

EDUARDO VICENTE

Chantecler: uma gravadora popular paulista

EDUARDO VICENTE

é professor e
vice-coordenador
do Programa de
Pós-Graduação em
Meios e Processos
Audiovisuais
(PPGMPA) do
Departamento de
Cinema, Rádio e TV
(CTR) da ECA-USP.





RESUMO

Este texto busca apresentar a trajetória da gravadora paulistana Chantecler, que, ao longo dos anos 60 e 70, teve um papel fundamental na formação de artistas ligados a segmentos então menosprezados pelas grandes gravadoras, especialmente o sertanejo, a música romântica tradicional e a música regional. Além disso, o texto traz ainda uma reflexão acerca do processo de estratificação do consumo de música popular que se verificou no país a partir dos anos 60 e, nesse contexto, do papel que passou a ser ocupado pelas gravadoras nacionais diante das empresas internacionais (*majors*) que estavam se instalando no país.

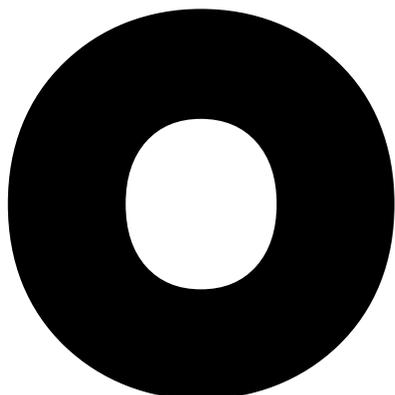
Palavras-chave: música popular brasileira, indústria fonográfica, música sertaneja, gravadora Chantecler.

ABSTRACT

This text seeks to present an account of the history of Chantecler, a record company from São Paulo, which throughout the 1960s and 1970s played a key role in forming artists linked to genres then underrated by major record companies, especially country, traditional romantic and regional music. Besides that, this text reflects on the process of stratification of popular music consumption, which started to be noticed in the country in the 1960s; and also, in that context, on the role that was taken up by national record companies as major international companies were establishing themselves in the country.

Keywords: *Brazilian popular music, record industry, Brazilian country music, Chantecler record company.*

INTRODUÇÃO

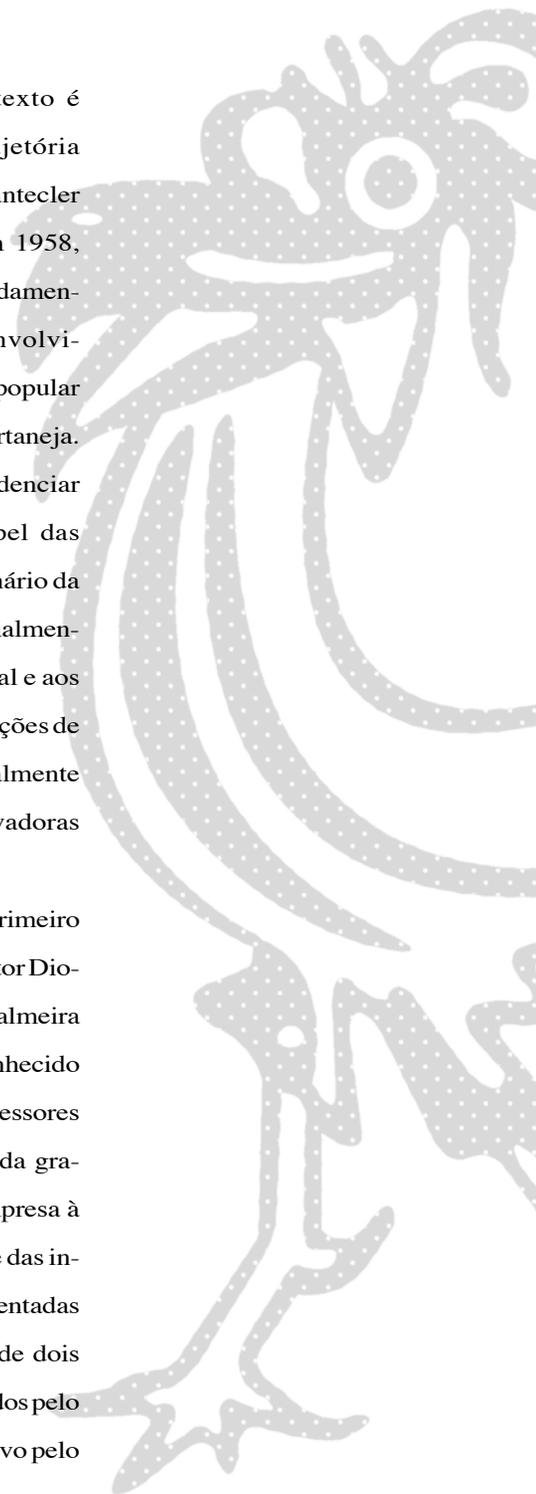


objetivo deste texto é apresentar a trajetória da gravadora Chantecler que, fundada em 1958, teve um papel fundamental para o desenvolvimento da música popular

paulista, especialmente a música sertaneja. Além disso, sua história ajuda a evidenciar o frequentemente esquecido papel das gravadoras nacionais dentro do cenário da produção fonográfica do país, especialmente no que se refere à música regional e aos gêneros musicais ligados às populações de menor poder aquisitivo – tradicionalmente menosprezados no âmbito das gravadoras internacionais instaladas no país.

