



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Letícia Freixo Pereira

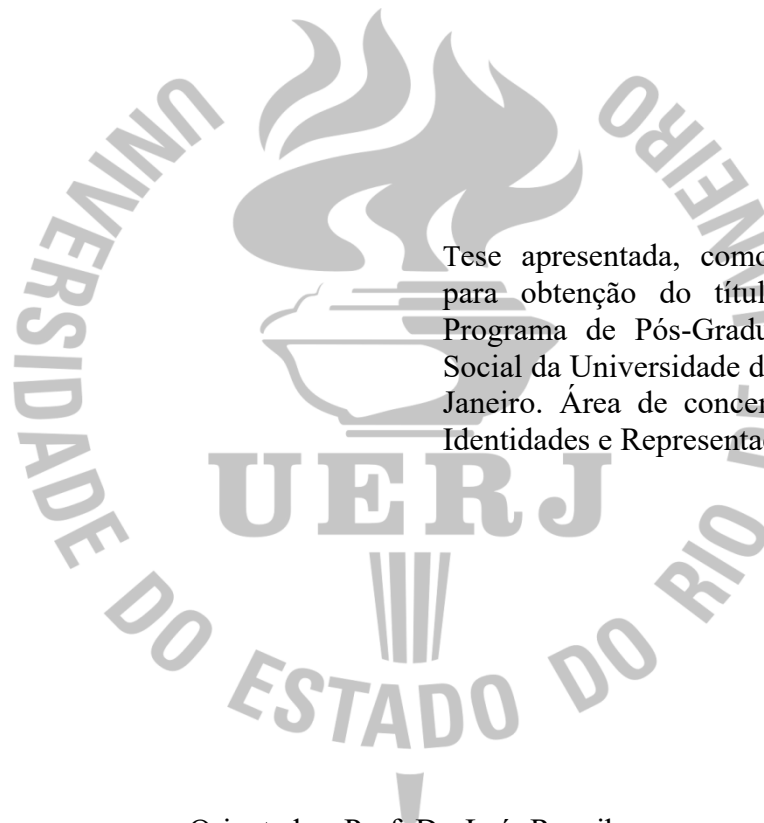
**Espaços Culturais e Intelectuais na Construção da Memória da Música
Popular Brasileira**

São Gonçalo

2023

Letícia Freixo Pereira

**Espaços Culturais e Intelectuais na Construção da Memória da Música Popular
Brasileira**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Território, Identidades e Representações.

Orientador: Prof. Dr. Luís Reznik

São Gonçalo

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

P436
TESE

Pereira, Leticia Freixo
Espaços Culturais e Intelectuais na Construção da Memória da
Música Popular Brasileira/ Leticia Freixo Pereira. - 2023.
205f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luís Reznik
Tese (Doutorado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Memória coletiva – Teses. 2. Cultura popular - Brasil - Teses. 3.
Brasil – Vida intelectual – Teses I. Reznik, Luís. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III.
Título.

CRB7 – 6993

CDU 008

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Letícia Freixo Pereira

**Espaços Culturais e Intelectuais na Construção da Memória da Música Popular
Brasileira**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Território, Identidades e Representações.

Aprovada em 17 de Agosto de 2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luís Reznik (Orientador)
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Prof^a. Dr^a. Martha Abreu
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcos Napolitano
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Márcia Gonçalves
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^a. Dr^a. Lia Calabre
Fundação Casa de Rui Barbosa

São Gonçalo

2023

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado ao meu filho Diogo Freixo. Com ele eu descobri o maior amor do mundo.

AGRADECIMENTOS

Durante esta pesquisa o mundo viveu momentos de medo e incertezas com a pandemia da Covid-19. A pandemia afetou relacionamentos, estudos e trabalhos. Também nesse período vivemos períodos sombrios na política brasileira. Então, agradeço a Deus por ter me dado forças e saúde para finalizar essa pesquisa.

Foi também durante a escrita dessa tese que meu filho nasceu e grande parte desse trabalho foi feito com ele nos braços. E é surpreendente como um filho te dá forças para lutar por um futuro melhor, agora não só por mim, mas também por ele. Eu agradeço pela vida do meu filho, por ele me motivar todos os dias a ser melhor. Diogo é cheio de luz e é o grande amor da minha vida!

Essa pesquisa só foi viável graças à bolsa de pesquisa concedida pela FAPERJ. Agradeço por este auxílio que foi fundamental para mim. Também agradeço a Faculdade de Formação de Professores da UERJ, por ser essa instituição tão acolhedora. Desde meu Mestrado eu me apaixonei pela FFP.

Não tenho palavras para agradecer ao meu orientador Luís Reznik que desde o Mestrado me acompanha e eu já aprendi tanto com ele. Luís é inteligentíssimo, compreensivo, amigo, humano e está sempre disponível para tirar dúvidas e ajudar. Obrigada por tudo professor!

Agradeço ao professor Marcos Napolitano e as professoras Martha Abreu, Márcia Gonçalves e Lia Calabre por terem aceitado participar desta banca. Eles são grandes referências para mim e seus textos foram fundamentais para meu desenvolvimento acadêmico. Marcos Napolitano e Martha Abreu também participaram da minha banca do Mestrado e suas sugestões e incentivos foram cruciais para essa tese.

