que subordinaram o som à imagem. [...] O custo econômico mais elevado da produção de imagens e sua complexidade tecnológica superior costumam obrigar os produtores a começar o trabalho por elas. Sempre é tecnicamente mais fácil e, além disso, mais barato adaptar o som à imagem do que fazer o contrário.

Esta prática fez com que nas telenovelas as músicas fossem “escolhidas por combinarem com os personagens em letras e melodias” (BRYAN; VILLARI, 2014, p.182). Daniel Filho (2003, p.323-324) defende que “a escolha da música é uma especialidade; afinal ela tem que completar o aspecto dramático da obra, mas também tem que ‘tocar no rádio’; ou seja, deve-se prever se aquela música fará sucesso e pensar como se fosse a música para um disco ou CD”⁵.

Toledo (2010, p.28-29) afirma que

a trilha sonora representa, possivelmente, um dos modelos mais sofisticados no que diz respeito às formas e maneiras de divulgação e disseminação da produção musical e de inter-relação entre diferentes setores da mídia. Não apenas porque a trilha sonora é, ela própria, convertida em mercadoria cultural, [...] mas, também, porque a trilha da telenovela transformou-se em um meio de divulgação de artistas e

⁵ Na década de 1970 a função era realizada por produtores musicais da Rede Globo, como Antônio Faya, ou por selecionadores como Toninho Paladino. A partir de 1982 a função passou a ser feita por uma pessoa. O primeiro selecionador de repertório oficial foi Sérgio Motta, que exerceu a função até 1997 (com algumas poucas exceções), quando foi substituído pelo DJ André Werneck. Sérgio Motta foi um produtor musical brasileiro que na década de 1970 trabalhou nas Gravações Elétricas e na K-Tel e que, por seu trabalho na Som Livre, teve o mesmo impacto no universo da música *pop* internacional na indústria do disco do Brasil que Big Boy teve na década de 1970, pois a partir da inserção de uma música selecionada por ele para a trilha sonora internacional de uma telenovela, a canção tinha a chance de ganhar uma enorme repercussão, como aconteceu, por exemplo, em 1988 com a inclusão de *Baby can I hold you?* na trilha sonora internacional da telenovela *Vale tudo*.

canções e passou a servir, portanto, aos interesses da indústria fonográfica como um todo. Ao inserir a música na telenovela, a indústria fonográfica e os diversos agentes que dela fazem parte, visam, antes de tudo, atrelar seu produto a um bem cultural, neste caso, de grande repercussão frente aos consumidores (ou potenciais consumidores) da canção e de seus formatos.

A trilha sonora de uma telenovela é um produto que cria expectativas no público consumidor. Alencar (2004, p.105-106) afirma que “a cada novela lançada aumentava a expectativa do público em relação à trilha que acompanharia a trama por, pelo menos, seis meses. Afinal, personagem e tema musical acabariam por se tornar um só no dia-a-dia do povo brasileiro”. A associação música - personagem faz com que a ênfase do disco produzido seja na música e não no artista. Vicente (2002, p.60) afirma que

não devemos considerar [a] ênfase no fonograma e não no artista como característica apenas dos compactos – ela estava presente também nas trilhas de novelas e nas coletâneas de sucessos das rádios FM e dos DJs e promotores de bailes disco. E a participação desse tipo de produção no mercado de LPs não pode ser de forma alguma menosprezada.

A emergência das trilhas sonoras e seu desenvolvimento na década de 1970 estão inseridas em um cenário em que “a indústria fonográfica [...] vivencia uma grande expansão [...] tanto em relação aos aparelhos reprodutivos de som, quanto ao aumento das vendas dos fonogramas e, para além destas questões, à própria reestruturação do setor no conjunto do processo” (TOLEDO, 2010, p.46).