A Chantecler teve como seu primeiro diretor artístico o músico e compositor Diogo Mulero, o “Palmeira” da dupla Palmeira e Biá. Biaggio Baccarin, mais conhecido como Dr. Brás, foi um de seus sucessores e permaneceu na direção artística da gravadora mesmo após a venda da empresa à Continental, em 1972. Grande parte das informações sobre a Chantecler apresentadas neste texto foram obtidas a partir de dois depoimentos que me foram concedidos pelo Dr. Brás nos anos 1999 e 2007, motivo pelo qual lhe dedico o presente texto.

Gostaria de acrescentar que esses depoimentos fazem parte do acervo que constitui dentro do Departamento de Cinema, Rádio



e TV (CTR) da ECA-USP a partir do projeto de pesquisa “O Outro Lado do Disco: a Memória Oral da Indústria Fonográfica no Brasil”. O projeto contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo.

Mas, antes de apresentar a trajetória da Chantecler, gostaria de desenvolver uma reflexão sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica no país, tentando situar tanto o papel das empresas nacionais dentro de um mercado que foi gradativamente dominado por grandes gravadoras internacionais, as chamadas *majors*, como oferecer uma breve reflexão sobre o processo de estratificação do consumo de música popular no país e as hierarquizações daí resultantes.

A MÚSICA GRAVADA

Se nos reportarmos aos primórdios da produção fonográfica nos países centrais, poderemos identificar na seleção do repertório inicialmente gravado pelas empresas aquilo que o pesquisador Reebee Garofalo (1993, p. 22) denomina como um “referencial elitista de alta cultura, [no qual] a música europeia era considerada muito superior à música popular produzida nos EUA”. E, com o objetivo de oferecer esse conteúdo cultural distintivo às classes abastadas que podiam adquirir o aparelho, Fred Gaisberg, diretor artístico da Victor Machine Company, percorria a Europa já em 1901 com o objetivo de gravar os cantores de maior destaque das principais companhias de ópera daquele continente. Por esse meio, “a série ‘Red Label’, *top line* da Victor, pôde incluir gravações de canções e árias em todas as línguas europeias e em muitas línguas orientais, bem como gravações da Ópera Imperial Russa” (Garofalo, 1993, p. 22).

A música popular, ligada às classes menos abastadas da sociedade foi, segundo o autor, frequentemente ignorada, numa situação que só começou a ser superada a

partir da década de 20, especialmente depois do advento do cinema sonoro (1927).

Um aspecto a se reter desse relato é o de que a indústria fonográfica criava uma nova categoria de distinção no meio musical: entre as obras que eram e as que não eram gravadas. Como o aparato de registro e reprodução sonora possibilitado pela indústria ficava sob o controle de seus proprietários, cabia a eles a decisão sobre os gêneros musicais que seriam privilegiados em sua atividade, algo que era feito em função de suas preferências pessoais e, é claro, dos interesses de seu público-alvo. Assim, quando nos reportamos à história da música popular desenvolvida ao longo do século XX, vale recordar que frequentemente estamos nos referindo às músicas que, de alguma maneira, ingressaram no processo de industrialização através do registro fonográfico.

Devemos manter essa questão em mente. Ao contrário do repertório erudito, que teve suas possibilidades de afirmação de autoria, sobrevivência ao tempo e disseminação geográfica garantidas pelo desenvolvimento da escrita musical, a música popular – antes do surgimento das técnicas de gravação – dependia quase que totalmente das incertas perspectivas oferecidas pela tradição oral para a sua perpetuação. Nesse sentido, decisões dos executivos das gravadoras sobre que músicas populares seriam ou não gravadas, distribuídas e divulgadas por suas empresas tiveram papel crucial na consagração de gêneros musicais e na definição do repertório que chegaria até nós.