Agradeço ao meu marido por sempre acreditar em mim. É um prazer dividir a vida com você meu amor. Obrigada por ser esse companheiro e pai incrível.

Ao meu pai, agradeço por sempre me incentivar a estudar e ser um exemplo para mim. Ele é uma das pessoas mais inteligentes que conheço.

Agradeço às minhas avós Angela e Denise por me darem tanto amor. Em memória dos meus avós Hailton e Dadau que foram seres humanos incríveis e fazem tanta falta nesse mundo. Em 2019, durante esse Doutorado, meu vô Hailton partiu para o céu, mas ele continua sendo uma das minhas pessoas favoritas e seus ensinamentos nunca serão esquecidos.

A minha sogra Selma eu sou grata por dar tanto carinho para mim e para meu filho. Obrigada por ser tão prestativa e nos mandar comidinhas deliciosas.

Agradeço às minhas três melhores amigas – Regiane, Amanda e Mellina – por serem minha rede de apoio emocional. Por me ouvirem, me aconselharem, me aturarem e me amarem mesmo conhecendo bem meus defeitos. Vocês são tesouros na minha vida e sou mais feliz por ter vocês.

Eu tenho a melhor família do mundo. Obrigada por serem meu porto seguro, por recarregarem minhas forças ao estar com vocês. Obrigada por cuidarem de mim e do meu filho nos momentos difíceis. Obrigada pelo colo, pelas broncas, pelos ensinamentos e pelo amor. Cada um ao seu modo se mostra presente e faz com que eu me sinta especial. Vocês são demais!

E por último, eu agradeço em especial a minha mãe Helane. Ela usou cada segundo do seu tempo livre para me ajudar, ela é a melhor mãe do mundo e eu a amo muito!

RESUMO

PEREIRA, Leticia Freixo. *Espaços Culturais e Intelectuais na Construção da Memória da Música Popular Brasileira*. 2023. 205f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Esta pesquisa tem como intuito analisar os trabalhos do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) e dos fascículos da Editora Abril da coleção História da Música Popular Brasileira. Mostrarei que esses espaços culturais estavam conectados e seus intelectuais circulavam entre eles, realizando trabalhos e projetos em conjunto. Esses intelectuais atuavam como mediadores culturais na construção da memória da música popular brasileira. Essa construção não aconteceu sem debates, mas o Samba dos primeiros anos da República e seus intérpretes tiveram suas memórias privilegiadas e legitimadas pelos intelectuais desses espaços. Trabalharei com a cronologia de meados dos anos de 1960, momento em que o MIS foi criado, até fins dos anos de 1980, momento em que a Funarte, a APMPB e a Editora Abril realizaram muitos projetos sobre a música e a cultura popular brasileira.

Palavras-chave: Espaços Culturais. Mediadores Culturais. Memória. Música Popular Brasileira.

RÉSUMÉ

PEREIRA, Leticia Freixo. *Espaces culturels et intellectuels dans la construction de la mémoire de la musique populaire brésilienne*. 2023. 205f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Cette recherche vise à analyser les œuvres du Musée de l'image et du son (MIS) de Rio de Janeiro, la Fondation nationale des arts (Funarte), l'Association des chercheurs de la musique populaire brésilienne (APMPB) et les fascicules de Editora Abril da History of Collection de musique populaire brésilienne. Je montrerai que ces espaces culturels étaient connectés et que leurs intellectuels circulaient entre eux, réalisant ensemble des travaux et des projets. Ces intellectuels ont agi comme médiateurs culturels dans la construction de la mémoire de la musique populaire brésilienne. Cette construction ne s'est pas faite sans débats, mais la Samba des premières années de la République et ses interprètes ont eu leurs souvenirs privilégiés et légitimés par les intellectuels de ces espaces. Je travaillerai avec la chronologie depuis le milieu des années 1960, lors de la création du MIS, jusqu'à la fin des années 1980, lorsque Funarte, APMPB et Editora Abril ont réalisé de nombreux projets sur la musique et la culture populaires brésiennes.

Mots-clés: Espaces culturels. Médiateurs culturels. Mémoire. Musique brésilienne populaire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Fascículo de Pixinguinha, de 1970.....	164
Figura 2 -	Fascículo de Pixinguinha, de 1976.....	165
Figura 3 -	Fascículo de Pixinguinha, de 1983.....	166
Figura 4 -	Fascículo de Chico Buarque, de 1982.....	168
Figura 5 -	Fascículo de Noel Rosa, de 1970.....	177
Figura 6 -	Fascículo de Sinhô, de 1971.....	182