Neste contexto, há um aumento do consumo da chamada ‘música jovem internacional’, em que em um primeiro momento era composto por músicas italianas, espanholas e francesas e, mais tarde, já na década de 1970, por músicas inglesas e norte americanas. O repertório caracterizava-se por canções românticas e *pop*, além do *rock*, da *soul music*, do *funk*, da *disco music* e dos *brazilian singers*, cantores brasileiros que se passavam por estrangeiros e, nas tabelas de vendas, eram creditados como internacionais (cf. DIAS, 2000; VICENTE, 2002; MORELLI, 2009) e que geralmente cantavam canções românticas. Para Vicente (2002, p.59) a ação destes artistas era “opção estratégica possível de conferir a seu trabalho uma maior legitimidade junto às camadas de jovens consumidores dos centros urbanos”. Entre estes artistas estavam Sunday, Noi Giovani, Terry Winter, The Light Reflections, Morris Albert, Conjunto Excelsior,

Chrystian, Paul Bryan, Dave MacLean, Paul Jones, Mark Davis, Dave D. Robinson, Don Elliot, Steve MacLean, Edward Cliff, Harmony Cats, Patrick Dimon, entre outros.

A música *pop* internacional foi inserida com sucesso em *Beto Rockefeller*, mas não lançada em disco. Toledo (2010, p.66-67) afirma que esta telenovela

foi a primeira a utilizar canções populares de grande sucesso na época para compor a trilha, ao mesmo tempo em que passou a associar determinados personagens com temas próprios [...] A identificação entre os temas musicais e os personagens proposta pela sonoplastia de *Beto Rockefeller* constitui-se, então, no marco da forma de utilizar a trilha sonora numa telenovela.

Além disso, a trama de *Beto Rockefeller* traz a “primeira integração entre os veículos de difusão por meio da trilha sonora, com as canções da novela repercutindo em outros veículos e programas, fora dos espaços da trama” (TOLEDO, 2010, p.68), com um repertório que já era utilizado na Rádio Difusora AM de São Paulo, onde trabalhava o produtor musical da telenovela Cayon Gadia, e na boate Dobrão, do diretor de dramaturgia da Rede Tupi Cassiano Gabus Mendes (*GADIA apud BRYAN; VILLARI, p.68*).

Na novela seguinte da Rede Tupi, *Super plá*, exibida entre 1969 e 1970, inicia-se a produção de discos com os sucessos internacionais apresentados em seus capítulos, primeiro em compactos e depois em *long-plays*, utilizando fonogramas pertencentes aos catálogos das gravadoras que produziram o disco com a trilha sonora da telenovela: Fermata, Som Maior e RGE. Importante ressaltar que

independentemente da questão do custo do disco, o que os lançamentos internacionais estão na verdade cumprindo é a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado [...] (VICENTE, 2002, p.59).

Morelli (2009, p.90) afirma que a televisão teve importância no crescimento do mercado do disco por meio produção em disco de trilhas sonoras de telenovelas. Durante a década de 1970 elas passaram a se materializar como compilações e terem como

destaque aquelas produzidas pela Rede Globo, que manteve na década de 1970 quatro horários de exibição de telenovelas⁶.

A modernização da narrativa da telenovela e a produção de trilha sonora para uma telenovela foi iniciada na Rede Globo entre 1969 e 1970 com *Véu de noiva*, de Janete Clair. Assim como a Rede Tupi, a Rede Globo até 1971 lançava suas trilhas por gravadora não pertencente ao seu grupo. Enquanto a Rede Tupi revezava as gravadoras, a Rede Globo utilizou até 1971 a Companhia Brasileira de Discos, CBD, atual Universal Music. As trilhas sonoras lançadas pela CBD para a Rede Globo apresentavam repertório nacional, aproveitando-se do seu forte *cast* de artistas, e eram produzidas por Nelson Motta. Mas canções internacionais chegaram a ser veiculadas em telenovelas neste período e algumas delas foram lançadas em compactos indicando que eram tema de determinada telenovela: *I'll catch the sun*, de Glenn Yarbrough foi inserida na telenovela *Véu de noiva* e lançada em compacto pela CBD indicando fazer parte da telenovela; *I giorni dell'ira*, do maestro Riz Ortolani, foi inserida em *Irmãos coragem*; *The time of moon*, do grupo Paradise, foi inserida em *Verão vermelho*; *Thelicia, easy listening instrumental* do grupo Illustration, foi inserida em *Minha doce namorada* e lançada em compacto pela Top Tape indicando fazer parte da telenovela.