O INÍCIO DA INDÚSTRIA NO BRASIL

Ao analisarmos a questão do início da indústria fonográfica no Brasil, veremos que aqui ela não se dá sob a égide da produção de música erudita. Conforme relato de Tinhorão (1981), Frederico Figner, um tcheco de origem judaica radicado nos EUA, desembarca em Belém do Pará em

1891 trazendo alguns fonógrafos. A partir de então, percorre o país fazendo exposições pagas dos equipamentos. Em 1897 abre no Rio de Janeiro a sua primeira loja, a Casa Edison, já com o intuito de comercializar os aparelhos. Em 1902 passa a atuar também na gravação de música popular e seus primeiros artistas contratados são os cantores de serenata Antônio da Costa Moreira, o Cadete, e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano. Nesses primeiros trabalhos, foram registrados choros, lundus, modinhas, além de músicas diversas executadas pela recém-criada Banda do Corpo de Bombeiros (formada pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros em 1896). Baiano seria ainda o intérprete, em 1917, de “Pelo Telefone” (de autoria assumida por Donga e Mauro de Almeida), a primeira música a ser gravada no país (e pela Casa Edison) sob a denominação de “samba”.

As produções da Casa Edison eram feitas a partir de uma parceria com a empresa alemã Zonophone, que enviou um técnico ao país para as primeiras gravações: “As músicas eram gravadas aqui e os discos eram produzidos na Europa” (Franceschi, 2002, p. 312). Em 1904, Figner torna-se representante exclusivo da gravadora Odeon no país, o que leva à implantação, por parte da empresa, da primeira fábrica de discos do Brasil, em 1913¹.

Nas décadas seguintes, outras gravadoras seriam criadas no país. Em 1928, por exemplo, a empresa paulista Byington & Cia., dirigida por Alberto Jackson Byington Jr., firma contrato com a Columbia norte-americana para a prensagem e distribuição de seus discos no país. Simultaneamente, a empresa inicia também a gravação de discos de música brasileira que, assim como o catálogo da Columbia, são lançados com o selo Columbia do Brasil. As primeiras gravações nacionais surgem já em 1929 e, em 1943, com o fim do contrato com a Columbia, que passa a ser representada pela Odeon, a gravadora cria seu próprio selo, o Continental².

A empresa de Byington, como se sabe, iria se tornar, a partir de sua relação com Cornélio Pires, a pioneira na gravação de

música sertaneja no país. O episódio é razoavelmente conhecido, mas gostaria de retomá-lo. Ainda em 1928, Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio, atua como seu tradutor numa conversa com o norte-americano Wallace Downey, diretor artístico da Columbia do Brasil. Na conversa, Cornélio propõe a gravação de músicas e anedotas de sua Turma Caipira³. Downey apresenta Cornélio a Byington, que deve tomar a decisão final sobre o assunto. Byington recusa a proposta por considerar que não existiria no país um mercado para esse tipo de produção, mas os dois acabam chegando a um acordo em que a empresa se dispõe a gravar os discos desde que Cornélio assumia os custos de sua produção e prensagem. Os discos então saem pela gravadora com um selo de cor distinta do da Columbia e por uma série especial (a Série Cornélio Pires). Posteriormente a gravadora, impressionada com a rapidez com que os discos são vendidos, acaba estabelecendo um contrato com Cornélio⁴.

Mas gostaria de examinar esse episódio sob a perspectiva da indústria. A gravação e impressão de discos sob demanda não é um comportamento tradicional das gravadoras. Porém, a ação da Continental em relação a Cornélio Pires, provavelmente pelo seu sucesso, levou a empresa a manter, durante boa parte de sua existência, um departamento destinado especificamente a oferecer esse tipo de serviço, denominado “matéria paga”. O produtor musical Pena Schmidt, que atuou na Continental em diferentes períodos, chegou a dirigir esse departamento durante os anos 70 e detalha seu funcionamento:

“O conceito de matéria paga era assim (simulando um diálogo):

- Quero gravar um disco na Continental.
- Perfeitamente, quantos discos?
- Eu quero três mil discos.
- Ah, tá bom, você já sabe as músicas que você quer gravar?
- Ah, eu tenho uma listinha aqui.
- Mas em que estilo você quer gravar?
- Ah, eu quero fazer igual ao Milionário e José Rico.

1 “Um Império Musical no Brasil”, in *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 5/11/99.

2 Informações fornecidas por Biaggio Baccarin em depoimento prestado em 11/10/1999. A melhor fase da Continental ocorreu entre as décadas de 30 e 50, quando lançou artistas como Orlando Silva, Aracy de Almeida, Emília Borba, Anjos do Inferno, Sivuca, Dilermando Reis e Luis Bonfá, entre outros. Passaram ainda pela gravadora nomes como Noel Rosa, Vadico, Paraguassu, João Pernambuco, Garoto, Marlene, Dorival Caymmi, Lamartine Babo, Mário Reis, Novos Baianos, Sílvio Caldas, Altamiro Carrilho, Ney Matogrosso e Secos & Molhados, entre outros (“Warner Recupera Acervo Histórico de MPB da Continental”, in *O Estado de S. Paulo*, 25/10/1993).