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O MIS CARIOCA: UM MUSEU DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	21
1.1	A criação do MIS carioca.....	22
1.2	O fim do governo Lacerda e os problemas financeiros do MIS.....	24
1.3	O MIS e a música popular na gestão de Ricardo Cravo Albin.....	26
2	A FUNARTE: UMA CRIAÇÃO DO GOVERNO FEDERAL A SERVIÇO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	55
2.1	Antecedentes: o período antes da abertura de Ernesto Geisel.....	55
2.2	Liberalização ou repressão? As contradições do governo Geisel.....	56
2.3	As Políticas Culturais Brasileiras	59
2.4	Ney Braga: o homem referência da política cultural	64
2.5	O governo Geisel e o ápice do investimento cultural	66
2.6	Funarte: história, fundação	71
2.7	Roberto Parreira: primeiro diretor da fundação	75
2.8	Projeto Pixinguinha	78
2.9	Hermínio Bello de Carvalho	86
2.10	Outros projetos da Funarte: música popular, TV Globo e universidades	90
2.11	Divisão de Música Popular da Funarte	95

2.12	O Enfraquecimento da Funarte e dos investimentos culturais do país.	105
3	OS ENCONTROS DA APMPB E SEUS DEBATES SOBRE A MÚSICA POPULAR	108
3.1	Primeiro Encontro da APMPB, Fevereiro de 1975.....	117
3.2	Segundo Encontro da APMPB, Novembro de 1976.....	122
3.3	Paulo Tapajós e Albino Pinheiro, o segundo e o terceiro presidente da associação.....	129
3.4	Terceiro encontro da APMPB, Abril de 1982.....	135
3.5	Aramis Millarch, um pouco da sua história	147
4	A EDITORA ABRIL E SEUS FASCÍCULOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	154
4.1	Alianças, negociações e tensões nos anos 1970	154
4.2	A fundação da Editora Abril no Brasil	156
4.3	As três coleções em destaque: História da Música Popular Brasileira, Nova História da Música Popular Brasileira e História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores	161
4.4	Os intelectuais colaboradores dos fascículos sobre a música popular...	169
4.5	Os artistas escolhidos para participar dos fascículos da música popular	176
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
	REFERÊNCIAS.....	192

INTRODUÇÃO

Se jogarmos o termo música popular brasileira nos sites de buscas da internet aparecerá uma variedade de ritmos musicais que poderiam se enquadrar nessa categoria. Samba, Choro, Bossa Nova, Músicas Folclóricas, Regionais, Frevo, Brega, Funk, Sertanejo, MPB, são alguns dos nomes que apareceram nessa busca. Mas será que tudo isso é música popular brasileira? Bem, chegamos ao ponto chave dessa pesquisa: o que de fato foi considerada a música popular brasileira? Ao longo das décadas intelectuais discutiram sobre qual seria a verdadeira essência desse termo. E começo essa pesquisa fazendo o seguinte questionamento: será que existe uma única verdade sobre a música popular brasileira?

Já no século XIX Machado de Assis traz em alguns de seus contos os conflitos que envolvem a música popular do país¹. Deste modo, podemos sublinhar que música popular brasileira é mais que um gênero ou ritmo musical é um conceito. Conceito este que é movido e está em constante construção e reconstrução. Por trás dele temos muita luta, debate, conflito já que a música popular é um verdadeiro campo minado musical². O conceito de música popular brasileira é modificado de acordo com o período histórico em que vivemos, ele é influenciado pela política, economia, cultura, da sociedade do seu tempo.

Stuart Hall³ nos fala que o significado é algo relacional, ou seja, um mesmo termo possui significados diferentes de acordo com o lugar, o período, a situação e os interesses. E há uma luta ideológica para se obter um novo significado para um termo ou uma categoria já existente. Reinhart Koselleck⁴ nos propõe uma análise das mudanças ocorridas nas utilizações dos conceitos. Ele pontua sobre as transformações de significados de um termo, evidenciando as batalhas semânticas para definir, preservar ou até mesmo impor posições políticas e sociais pelas suas definições.

Neste trabalho eu trago esses debates que envolveram a música popular brasileira em quatro diferentes espaços culturais, são eles: o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), a Associação de Pesquisadores da Música

¹Segundo Valdemar Valente os contos em questão são *O machete, Um homem célebre e Cantiga de esponsais*. Ver JÚNIOR, Valdemar Valente. O popular e o erudito; a música nos contos de Machado de Assís. Scriptorium. Porto Alegre. v.4, n.2, p.174-185, jul.-dez. 2018.

²PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. ArtCultura, Uberlândia – MG, n.9, p. 22 -31, jul.dez. de 2004.

³ HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

⁴ KOSELLECK, Reinhart. História dos Conceitos e História Social In. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. P. 97-118.

Popular Brasileira (APMPB) e a Editora Abril com sua coleção de fascículos sobre a música popular brasileira. O meu foco de análise são os anos 1960 – período em que o MIS foi inaugurado – os anos 1970 – período em que a Funarte e a APMPB foram criadas e também em que os fascículos da música popular brasileira começaram a ser publicados pela Editora Abril – e os anos 1980 – já que com exceção do MIS (que teve seu Conselho de MPB extinto em 1972), os espaços culturais também realizaram trabalhos, ações e publicações sobre a música popular nessa década. Porém, ao longo deste trabalho também trago referências de décadas anteriores, sempre que for necessário para entender o contexto do período estudado.