A partir de 1971 o grupo Globo passou a utilizar sua própria gravadora, SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais) para lançar as trilhas sonoras de suas telenovelas, por meio do selo Som Livre⁷, o que fez a CBD Phonogram, que anteriormente lançava as suas trilhas sonoras, lançar as trilhas sonoras da Rede Tupi entre 1971 e 1974, as quais tinham repertório essencialmente misto, com canções nacionais e internacionais, tendo como exceção as trilhas sonoras das telenovelas *Nossa filha Gabriela* e *Tempo de viver*, com repertório nacional.

⁶ Entre 1975 e 1977 a Rede Globo teve duas telenovelas censuradas, o que a obrigou a reexibir novelas já veiculadas anteriormente (*Roque Santeiro* às oito horas em 1975 e *Despedida de casado* às dez horas em 1977). O horário das dez horas para as telenovelas foi encerrado em 1979 para dar lugar a seriados feitos pela Rede Globo. O horário das seis horas teve dois períodos de exibição, um entre 1971 e o início de 1973 e outro do inverno de 1975 em diante, no qual exibia-se telenovelas baseadas em obras literárias nacionais. No período que não foram exibidas telenovelas, o horário foi preenchido pelo seriado *Shazam, Xerife & cia.*, um *spin off* da telenovela *O primeiro amor* (entre o início de 1973 e o início de 1974) e seriados norte americanos como *Família Dó-Ré-Mi*, *O jogo perigoso do amor* e *Garota com algo mais*, além do programa *Disneylândia '75*, que trazia desenhos animados a cores.

⁷ A SIGLA também possuía, na década de 1970, os selos SOMA e Gala. De 1971 até o final de 1973 seus discos foram prensados pela Odeon e a partir de 1974 passaram a ser prensados pela RCA. Há uma exceção, que é a da trilha sonora internacional da telenovela *Carinhoso*, que tem uma prensagem feita pela Tapeçar, que apesar de creditada a 1973 é do início de 1974, ano em que a Tapeçar obteve sua própria prensa para fabricar seus discos.

Na produção das trilhas internacionais da Rede Globo, que passaram a ser produzidas a partir de 1971, a SIGLA utilizava fonogramas feitos por membros do seu catálogo (como Free Sound Orchestra, presente em quase todas as trilhas sonoras internacionais até 1974, ou Eustáquio Sena, sob o pseudônimo de Joe Russel) ou de gravadoras que representava no Brasil (como as francesas Sonopresse, Disques Carrere e Disques Trema), além de utilizar fonogramas cedidos por outras gravadoras, que de 1971 até 1974 eram basicamente gravadoras independentes (como a Tapeçar⁸, Top Tape⁹, RGE/Fermata¹⁰, EBRAU¹¹ e CID¹²) e a partir do final de 1974 passou a incluir fonogramas cedidos por *majors*¹³.

Alguns fatores fizeram com que a SIGLA tivesse um grande impacto na indústria do disco brasileira em seus primeiros anos. Esta gravadora

surge e se consolida como única gravadora nacional a figurar entre as multinacionais que dominam o mercado fonográfico. Em menos de dez anos, a gravadora tornou-se líder por conta, justamente, do seu pertencimento às Organizações Globo [...]. A Som Livre se concentrou quase exclusivamente num jogo marcado pela parceria com as gravadoras multinacionais, transformadas em fornecedoras de sucessos musicais para trilhas sonoras de novelas e outras compilações. A mera tarefa compiladora norteou sua ação e, de certa forma, essa prática também viciou as demais gravadoras, transformando o segmento das trilhas sonoras e das coletâneas de uma maneira geral num dos mais lucrativos da indústria fonográfica (TOLEDO, 2010, p.18).

Em pouco mais de um ano no mercado do disco, a SIGLA obteve vendas significativas com a trilha sonora internacional da telenovela *Selva de pedra*, lançada em 1972 e que vendeu mais de quinhentas mil cópias (cf. BRYAN; VILLARI, 2014, p.499),

⁸ A Tapeçar, até o primeiro semestre de 1975, foi a responsável por repassar à SIGLA os fonogramas da emblemática gravadora norte americana Motown Records, a qual a partir do segundo semestre de 1975 passou a ser representada no Brasil pela Top Tape.

⁹ A Top Tape representava no Brasil dezenas de pequenas e médias gravadoras internacionais, entre elas Brunswick, Glades, Carabine, T.K. Records, Joker, Carrere (a partir de 1977), Scepter Records (até 1974), Janus Records, entre outras.