3 Recomendo, a esse respeito, a audição dos dois depoimentos de Capitão Furtado que integram a Coleção Aramis Millarch (<http://www.millarch.org/audio/capit%C3%A3o-furtado>).

4 Outros nomes da música sertaneja seriam gravados pela Continental ainda em seus primeiros anos, como o já citado Paraguassu, além de Jararaca e Ratinho, Tonico e Tinoco, entre outros. Segundo Baccarin, a Continental também produziu curtas-metragens com artistas da música sertaneja, mas que acabaram perdidos.

– Perfeitamente, então vou marcar estúdio pra você, te ligo, você passa no caixa e paga os três mil discos...

Isso é a *matéria paga*, você faz por encomenda, usa o *know-how* da empresa, os arranjadores, o carimbo de ‘disco da Continental’... Muita coisa, muito artista da Continental entrou como matéria paga, porque lá havia um enxame de produtores, e nego ouvia e falava: ‘essa música é boa, vou dar pro fulano gravar’, pega a música de um matéria paga, dá pro outro... era o tempo todo essas histórias e isso era feito de uma forma muito objetiva. O tal do sucesso era uma coisa perceptível e que passava na sua frente... Esse lance da *matéria paga* era amazônico. Não contaminava, não chegava nada aqui, eram países diferentes, e a Continental ia lá em todos esses cantos. A Continental tinha essa característica que separava das outras gravadoras. A gente falava: a Continental trabalha com o Brasil do lado de lá da Marginal Pinheiros, com o interior. As outras companhias trabalhavam da Marginal para cá, na direção do Rio de Janeiro”⁵.

A ESTRATIFICAÇÃO DO CONSUMO MUSICAL

Vale sublinhar a expressão de Pena Schmidt: “lado de lá da Marginal Pinheiros”. A metáfora traz a ideia de uma segregação, uma divisão entre as produções musicais de diferentes origens. Uma hierarquização entre segmentos e artistas que talvez seja uma das características mais marcantes de nossa música popular. Por isso, gostaria de me situar melhor em relação a esse tema, que me parece essencial para melhor compreendermos a atuação da Chantecler e de muitas das gravadoras tradicionais do país no contexto da indústria.

O debate sobre o tema da música popular do país, nos meios intelectuais, parece ter seu momento inicial na década de 1920, com Mário de Andrade ocupando um papel central. Mário, segundo Arnaldo Contier (s.d.),

“defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional”. Mas nas décadas de 30 e 40, quando o desenvolvimento da radiodifusão no país leva a uma ampla divulgação da música popular, o tema se desloca para essa área de produção e se realiza sob a égide do governo Vargas, onde a vocação disciplinadora e civilizatória do Estado se integra à questão nacionalista. O samba, elevado à condição de música nacional, será o objeto central desse debate. Visto por intelectuais orgânicos do regime como “feio, indecente, desarmônico e arrítmico”, o samba deve ser “educado” para se tornar a síntese de nossa nacionalidade. Opositores do “samba-malandro”, mais ligado à cultura dos morros, esses intelectuais verão o “samba-exaltação” – que tem na “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1940) sua obra paradigmática – como uma resposta às suas preocupações, já que transformara o samba num “digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente”⁶.

Após o final do Estado Novo e durante toda a década de 50 o debate aparentemente arrefece. Esse período corresponde ao predomínio do rádio como principal mídia de entretenimento no país, através do qual acabou se consolidando toda uma geração de intérpretes formada por nomes como Marlene, Emilinha, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Alvarenga e Ranchinho, Ary Barroso, Carmen Miranda e Orlando Silva, entre outros. Vale observar que, nesse momento, o rádio não parecia estabelecer hierarquizações entre esses artistas ou entre os segmentos musicais a que pertenciam. Assim, embora o ingresso da música sertaneja no meio fonográfico tenha, como vimos, enfrentado alguma resistência inicial, não me parece que maiores restrições ao gênero tenham se mantido até os anos 50, quando uma hierarquização talvez só pudesse ser encontrada na relação entre a música popular e a erudita⁷.

Mas a partir do final dos anos 50 teremos uma importante mudança nesse cenário: a bossa nova surge e acaba por se estabelecer

5 Depoimento do produtor musical Pena Schmidt concedido ao autor em setembro de 2007 dentro do projeto “O Outro Lado do Disco: a Memória Oral da Indústria Fonográfica no Brasil”.

6 Eu discuto esse tema em: Vicente, 2009. As citações aqui apresentadas constam desse texto e são, respectivamente, de Álvaro Salgado e Pedro Anísio.