Os anos 1960 e 1970 representaram o BOOM do debate em torno da classificação da música popular do país. Entender essas disputas ideológicas é a chave para desvendar os projetos dos espaços culturais aqui abordados. Todos esses espaços foram fundados no auge desse debate cultural. A definição do que era música popular para os intelectuais do MIS, da Funarte, da APMPB, da Editora Abril era um ato político, de posicionamento ideológico. A preocupação em preservar a cultura nacional frente às invasões estrangeiras que a música sofria passou a ser um projeto de vida para muitos intelectuais desses espaços. O desejo de conservar a pura memória musical do país era algo latente.

Havia um medo por parte dos intelectuais desses espaços das canções populares serem esquecidas, devido ao compartilhamento de informações, culturas, moda, música, gostos, costumes, modos de se viver que aconteciam entre diversas partes do mundo. Para esses intelectuais o jovem havia se esquecido das suas raízes e não conhecia seus artistas populares. Essa preocupação da intelectualidade gerou uma verdadeira corrida pela busca da pureza, do tradicional. Era autêntico aquilo que achavam estar intacto, que supostamente não teria tido contato com a cultura importada do exterior, sobretudo a norte-americana. O tradicional virou sinônimo de nacional.

Ao longo dos capítulos analisarei os trabalhos realizados pelos intelectuais desses espaços para conservar a memória do que eles entendiam ser a verdadeira música popular brasileira. É verdade que havia debates nesses espaços pela definição da música popular, mas o conceito que prevalecia era aquele que entendia como música popular brasileira o samba do início da República, representado pelos artistas “tradicionais”: Donga, João da Baiana, Jacob do Bandolim, Sinhô e, sobretudo, Pixinguinha.

Os intelectuais que trabalharam nesses espaços culturais atuaram como mediadores culturais⁵ e a atuação desses indivíduos nesses locais analisados tem bastante protagonismo

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

nesta tese. Esses sujeitos possuíam uma longa trajetória no estudo e divulgação da memória da música popular do país⁶. E entre eles existia uma parceria de trabalho e amizade que vinha desde antes da criação desses espaços. Muitos desses mediadores culturais atuaram no MIS, na Funarte, na APMPB e na sessão de fascículos da Editora Abril, estabelecendo uma rede de sociabilidade entre eles⁷. José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Lúcio Rangel, são alguns desses mediadores culturais que circulavam entre esses locais. Deste modo, essa pesquisa se propõe a mostrar a conexão existente entre esses espaços culturais, já que ideologias, memórias, trabalhos, projetos eram compartilhados. Os intelectuais destes espaços culturais são frutos do seu tempo e estavam envolvidos em debates, questões que circulavam na sociedade brasileira.

O Capítulo 1, intitulado *O MIS carioca: um museu da música popular brasileira*, é destinado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Nesse primeiro capítulo trago parte das minhas análises feitas na minha dissertação sobre o MIS⁸. Deste modo, essa tese é a continuidade da minha pesquisa de Mestrado. Na minha banca de qualificação do Mestrado, meu orientador Luís Reznik e os professores Marcos Napolitano e Martha Abreu sinalizaram que alguns intelectuais que trabalhavam no MIS também atuavam em outros espaços culturais no mesmo período. A partir daí comecei a mapear a biografia desses sujeitos, o que me rendeu o capítulo 3 da minha dissertação (intitulado: *Os Membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*) que foi sobre a vida desses intelectuais. Posteriormente pude aprofundar a conexão entre esses espaços culturais através do trabalho desses intelectuais, o que me rendeu esta tese.

Neste capítulo 1 sublinho que o museu foi o primeiro – dentre os quatro espaços culturais analisados– a ser criado, no ano de 1965. O trabalho que os intelectuais realizaram no MIS inspirou seus projetos nos outros espaços culturais que atuaram e ao longo desse capítulo eu sinalizo essas conexões. Nesse primeiro capítulo argumento sobre o contexto de criação de MIS, seu histórico, seus projetos. A gestão do diretor do museu Ricardo Cravo Albin ganhou destaque nesta parte da pesquisa, já que foi nos anos de sua administração que o MIS se transformou em um museu da música popular brasileira. O título deste capítulo inclusive traz essa característica do museu: “um museu da música popular brasileira”.

⁶ FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.

⁷ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986.

⁸ PEREIRA, Letícia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. 2019. 112f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2019.

O MIS carioca foi criado pelo governador Carlos Lacerda e sua inauguração fazia parte de seu projeto de governo de transformar o Estado da Guanabara em capital cultural do país. A criação do museu também fazia parte do plano político de Lacerda em se lançar candidato à presidência em 1966 – mas o golpe militar acabou com suas pretensões. Lacerda tinha o intuito de contar a história do Rio de Janeiro através do museu. Quando Ricardo Cravo Albin assume a direção do museu há uma guinada conceitual e o MIS passa a ser todo voltado para a canção popular brasileira.