¹⁰ O principal artista internacional da gravadora RGE/Fermata na década de 1970 era o cantor inglês Elton John, cuja obra era licenciada pela gravadora inglesa DJM Records até 1976.

¹¹ A Editora Brasileira Autores Unidos (EBRAU) operou até 1972 e representou até esta data a gravadora francesa Barclay no Brasil. De 1969 a 1970 representou a Motown Records, antes dela ser repassada para a Tapeçar.

¹² A Companhia Industria de Discos (CID) representou entre 1973 e 1975 a gravadora norte americana 20th Century Records, que tinha como nome mais expressivo o cantor e maestro Barry White. Também representou a gravadora Oasis, que licenciava para o Brasil, até 1978, a cantora Donna Summer.

¹³ A primeira *major* a ceder canções para trilhas sonoras internacionais da Rede Globo foi a gravadora Som Indústria e Comércio entre 1972 e 1973, mas os artistas cedidos eram *brazilian singers*.

em parte apoiada pela repercussão do sucesso *Rock 'n' roll lullaby* de B.J. Thomas, executado na telenovela como tema do casal protagonista. Mas as gravadoras que cediam as músicas também se beneficiavam da troca. Toledo (2010, p.101) afirma que,

se a entrada na trilha sonora resultava num incremento das vendas dos artistas e nas execuções radiofônicas, o que pode ser comprovado pela maior participação das gravadoras Top Tape e Tapeçar (que detinham os direitos dos fonogramas de parte desses artistas) no mercado fonográfico, por outro lado, a presença de nomes de maior sucesso nas trilhas sonoras, potencializava, por sua vez, as vendas destas.

Após serem incluídas em trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo, músicas de artistas como B.J. Thomas, Dennis Yost & The Classics IV, Chrystian, Paul Bryan e Timmy Thomas obtiveram êxito na parada de sucessos brasileiras e suas canções também foram incluídas em outras compilações produzidas por suas respectivas gravadoras, especialmente na gravadora Top Tape, aproveitando-se do sucesso obtido pela música na telenovela. Este esquema era vantajoso para as duas partes, o que fez com que as *majors*, que não participavam diretamente desta troca, passassem a realizá-la de maneira significativa a partir da segunda metade de 1975, logo após a produção da trilha internacional de *Escalada* (telenovela de época que gerou uma trilha sonora internacional com sucessos das décadas de 1950 e 1960) e da produção das trilhas sonoras nacionais de *Gabriela e Pecado capital* (cf. BRYAN; VILLARI, 2014). Este novo cenário de cessão dos fonogramas coincidiu com o início da prática da Som Livre de indicar as gravadoras que cediam as músicas incluídas nos discos, indicadas nos ‘fonogramas gentilmente cedidos por’.

O esquema de cessão de fonogramas para a produção de uma compilação também foi feito para compilações de sucesso produzidas pela Som Livre, como as coletâneas de discotecas (como *Frenetic Dancin' Days*, *Hippopotamus* e *Papagaio*), de sucessos do momento (como os dois volumes da coletânea *Temas quentes internacionais*) e de *flashbacks* (como os três volumes da coletânea *Saudade não tem idade*). Também foi utilizado para as coletâneas das emissoras do Sistema Globo de Rádio (SGR) Mundial AM, do Rio de Janeiro, e Excelsior AM, de São Paulo, as quais veiculavam as canções em suas programações musicais e depois as lançavam em uma coletânea de sucessos, prática iniciada na SIGLA com a compilação *Sua paz Mundial - Sonzão jovem*, lançada

em Agosto de 1973¹⁴. A prática é aprimorada a partir de 1974: as músicas eram exibidas nas emissoras do SGR, depois inseridas em telenovelas e, por fim, lançadas em compilações das emissoras do SGR e em trilhas de telenovelas.