7 Essa era a base, por exemplo, do projeto da Rádio Gazeta que, fundada em 1943, tinha uma sala de concerto, um elenco próprio de cantores e foi responsável pelas primeiras montagens no país de diversas óperas. Era a partir dessa estrutura que a rádio se apresentava como uma “emissora da elite” – embora preservasse horários em sua programação para a música popular e mesmo para a música sertaneja (cf. Guerrini, Jr., 2009).

como o grande divisor de águas no campo. “Chega de Saudades” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1958) assume o papel de canção manifesto da bossa nova, que se estabelece como a oposição urbana, discreta e moderna aos temas melodramáticos e interpretações carregadas típicas dos cantores do rádio. Ao sintetizar o Brasil moderno e progressista do período JK, a bossa nova não só oferece uma nova configuração de nacionalidade, em que o urbano substitui o rural, como constrói e legitima sua linha de influenciadores (Noel, Ary, Mário Reis, Caymmi) e oposições (a fossa, o samba-canção abolerado, o dó de peito...).

Assim, a partir da bossa nova, o campo da produção de música popular adquire sua autonomia, estabelece suas instâncias de consagração – a crítica escrita, a repercussão internacional, a presença televisiva, a admiração de novas gerações de artistas, etc. – e critérios de hierarquização. Em alguma medida, não era um cenário completamente novo já que parecia atualizar, embora sobre bases ideológicas bastante distintas, a discussão entre o samba-malandro e o samba-exaltação promovida pelos intelectuais estado-novistas. Mas a questão agora tinha novos aspectos, sendo a presença do mercado aquele que considero um dos mais significativos.

Nesse contexto, vale observar que a década de 60 irá se constituir no momento de efetiva substituição do rádio pela TV como principal veículo de comunicação do país. E a mudança do campo musical expressa essa situação. Toda uma nova geração de artistas como Tom, João, Elis, Jair, Roberto, Erasmo, Chico, Edu, Caetano e Gil, entre muitos outros, irá surgir ou atingir a consagração a partir de programas televisivos (“O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda”, “Divino Maravilhoso”, etc.) ou dos festivais da canção (especialmente os promovidos pela TV Record).

Eu não quero, evidentemente, reduzir a importância histórica e cultural desse momento e nem diminuir o significado do processo de politização dessa produção com o Manifesto do CPC (1962) e com a resistência ao golpe militar de 1964. Mas,

para a presente reflexão, importa pensar nessas produções como fornecedoras de elementos de distinção passíveis de incorporação por novas gerações de consumidores dos grandes centros, que eram compelidos a escolher entre Chico Buarque e Roberto Carlos, Geraldo Vandré e Caetano Veloso, etc. E, em qualquer caso, oferecia a esses jovens signos de modernidade e distinção em relação a Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Waldick Soriano, Milionário e José Rico e todo um vasto elenco de artistas que, quase completamente ausentes do meio televisivo, tiveram seus nomes associados a expressões como “cafona” e “brega”, surgidas para designar sua posição subalterna no campo.

Um outro aspecto da presença do mercado é o da reorganização do setor fonográfico que então se verifica. Em seu contexto teremos, a partir dos anos 60, não apenas a chegada de novas e importantes gravadoras internacionais ao país (Philips, em 1960; Warner, em 1976; Ariola, em 1979) como o surgimento de gravadoras enquanto braços fonográficos de emissoras de TV, sendo o exemplo mais importante o da Som Livre, criada pela Rede Globo em 1971. Esse

Milionário e José Rico, Estrada da Vida, Chantecler, 1977



**Abaixo,
Belchior,
Chantecler,
1977**

fenômeno se associa a um extraordinário crescimento do mercado fonográfico, que elevará a produção de suportes musicais no país de 5,5 milhões de unidades, em 1966, para 52,6 milhões, em 1979, conforme dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).

Visando a um mercado urbano de maior nível de escolarização e poder aquisitivo, as grandes gravadoras internacionais e conglomerados televisivos estabelecerão uma espécie de reserva de mercado em relação a essa nova geração de artistas. Às gravadoras tradicionais como Continental, Copacabana e Chantecler, caberá, ao longo da década de 70, vincular-se cada vez mais ao mercado regional e aos segmentos musicais voltados a um público de menor poder aquisitivo.

Um importante sentido econômico dessa divisão está no fato de que a MPB e a jovem guarda eram vendidas através de discos de maior valor comercial, com boa margem de lucratividade. Já os segmentos mais populares eram comercializados em suportes de menor valor e se voltavam a um mercado bem mais vulnerável às flutuações da economia. A partir de 1977, ante a crise

econômica que se intensificava, surgiriam ainda os chamados “discos econômicos”, que chegavam a custar praticamente metade do valor dos discos *top seller*. Eles eram vendidos especialmente por gravadoras nacionais e representavam um mercado bastante instável. Em 1979, por exemplo, eles representaram 12 dos 52,6 milhões de suportes vendidos. Mas dez anos depois, em 1989, logo antes do lançamento dos CDs no país, eles eram apenas 8,2 dos 76,8 milhões de suportes vendidos.