Nos anos da administração de Ricardo Cravo Albin o MIS passa por uma série de problemas financeiros e para ajudar a superá-los ele criou dois projetos fundamentais para o museu: o Conselho Superior de Música Popular Brasileira e o Programa *Depoimentos para Posteridade*. Foi através deste conselho que os intelectuais se reuniam no MIS para debater questões referentes à música popular. O programa dos depoimentos foi um grande sucesso para o museu, através dele personalidades, sobretudo ligadas à música popular, gravaram depoimentos para MIS e tiveram suas memórias preservadas e divulgadas. Os depoimentos que os sambistas Donga, Pixinguinha e João da Baiana gravaram ao MIS geraram o livro *As Vozes desassombradas do Museu*⁹.

Nos anos de 1960, o conceito de música popular gerava muitos debates entre a intelectualidade pela sua definição. Esses debates também estavam presentes dentro do museu. Havia intelectuais nacionalistas mais radicais que consideravam música popular apenas o Samba das primeiras décadas da República, resgatando e consagrando as memórias dos seus intérpretes. Também encontramos no MIS intelectuais com uma definição de música popular mais híbrida e flexível. Esta última vertente reconhece a importância do Samba da “época de ouro” como fundamental para a canção popular do país, mas também admira gêneros musicais mais novos como a Bossa Nova e a MPB (em maiúscula). Estes novos gêneros seriam fundamentais para a evolução da música popular brasileira. A evolução musical não abriria mão da tradição, dos sambistas da “velha guarda”, mas seria favorável a uma determinada mistura de ritmos e gêneros na música popular brasileira.

A vertente dos nacionalistas mais radicais teve maior impacto dentro do MIS. Estes intelectuais puristas apelidavam pejorativamente todos os sujeitos adeptos da Bossa Nova como “entreguistas musicais”. Para este grupo os “entreguistas musicais” se renderam à cultura estrangeira e ao imperialismo norte americano. Estes debates devem ser analisados levando em

⁹FERNANDES, Antônio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

consideração o contexto do período: fim da 2ª Guerra Mundial, Guerra Fria, imperialismo estadunidense. O intelectual do museu mais crítico dos “entreguistas musicais” e do imperialismo norte americano foi o jornalista José Ramos Tinhorão.

Muitos projetos e ações foram criados pelo museu com o intuito de preservar a memória dos velhos sambistas. Devido ao cenário do período, de muitas mudanças e transformações, inclusive no campo da cultura, esses intelectuais tinham medo que a “típica” cultura popular brasileira desaparecesse. Por isso, os sambistas da “velha guarda”, que seriam os representantes desta cultura popular, deveriam ter suas memórias resgatadas e legitimadas. As memórias desses sujeitos deveriam ser consagradas para a posteridade.

Ao final deste capítulo pontuo que o Conselho Superior de Música Popular Brasileira fechou suas portas em 1972, devido a embates com militares. Deste modo, os mediadores culturais que atuavam no museu foram posteriormente trabalhar na Funarte, na APMPB, com a mesma ideologia que possuíam no MIS. E neste momento esses intelectuais já produziam os fascículos da Editora Abril. Deste modo, volto a ressaltar a conexão entre esses estabelecimentos.

O capítulo 2 intitulado *A Funarte: uma criação do governo federal a serviço da música popular brasileira* é destinado a Fundação Nacional de Artes. Início este capítulo analisando o contexto histórico do período, em seguida argumento sobre as contradições do governo de Ernesto Geisel. Já que foi na sua gestão que a Funarte foi criada, por isso a importância de destacar seu governo, sobretudo na área cultural. Mais adiante trago algumas considerações sobre as Políticas Culturais Brasileiras e argumento que a criação da Funarte foi ápice da política cultural do governo federal na gestão de Geisel. Embora a fundação tenha sido criada como uma política do governo federal, os mediadores culturais que atuaram na instituição tiveram bastante autonomia para realizar seus trabalhos e contratar os funcionários. O que nos levanta a seguinte questão: como um espaço criado pelo governo militar contrata funcionários que seriam avessos ao regime? Essa e outras contradições são analisadas neste capítulo. Também nesse segundo capítulo pontuo sobre quem foi Ney Braga, ministro da educação e cultura no período de criação da Funarte, peça importante para a criação da instituição.

A Funarte era responsável por financiar e auxiliar projetos externos e de criar seus próprios projetos internos. A grande maioria dos seus projetos externos e internos eram ligados à música popular brasileira, sobretudo nas duas primeiras décadas de funcionamento da fundação. Por este motivo, no título deste capítulo eu ressalto o fato da Funarte ser uma instituição à serviço da música popular brasileira. O Projeto Pixinguinha, por exemplo, recebia financiamento da Funarte para rodar pelo Brasil divulgando a canção popular através de seus espetáculos musicais a preços populares. O projeto também era uma homenagem a Pixinguinha e sua memória. A Funarte, assim como o MIS, realizaram uma grande exaltação da imagem de Pixinguinha. Esse processo de aclamação que aconteceu com o artista ainda em vida e também depois de sua morte é analisado neste capítulo.