A Rede Tupi, a partir de 1971, passou a lançar as trilhas sonoras de suas telenovelas por uma só gravadora. Entre o final de 1971 e o meio de 1974 suas trilhas foram lançadas pela CBD Phonogram, as quais eram, em sua maioria, trilhas mistas. Entre o segundo semestre de 1974 e o meio de 1976 suas trilhas foram lançadas pelas Gravações Elétricas, que na época representavam no Brasil o grupo Warner (contendo no seu catálogo as gravadoras Warner, Atlantic, ATCO e Elektra), além da Pye Records inglesa, da Hispavox espanhola e da pequena Hi-Fi italiana. Nesta gravadora passou a lançar duas trilhas sonoras por novela, uma nacional e outra internacional, em uma ordem contrária à da Rede Globo, primeiro a trilha internacional e depois a trilha nacional (que teve como exceção as trilhas da telenovela *Um dia, o amor*, de 1975). Por fim, do segundo semestre de 1976 até 1980 a Rede Tupi passou a utilizar sua própria gravadora, as Gravações Tupi Associadas (GTA), para lançar as trilhas de suas telenovelas, que teve como exceções as trilhas sonoras nacional e internacional de *João Brasileiro, o bom baiano* e a trilha única de *Roda de fogo*, todas lançadas em 1978 pela CBD Phonogram.

As trilhas sonoras internacionais da Rede Tupi não tinham a mesma repercussão e número de vendas das trilhas da Rede Globo, com poucas, como as trilhas internacionais de *Ídolo de pano* e *A viagem*, figurando entre os discos mais vendidos (cf. BRYAN; VILLARI, 2014). Além das telenovelas da Rede Tupi terem uma audiência menor, um fator que ajudava a fraca repercussão das trilhas sonoras da emissora era apresentar uma seleção com canções de uma só gravadora (o que limitava o campo de atuação) e o pouco uso de *hits* radiofônicos, apresentando canções mais obscuras de gravadoras italianas e espanholas. Este quadro mudou com as trilhas produzidas pela GTA, as quais tinham repertório oriundo de diversas gravadoras e uma inclusão maior de *hits* radiofônicos, mas, com a crise na qual a emissora se encontrava, não tiveram grande repercussão, como

¹⁴ Esta compilação apresenta algumas canções inseridas na trilha sonora internacional de *O bem amado*, lançada um mês antes, e a curiosidade de apresentar efeitos especiais entre as canções. No início de cada lado foram inseridos efeitos de sintetizadores e entre as faixas de cada lado, em que o efeito começa com a última nota musical da música que termina e finaliza com a primeira nota da música que inicia. A canção que inicia o lado A, *Skyline pigeon* de Elton John, foi incluída um mês depois na trilha sonora da telenovela *Carinhoso*, na versão com os efeitos de sintetizadores de *Sua paz Mundial - Sonção jovem*, apresentando-se, desta forma, como uma versão *remix* exclusiva do Brasil. Esta coletânea teve a produção do técnico de som da Mundial AM, José Carlos Muniz, conhecido como Formiga, edição de Rene Rizzi Lippi (da Odeon) e *lay out* da capa de Hélio (do SGR).

tinham as trilhas sonoras da Rede Globo na mesma época, as quais passaram de quinhentas mil cópias vendidas (como as trilhas sonoras internacionais de *Estúpido cupido*, *Locomotivas*, *O astro*, *Te contei?* e *Os gigantes*) e até ultrapassaram o número de um milhão de cópias vendidas (como as trilhas internacionais de *Dancin' Days* e *Pai herói*)¹⁵.

Duas trilhas sonoras internacionais foram produzidas pelos Estúdios Silvio Santos e pela Rede Bandeirantes na segunda metade da década de 1970. Foram produções decorrentes da tentativa de ambos de apresentar telenovelas nos seus canais.

Os Estúdios Silvio Santos produziram a telenovela *O espantalho*, escrita por Ivani Ribeiro e exibida na TVS do Rio de Janeiro e na TV Record de São Paulo em 1977. Esta telenovela apresentou duas trilhas sonoras, uma nacional e outra internacional, lançadas em 1977 pelas Gravações Elétricas, sob o selo Estúdio Silvio Santos Discos e Fitas. O repertório da trilha é semelhante ao das trilhas sonoras internacionais feitas pelas Gravações Elétricas para a Rede Tupi: Todas as músicas são do catálogo da gravadora¹⁶ e não apresenta grandes sucessos radiofônicos.