A CHANTECLER

A gravadora Chantecler surgiu no momento inicial do processo acima descrito e, assim como a Continental, a partir de uma parceria com uma empresa internacional – no caso, a gravadora RCA. Operando no Brasil desde 1930⁸, a RCA contava, para a distribuição de seus produtos, com os serviços da Cássio Muniz S/A, uma empresa de vendas no atacado e varejo. Localizada na Praça da República, esquina com a Rua do Arouche, a Cássio Muniz contava com uma rede de representantes espalhada por todo o país. Por seu intermédio ela distribuía, além de toda a linha de discos e equipamentos eletrônicos da RCA-Victor (toca-discos, rádios e televisores), aviões da Cessna, veículos da GM e todo um vasto catálogo de produtos (em sua maioria importados). Ao decidir criar, em 1956, a sua própria rede de distribuição no país, a RCA sugere a Cássio Muniz – como uma forma de compensação – que crie sua própria gravadora, valendo-se do *know-how* da empresa. O acordo era de que a Cássio Muniz mantivesse, ainda por dois anos, a distribuição de discos da RCA, para poder consolidar seu próprio investimento na área⁹. Nascia assim a gravadora Chantecler, nome derivado da expressão francesa *chant clair* (“voz clara”) e tendo a imagem de um galo como seu logotipo. Já no ano seguinte, a Chantecler abria mão da distribuição da RCA devido ao grande sucesso de suas próprias produções. Naquele momento, segundo Biaggio Baccarin,

8 Pela RCA gravaram artistas como Gastão Formenti, Vicente Celestino, Orlando Silva e Francisco Alves, entre outros. A empresa foi vendida em 1987 para o conglomerado alemão BertelsmannAG, tornando-se parte da Bertelsmann Music Group (BMG).

9 Informações prestadas por Biaggio Baccarin em depoimentos prestados ao autor em 11/10/1999 e 8/11/2007.



que foi diretor artístico da empresa durante a maior parte de existência, as principais gravadoras presentes em São Paulo eram RCA, Columbia, Copacabana, Continental, EMI-Odeon e Sinter¹⁰.

A Chantecler procurou, desde o seu início, atuar numa faixa de mercado mais popular, especialmente com a música regional (sertaneja, guarânias, rasqueados, etc). Com essa intenção, ela teve Diogo Mulero, o Palmeira da dupla Palmeira e Biá, como seu primeiro diretor artístico. O primeiro disco da empresa foi lançado em 1958 e era um LP da orquestra de Zico Mazagão, que gravou “Cabecinha no Ombro” e outros sucessos da época. O segundo disco foi *Cascata de Valsas*, de Alberto Calçada, só com valsas brasileiras. Logo a Chantecler obteve grandes sucessos com artistas como Cláudio de Barros (“Cinzas do Passado”), Leila Silva (“Perdão para Dois”), Edith Veiga (“Faz-me Rir”), Marta Mendonça (“Tu Sabes”) e Luiz Wanderley (“Baiano Burro Nasce Morto”), José Orlando (“Somente Tu”), Wilson Miranda (“Longe de Ti”) e Luis Bordon (harpista paraguaio). Posteriormente, ainda gravariam por ela nomes como Waldick Soriano, Francisco Petrônio, Lindomar Castilho, Poly (nome artístico do multi-instrumentista Ângelo Apolônio) e Wilson Miranda, entre outros. Mas o maior sucesso da história da gravadora talvez tenha sido *Coração de Luto*, o primeiro grande sucesso de Teixeira que, segundo Baccarin, vendeu mais de 600 mil cópias. Ainda assim, a principal área de atuação da Chantecler foi mesmo a da música sertaneja, na qual teve entre seus primeiros contratados nomes como Tibagi e Miltinho, Tião Carreiro e Pardino, Zico e Zeca, Pedro Bento e Zé da Estrada, Palmeira e Biá, Zé Bettio e Mário Zan.

Baccarin aponta que um aspecto importante na estratégia da empresa para atuar em mercados marginais e de menor poder aquisitivo foi continuar distribuindo muitos de seus artistas através de discos de 78rpm num momento em que o LP já estava em vias de se tornar dominante no mercado¹¹. Com isso, assegurava sua presença junto a um público que tinha

dificuldades para substituir seus antigos aparelhos reprodutores de discos. Assim, Palmeira gravava uma média de quarenta discos de 78rpm por mês contra apenas cinco a seis LPs. Esse número bastante expressivo de gravações tinha como objetivo formar catálogo para a gravadora – uma dificuldade adicional enfrentada pelas empresas nacionais que, diante da instalação de empresas estrangeiras no país, tinham poucas oportunidades de distribuir catálogos importados e precisavam, por isso, assegurar rapidamente a posse de um grande número de títulos que garantisse sustentação às suas vendas.