A Funarte foi criada em 1975, mas só iniciou seus trabalhos em 1976. E neste período uma série de intelectuais que foram despedidos do MIS em 1972 com o fechamento do Conselho Superior de Música Popular Brasileira foram contratados pela instituição. Também neste capítulo trago informações sobre Roberto Parreira - primeiro diretor da instituição - e Hermínio Bello de Carvalho – intelectual que recebeu inúmeros cargos de chefia dentro da Funarte e também atuou nos outros espaços culturais estudados nesta tese.

Ainda ressalto neste capítulo o papel da Divisão da Música Popular Brasileira da Funarte e seus intelectuais para a construção de uma memória musical brasileira. Foi através dessa divisão que o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias* foi criado em 1977. Esse projeto era uma homenagem a Lúcio Rangel e realizou concursos a nível nacional para criação de monografias de artistas populares. Pixinguinha foi o primeiro artista a ter sua vida monografada.

Por fim, encerro esse capítulo argumentando sobre o enfraquecimento da Funarte no fim dos anos 1980. Os problemas administrativos e financeiros que a instituição sofreu com a redemocratização. Ainda ressalto a conexão da Funarte com os outros espaços culturais, sobretudo com a APMPB. Já que a associação recebeu verbas da Funarte para realizar seus encontros, ou seja, foi um dos projetos externos que se beneficiou com as verbas da fundação.

O capítulo 3 é destinado à Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira e é intitulado: *Os encontros da APMPB e seus debates sobre a música popular*. A APMPB realizava encontros esporádicos em que se discutiam temas referentes à música popular brasileira. Esses temas que eram debatidos estavam ligados a questões que afligiam seus pesquisadores, como, por exemplo, o tema invasão cultural¹⁰. Segundo minhas pesquisas essas reuniões aconteceram em 1975, 1976, 1982, 1986 e 2001. O primeiro encontro da associação

¹⁰STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008, p. 52.

aconteceu concomitantemente com o Primeiro Festival de Música Popular organizado pelo ministro Ney Braga em Curitiba – a cidade inclusive foi escolhida para ser a sede da associação. E a partir do segundo encontro da associação ela já contou com o financiamento da Funarte para funcionar. Neste capítulo analisei as três primeiras reuniões da associação, já que através delas conseguimos entender o funcionamento e objetivos da APMPB e também por ter uma quantidade significativa de fontes sobre elas – se compararmos com as demais.

A APMPB e a Funarte estavam diretamente ligadas. Mas também encontramos conexão entre a associação e os outros espaços culturais pesquisados, até porque grande parte dos intelectuais que atuavam na APMPB também trabalhavam nesses outros locais. Além dessas reuniões a APMPB realizou a série *Memória Musical Carioca* em parceria com o Arquivo Geral do Rio de Janeiro. Esse projeto musical gravava depoimentos de importantes figuras da música popular brasileira que fizeram parte da história da cidade do Rio de Janeiro. Em 1982 a APMPB realizou em parceria com a Funarte a coleção *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*¹¹. Essa coleção era uma espécie de catálogo que tinha como objetivo reviver a memória de artistas populares esquecidos.

A APMPB trouxe algo muito inovador para o período: a prática de incentivar o pesquisador a realizar trabalhos com a temática da música popular brasileira. A utilização de extensa documentação (“as fontes”) dava ares de verdade histórica aos trabalhos, segundo os pesquisadores, que, por esse meio, se legitimavam. Esse discurso contribuiu para que a APMPB ganhasse credibilidade perante a sociedade. Outro fato que fez com que a associação ganhasse credibilidade social foi a presença de nomes de peso entre seus pesquisadores, figuras consideradas ilustres e consagradas entre seus pares. Através da associação seus intelectuais tinham o intuito de criar acervos sobre a música popular do país e até mesmo de alterar leis para que a canção popular nacional fosse preservada, divulgada e incentivada.

Neste capítulo, destaquei três intelectuais. Aramis Millarch, um dos fundadores e o primeiro diretor da APMPB, Paulo Tapajós e Albino Pinheiro, ambos foram presidentes da associação. Ressalto também que a partir de 1970 começam a aparecer novos nomes de intelectuais ligados à música popular brasileira, como, por exemplo, o próprio Aramis Millarch, Zuza Homem de Melo, entre outros. O surgimento desses novos sujeitos não invalida, nem tira o espaço daqueles mediadores culturais mais antigos no cenário musical brasileiro como: Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, José Ramos Tinhorão, etc.

¹¹SANTOS, Alcino; GRACIO, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

No quarto capítulo analisei os fascículos de música popular brasileira da Editora Abril. Esse capítulo recebeu o seguinte título: *A Editora Abril e seus fascículos da música popular brasileira*. O ponto de partida deste capítulo é uma análise da relação entre a classe artística e o Estado nos anos 1970. Argumento que essa relação é marcada pela contradição, com aproximações e afastamentos. Também abordo brevemente a atuação da indústria cultural no período. Em seguida, sinalizo sobre o histórico de criação da Editora Abril. Mostrando que, diferente dos outros espaços culturais, a Editora Abril é uma empresa privada. Por isso, muitas das suas publicações vão visar o lucro, vão buscar atrair diferentes públicos e vão noticiar assuntos que estão no auge do momento. A editora fazia uma intensa propaganda sobre seus lançamentos. Desde a década de 1960 a Editora já trabalhava lançando fascículos com diferentes temáticas. Ainda argumento que a editora se favoreceu de algumas políticas do regime militar relacionadas à área cultural¹².