A Rede Bandeirantes produziu duas telenovelas na década de 1970, *Cara a cara* e *O todo poderoso*, em que a primeira teve duas trilhas lançadas (nacional e internacional) e a segunda apenas uma (nacional) pela gravadora Bandeirantes Discos, a qual foi criada em 1977 e tinha distribuição pela WEA. Assim como a SIGLA, a Bandeirantes Discos lançava coletâneas com fonogramas de diferentes gravadoras, incluindo as das trilhas sonoras das telenovelas da Rede Bandeirantes. Por isso, a trilha sonora internacional de *Cara a cara* apresenta mais *hits* radiofônicos do que a de *O espantalho*.

Considerações Finais

Observamos que a telenovela brasileira é um formato popular da televisão brasileira, que em seu desenvolvimento passou a ter características particulares e a utilizar músicas diversas em seu interior, o que permitiu as emissoras lançá-las em disco em um produto conhecido por trilha sonora, a qual pode ter conteúdo só nacional, só

¹⁵ Fonte: Som Livre e ABPD (*apud* BRYAN; VILLARI, 2014, p.501)

¹⁶ As Gravações Elétricas abarcavam as gravadoras Chantecler, que na época representava no Brasil gravadoras como a Pye Records (a partir de 1977), Negram e Ariston, e Phonodisc, que na época representava a poderosa ABC Records norte americana.

internacional ou misto, mesclando conteúdos nacionais e internacionais, em que a sua unidade básica é a música.

As músicas passaram a ser incluídas nas telenovelas com função de emocionar, mas, ao mesmo tempo, de associá-la à história como tema de determinado personagem, contemplando aspectos dramáticos da obra, mas, ao mesmo tempo, tendo a função de ‘vender’, ou seja, de repercutir e fazer com que o disco da trilha sonora tenha boas vendas. Uma de suas características é a força de cada fonograma, que já pode ser um *hit* antes de ser incluída na trilha sonora ou se tornar um *hit* por ser incluída na trilha sonora. No primeiro caso ajuda a criar uma proximidade ao mercado do sucesso e ao gosto do público e no segundo caso ajuda a divulgar a música para milhões de espectadores.

Foi feito um recorte histórico na observação, que foi a das trilhas sonoras internacionais de telenovelas brasileiras da década de 1970, período do início e consolidação da produção deste tipo de produto, que coincidiu com um crescimento do mercado do disco brasileiro e da música *pop* internacional no Brasil, com gêneros como o *rock*, *soul*, *funk*, *disco music*, além do próprio *pop*. Inicia-se, a partir deste período, prática de incluir músicas em telenovelas, associá-las na trama à personagens e lança-las em disco, prática que fez a SIGLA se tornar líder do mercado do disco na década de 1970.

Beto Rockefeller inicia a inserção de músicas *pop* em sua trilha sonora e serviu de referência para telenovelas posteriores, que copiaram o modo de inserção das músicas na história e desenvolveram a prática dos lançamentos de suas trilhas sonoras em discos, incluindo as trilhas internacionais. O repertório internacional se baseava na popularidade que a música *pop* tinha no Brasil, que seguia a mesma lógica de divulgação das canções que era realizada nos países centrais do mercado do disco, com foco no público jovem, o que ajudou a criar até um movimento nacional de artistas brasileiros que cantavam em inglês e eram consumidos pelos jovens.

A Rede Globo passou a produzir trilhas sonoras internacionais de suas telenovelas em 1971. As trilhas produzidas obtiveram números expressivos de exemplares vendidos e utilizavam músicas do catálogo da SIGLA e também de outras gravadoras (primeiro só das *indies* e depois de *majors* e *indies*), o que era bom para ambas, em que a SIGLA obtinha material diverso e de sucesso e as gravadoras parceiras, pela veiculação da televisão e repercussão das telenovelas, tinham uma boa divulgação dos seus artistas, o que pode ser observado pelo destaque nas paradas de sucesso de músicas que foram

conhecidas por meio das telenovelas, especialmente das gravadoras Tapeçar e Top Tape, principais parceiras da SIGLA no período.

A Rede Tupi teve dois períodos de lançamentos de trilhas internacionais: o primeiro de 1969 a 1970, no qual utilizou diferentes gravadoras, como Fermata, Som Maior e RGE (com cada trilha apresentando fonogramas de uma única gravadora), e o segundo de 1974 a 1979, no qual utilizou apenas uma gravadora. De 1974 a 1976 utilizou as Gravações Elétricas e de 1976 a 1979 a GTA para lançar suas trilhas sonoras, em que as de repertório internacional não tiveram a mesma repercussão das trilhas da Rede Globo, o que pode ser resultado de sua audiência menor, do uso de fonogramas de uma mesma gravadora (com exceção da GTA) e de uso menor de *hits* radiofônicos.