Apesar dos sucessos obtidos, a relação de Palmeira com a gravadora durou pouco mais de dois anos. Devido a um desentendimento financeiro com a direção da empresa ele deixa a direção artística em 1961, sendo substituído por Natal César. Mas esse não conseguiu se consolidar no cargo, que passou a ser ocupado por Biaggio Baccarin já no ano seguinte. Biaggio era funcionário do grupo Cássio Muniz desde 1951 e passou a trabalhar na gravadora pouco depois de sua criação, em função do seu grande interesse por música. Foi dele, por exemplo, a sugestão para a gravação, em 1959, no primeiro aniversário da Chantecler, da versão integral da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que foi lançada num pacote com três discos. Segundo Baccarin, nenhuma gravadora da América Latina havia, até então, registrado uma ópera ao vivo e *O Guarani* jamais fora gravada integralmente¹². Os discos esgotaram-se rapidamente e foi o sucesso dessa iniciativa que acabou gerando o convite para que Baccarin passasse a trabalhar na gravadora.

Segundo Baccarin, Dominique, Jeane, Zé Augusto, Lorenço e Lorival, Milionário e José Rico, César e Paulinho, Joelma e Nalva Aguiar foram alguns dos artistas lançados por ele ainda no início de sua passagem pela direção artística da gravadora. Foi dele também a iniciativa de contratar os Demônios da Garoa – que passavam por um momento de baixa na carreira – e sugerir-lhes que gravassem um LP apenas com composições de Adoniran, inclusive a ainda inédita “Trem

10 A Sinter seria adquirida pouco depois pela Philips, tornando-se a base para a implantação da empresa no país. Já a Copacabana foi fundada no Rio em 1948 e por ela gravaram nomes como Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Agnaldo Rayol, Moacyr Franco e Wanderley Cardoso, além de muitos artistas da música sertaneja.

11 O *long-play*, ou LP, de rotação 33.1/3rpm, foi lançado no mercado norte-americano pela CBS ainda nos anos 40. Embora não existam dados estatísticos sobre a presença do 78rpm no país, certamente ele já estava em declínio no final dos anos 50, quando a Chantecler foi fundada. As estatísticas oficiais produzidas pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) a partir de 1966 nem mencionam o formato.

12 Sempre segundo Baccarin, a gravação foi feita pela Orquestra Sinfônica Municipal sob a regência de Armando Belardi. O elenco de cantores era o da Rádio Gazeta. Essa gravação foi utilizada durante muito tempo para a abertura do programa “A Hora do Brasil”.

das Onze”, que se tornaria o maior sucesso do carnaval daquele ano (1964).

Assim, a Chantecler

“[...] acabou sendo uma gravadora do Rio Grande do Sul, uma gravadora do Norte-Nordeste, uma gravadora do Brasil central, e uma gravadora de São Paulo e um pouco Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro ela entrava pouco, apesar de ter alguns artistas que fizeram sucesso no Rio de Janeiro. Então, pra mudar essa linha aí era muito complicado, então nós continuamos navegando nesse mesmo mar”¹³.

Dessa forma, ela se aproximou muito do perfil da Continental, tornando-se também uma gravadora que, para usarmos a expressão de Pena Schmidt, olhava “para lá da Marginal Pinheiros”.

Mas a passagem de Baccarin pela direção artística da Chantecler ocorreu num momento delicado para o grupo Cássio Muniz, que perdia as representações de importantes empresas internacionais e ficava cada vez mais limitado ao mercado de varejo. Com isso, o lucro obtido pela Chantecler acabava sendo utilizado para cobrir outras carências do grupo, o que criava graves problemas para a manutenção de seu elenco. Como consequência, nomes fundamentais como Teixeirinha e Cláudio de Barros, entre outros, acabaram deixando a gravadora já no final dos anos 60.

Uma desavença entre os sócios levou, em 1970, à separação da Chantecler do grupo Cássio Muniz. Nesse período a gravadora chegou a distribuir no Brasil o catálogo da norte-americana MCA. Mesmo a empresa enfrentava problemas administrativos e sua crise não foi sanada. Assim, em 1972, ela acabou vendida para a Continental. Segundo Baccarin, essa foi em princípio uma boa solução para a gravadora. Sua estrutura administrativa foi mantida e ela funcionava na Rua Aurora, no centro de São Paulo, enquanto a Continental tinha suas operações na Av. do Estado. Nesse período, além de gravar novos nomes de sucesso como Belchior e Luiz Américo, a Chantecler teve Milionário e José Rico como seu

carro-chefe. Porém, como a aproximação do final dos anos 70, a própria Continental acabou atingida pela crise econômica que se avolumava e, como medida de redução de custos, integrou a Chantecler à sua estrutura administrativa em 1978. Assim, a empresa deixou formalmente de existir transformando-se em apenas mais uma marca (selo) da Continental.