Embora sinalize as publicações da Editora Abril, este capítulo irá focar na coleção de fascículos da editora sobre a música popular brasileira. Essa coleção foi dividida em três volumes, são eles: História da Música Popular Brasileira, lançada de 1970 a 1972, Nova História da Música Popular Brasileira, lançada de 1976 a 1982, e História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, lançada de 1982 a 1984. Muitos dos intelectuais que atuavam como conselheiros do MIS foram contratados em 1970 para produzirem os fascículos de música popular da editora. Desta forma, muitos desses mediadores culturais trabalhavam concomitantemente no museu e na editora. Posteriormente, o Conselho de Música Popular do MIS fechou suas portas, e a partir de meados da década de 1970 esses intelectuais trabalharam ao mesmo tempo na Editora Abril, na Funarte e na APMPB. E em todos esses espaços a maioria deles lutou pela preservação de um samba considerado por eles como tradicional e autenticamente brasileiro.

Ressalto que os dois primeiros volumes da coleção da música popular brasileira da Editora Abril tinham características em comum, uma delas é o fato de privilegiarem o samba e seus intérpretes. Já na terceira coleção, lançada na década de 1980, muitos nomes da MPB (em maiúsculo) ganharam destaque. Desta forma, argumento que cada volume foi influenciado pelo período histórico em que foi lançado, por isso, suas características são relacionadas às demandas sociais do período. O grupo contratado para elaborar estes fascículos é bastante heterogêneo, sobretudo na terceira edição, onde aparecem novos profissionais, como:

¹²OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018.

professores universitários, dramaturgos, entre outros. A diversidade desse grupo abre margem para debates e opiniões diversas. Lembrando que esses debates a respeito da música popular brasileira estavam presentes desde o MIS. O fascículo do Roberto Carlos gerou um grande debate entre o corpo de consultores da Editora Abril. Para alguns o artista não tinha qualidade musical e só estava interessado em lucrar com sua música. Essas críticas ao cantor estão presentes na parte textual do seu fascículo da primeira edição¹³.

Neste quarto e último capítulo, listo os artistas que foram publicados nos fascículos da Editora Abril sobre a música popular. Analiso brevemente alguns pontos da biografia de Noel Rosa e Pixinguinha, primeiro e segundo focalizados pela coleção. Mostrando que os dois artistas embora tenham origens diferentes eram considerados artistas que conseguiam transitar entre diferentes classes sociais. As canções dos fascículos poderiam ser interpretadas pelo seu artista de origem ou por intérpretes convidados. Algumas das faixas dos fascículos foram gravadas exclusivamente para a coleção, como foi o caso do fascículo do Sinhô¹⁴.

Ao fim deste capítulo sinalizo que houve uma tendência nos anos 1970 e início dos anos 1980 que fez com que muitos artistas regravassem sucessos antigos da música popular brasileira. Esse fato está ligado a censura musical do período e a necessidade que o artista tinha de lançar novos álbuns para se manter na ativa¹⁵. Essa tendência também fez com que artistas populares antigos que estavam esquecidos voltassem para as mídias. Foi graças a esse contexto que Cartola gravou seu primeiro LP. Neste sentido, em 1976 a Funarte lança a coleção *Monumentos da Música Popular Brasileira* trazendo gravações de artistas populares antigos. Essa coleção foi uma reedição da coleção *No tempo dos bons tempos*, lançada no início da década de 1970 por Maurício Quadrio – que por sinal foi o primeiro diretor do MIS, segundo documentos institucionais do museu¹⁶.

Os espaços culturais analisados nessa tese se propõem a trabalhar com a memória. Suas iniciativas e projetos tiveram como objetivo tornar imortais certos sujeitos que julgavam serem os representantes da música popular brasileira. Por esse motivo é muito importante para este trabalho analisar as disputas políticas e ideológicas que envolvem a memória. Fernando Catroga pontua o caráter seletivo e de resgate da memória¹⁷. Segundo ele, é no tempo presente que o indivíduo vai construir sua própria história, ligada às necessidades e lutas do presente. As três

¹³ROBERTO CARLOS. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

¹⁴Sinhô. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

¹⁵MOBY, Alberto. Sinal fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

¹⁶Embora Ricardo Cravo Albin argumente que ele foi o primeiro diretor em seu livro *Rastros de Memória*. Ver; ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

¹⁷CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 20-21.

temporalidades da memória - presente, passado, futuro - estão presentes no ato de recordar. Ao relebrar um fato, ao mesmo tempo em que trazemos à tona lutas do presente, estamos preocupados também em resgatar um passado selecionado e projetá-lo para as gerações futuras, conservando seu legado para posteridade. Temos assim, a relação do “espaço de experiência” com o “horizonte de expectativa”, e, o tempo presente é a chave para apreensão entre passado e futuro¹⁸. É desta forma que os intelectuais atuavam no MIS, na Funarte, na APMPB, na Editora Abril (re)construindo memórias do passado para serem consagradas, preocupados com a conjuntura do período e as necessidades do tempo presente. Ao elaborarem uma série de documentos, coleções, projetos com um grande peso simbólico, estes intelectuais “monumentalizaram” essas memórias selecionadas por eles. A memória é objeto de luta, e através dela estes intelectuais narraram uma história da música popular brasileira e realizaram um verdadeiro trabalho de “enquadramento da memória” como argumenta Michel Pollak¹⁹.