Além da Rede Tupi e da Rede Globo, tivemos lançamentos de trilhas sonoras internacionais de telenovela produzidas pelos Estúdios Silvio Santos e pela Rede Bandeirantes, em suas tentativas de implementação de telenovela em seus canais de TV. A trilha produzida pelos Estúdios Silvio Santos tem aspecto similar às da Rede Tupi pré-GTA e a da Rede Bandeirantes segue o esquema das trilhas sonoras internacionais da Rede Globo, mas ambas não tiveram a mesma repercussão das trilhas globais.

Em todos os casos, a trilha sonora, ao introduzir em um bem cultural um produto massivo que trabalha com a memória afetiva, potencializa sua possibilidade de venda. Esta prática ocorreu em um momento de crescimento do mercado do disco e dos reprodutores de música e da consolidação da música *pop* internacional no Brasil, o que impactou não só o cenário da época, mas os seguintes, que seguiram a prática de produção e venda de trilhas sonoras internacionais de telenovelas, repercutindo também em outros meios, como o rádio, o qual passou a ser influenciado pela música internacional que toca na telenovela.

Observamos que o objeto investigado é complexo e muito extenso, mesmo com um recorte temporal em apenas uma década, o que faz desta investigação ser apenas uma observação geral, sem enfoque direto na sua unidade básica, que é a música. Sustentamos que a análise detalhada é importante para entendermos a repercussão dos fonogramas inseridos nas trilhas sonoras e como eles foram utilizados na produção, o que pode ajudar na compreensão da popularidade que a música pode ganhar nas indústrias midiática e do disco, além de percebermos, pelo conjunto de músicas inseridas e repercutidas, quais gêneros musicais estavam em evidência no momento, o que nos ajuda a entender o quadro da indústria do disco no período.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, M. A **Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.
- BERCHMANS, T. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 5ª Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.
- BRYAN, G.; VILLARI, V. **Teletema**: volume I 1964-1989. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira. São Paulo: Dash, 2014.
- CUNHA, I. F. Ficção televisiva no prime time português e brasileiro. In: TONDATO, M. P.; BACCEGA, M. A. (Orgs.) **A telenovela nas relações de comunicação e consumo**: Diálogos Brasil e Portugal. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. P. 93-147.
- DIAS, M. T. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial; FAPESP, 2000.
- FILHO, D. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. 2ª Ed. Rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 5ª Ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.
- MORELLI, R. C. L. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia na televisão**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 325).
- RIBEIRO, A.P.G.; SACRAMENTO, I. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, A.P.G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.) **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. P.109-135.
- ROBERTS-BRESLIN, J. **Produção de imagem e som**. Traduzido do inglês por Making Media. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- RODRÍGUEZ, A. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Traduzido do espanhol por Rosângela Dantas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.
- STRAUBHAAR, J. D. Brazilian television - The decline of american influence. **Communication research**. Vol.11, n.2, Abr. 1984. P. 221-240. Disponível em <https://doi.org/10.1177/009365084011002006>.
- STRAUBHAAR, J. D.; LAROSE, R. **Comunicação, mídia e tecnologia**. Traduzido do inglês por José Antônio Lacerda Duarte. São Paulo: Thomson Learning, 2004.
- TOLEDO, H. M. S. T. Som Livre: **As trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música**. Araraquara, 2010, 362p. Tese. (Doutorado em sociologia) Faculdade de ciências e letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106230/toledo_hms_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- TONDATO, M. P.; ABRÃO, M. A. P.; MACEDO, D. G. Ficção e realidade televisivas: O caminhar pela cultura e o encontro com a telenovela. In: TONDATO, M. P.; BACCEGA, M. A. (Orgs.) **A telenovela nas relações de comunicação e consumo**: Diálogos Brasil e Portugal. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. P. 148-204.
- VICENTE, E. **Música e disco no Brasil**: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. São Paulo, 2002, 335p. Tese. (Doutorado em Comunicações) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/01/doutoradoEduVicente.pdf>.