Em 1981, o nome da gravadora ainda surgiu com força através do *show A Grande Noite da Viola*, evento que Baccarin concebeu e ajudou a realizar. Ocorrido em 20/6/1981 ele reuniu, em pleno Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, grandes estrelas do segmento sertanejo como Tonico e Tinoco, Cascatinha (Inhana havia falecido dias antes), Vieira e Vieirinha, Milionário e José Rico, Tião Carreiro e Pardinho, Irmãs Galvão, Berenice Azambula e Teixerinha, entre outros. O *show* foi uma promoção conjunta da Chantecler e da Rádio Nacional. Com cobertura da TVS¹⁴ o evento reuniu, segundo Baccarin, um público de 15 mil pessoas. O evento parece ter se vinculado, também, a um momento inicial de penetração do segmento sertanejo junto ao público urbano. Entre outros exemplos, vale citar o lançamento, em 1979, do filme *Estrada da Vida*, de Nelson Pereira dos Santos, estrelado pela dupla Milionário e José Rico, e o sucesso da série televisiva *Carga Pesada*, da Rede Globo, que, lançada no mesmo ano, reunia em sua trilha sonora nomes da música sertaneja e nordestina¹⁵. Esse processo alcançaria seu ápice no início da década seguinte, quando a música sertaneja se tornaria o segmento de maior sucesso da indústria através de nomes como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, João Paulo e Daniel, entre outros.

Sempre segundo Baccarin, *A Grande Noite da Viola* foi o último momento de maior visibilidade da marca Chantecler, que foi gradualmente abandonada pela Continental. Em 1994, a própria Continental foi vendida, transformando-se em parte da Warner Music, que, mesmo nos relançamentos de fonogramas do catálogo da Chantecler (que passou a lhe pertencer), acabou por não resgatar o nome.

13 Biaggio Baccarin em depoimento prestado ao autor em 2007. A transcrição é de Rosana Stefanoni.

14 “Sertanejos Desembarcam no Maracanãzinho”, in *Jornal do Brasil*, 12/6/1981.

15 Como Leo Canhoto e Robertinho, Rock e Ringo, Sérgio Reis, Renato Teixeira, Dominginhos e Luiz Gonzaga, entre outros (“Os Caipiras no Poder”, in *Folha de S. Paulo*, 2/9/1979).

Baccarin, que se tornara gerente de produtos da Continental quando a Chantecler foi integrada à sua estrutura, saiu da empresa em 1981, mas acabou mantendo um relacionamento com ela na condição de advogado especializado em direitos autorais, área em que atua até hoje.

CONCLUSÕES

Gravadoras nacionais como a Chantecler foram as responsáveis por um trabalho fundamental de documentação da música popular brasileira, registrando os trabalhos de artistas populares, vinculados a segmentos regionais, num momento em que as grandes empresas do setor praticamente ignoravam a existência desse mercado. Assim, atuaram junto a segmentos como o sertanejo, por exemplo, que só seriam privilegiados pela atuação dessas empresas a partir da década de 90, quando a substituição do LP pelo CD não apenas propiciou um extraordinário crescimento do mercado como tornou menos significativa a variação de preços dos discos representada pela divisão entre LPs *top seller* e econômicos.

Na verdade, acho possível afirmar que todo o forte processo de regionalização da música do país, verificado a partir dos anos



**Carlos Gomes,
O Guarani,
Chantecler,
1959**

90, tenha sido preparado pela ação dessas gravadoras. Entendo que a já citada venda da Continental para a Warner, a incorporação do acervo da Copacabana pela EMI no mesmo período, bem como a contratação de artistas formados nessas empresas por parte de grandes gravadoras – caso de praticamente todos os nomes da música sertaneja dos anos 90 – ajudam a confirmar essa hipótese.

Por conta disso, é importante um esforço no sentido tanto da recuperação da memória dessas empresas quanto de seus acervos musicais, já que uma significativa parcela do repertório de gravadoras como Continental, Copacabana e Chantecler, entre muitas outras, provavelmente jamais foi digitalizada.

BIBLIOGRAFIA

- CONTIER, Arnaldo D. "O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural", in *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 1, ano 1, n. 1, p. 1 (www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf).
- FRANCESCHI, H. *A Casa Edison e Seu Tempo*. São Paulo, Sarapuá, 2002.
- GAROFALO, Reebee. "Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism", in *Music of the World – Journal of the International Institute for the Traditional Music (IITM)*, nº 35(2), Berlin, 1993.
- GUERRINI JR., Irineu. *A Elite no Ar – Óperas, Concertos e Sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo (1943-1960)*. São Paulo, Fapesp/Terceira Margem, 2009.
- TINHORÃO, José R. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- VICENTE, E. "Samba e Nação: Música Popular e Debate Intelectual na Década de 1940", in *Revista Comunicart*. v. 25. Campinas, Puccamp, 2009, pp. 39-56.