¹⁸ KOSELLECK, Reinhart. *História dos Conceitos e História Social In. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 97-118.

¹⁹ POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

1 O MIS CARIOCA: UM MUSEU DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Neste capítulo 1 apresentarei parte da minha pesquisa de mestrado sobre o Museu da Imagem e do Som (MIS) carioca. A minha dissertação foi intitulada: *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*²⁰. No mestrado analisei o histórico do MIS e os debates sobre a música e cultura popular que seus intelectuais estiveram envolvidos, também levantei um pouco da biografia dos intelectuais mais atuantes no museu. As minhas análises do mestrado foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese, por isso a importância de resgatá-las neste capítulo.

O MIS será o primeiro espaço cultural aqui analisado, nos próximos capítulos abordarei respectivamente sobre a Funarte, a Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) e os fascículos de música popular da Editora Abril. Ao longo de todos os capítulos mostrei que muitos intelectuais vão circular em todos esses espaços realizando projetos para a divulgação da memória da música popular brasileira e seus intérpretes. Esse processo de consagração da memória não acontecia sem debates e lutas ideológicas, porém analisarei que uma ideologia sobre a canção popular do país era privilegiada nesses locais. Os intelectuais que trabalhavam nesses espaços têm uma grande importância para essa tese, já que se relacionavam em uma rede de sociabilidade, onde informações e ideias circulavam e muitos projetos eram feitos em conjunto entre esses espaços por esses sujeitos que estabeleceram vínculos de amizade e trabalho. Para Jean François Sirinelli essas redes de sociabilidade construídas por intelectuais eram fundamentais para institucionalizar suas ideias e compartilharem suas ideologias²¹.

Para compreender o trabalho desses intelectuais que atuavam no MIS e nos outros espaços culturais analisados nesta tese na preservação da música popular brasileira, utilizei o conceito de mediadores culturais. Segundo Marcos Napolitano, os mediadores culturais foram importantes construtores da memória da música popular brasileira. “Os mediadores, agentes socioculturais, conscientemente construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do Samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música

²⁰ PEREIRA, Leticia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. 2019. 112f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2019.

²¹ SIRINELLI, Jean-François. *Os intelectuais*. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986.

popular brasileira.²² Neste sentido, vários agentes socioculturais podem atuar como mediadores: os próprios sambistas, jornalistas, pessoas letradas da sociedade. A atuação destes mediadores foi fundamental para estabelecer trocas culturais entre diferentes classes sociais²³. Estes sujeitos fazem uma ponte entre a sociedade e os sambistas dos primeiros anos da República. Estes sujeitos desde a década de 1930 lutavam pela preservação da canção “autenticamente” brasileira, muitos dos trabalhos que realizavam eram feitos em parcerias com outros intelectuais considerados especialistas em música popular. Nelson Fernandes define os mediadores como: “narradores que se somam às fontes fonográficas para a construção de uma experiência e memória”²⁴. A mediação foi fundamental para a “invenção” da moderna música popular brasileira. Invenção esta que não se fez sem tensões, contradições, esquecimentos, debates.

1.1 A criação do MIS carioca

O MIS foi criado como parte crucial do projeto político do governador Carlos Lacerda. Ele foi o primeiro governador do Estado da Guanabara (o Estado da Guanabara foi criado em 1960 com a transferência da Capital Federal para Brasília pela lei n. 3.752). O recém-criado Estado deveria ser firmado como a capital cultural do país de acordo com seu primeiro governador. Neste sentido, cronistas, poetas, políticos, artistas, jornalistas e memorialistas se esforçaram para reafirmar a identidade do carioca²⁵ e um projeto cultural entrou em vigor. Lacerda investiu na criação de uma imagem idealizada do Rio de Janeiro, que deveria continuar sendo a cidade “vitrine²⁶” do Brasil, a cidade referência de todo o país. Na administração de Lacerda ocorreram muitas obras e demolições. Foram construídos os túneis Santa Bárbara, Rebouças, Major Vaz. Em seu governo, as favelas da ilha das Dragas, Piraquê e Avenida dos Pescadores foram removidas, gerando muitas

²²NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007, p. 27.

²³Hermano Vianna pontua que desde a Primeira República, ainda quando o samba era reprimido, os mediadores culturais já atuavam na divulgação do ritmo. Ver: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

²⁴FERNANDES, Nelson. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001, p. 42.

²⁵MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

²⁶Ibidem, p.21.

polêmicas sobre esta questão. Outra grande obra deste período foi a criação do Aterro do Flamengo, que só foi possível pela demolição do morro de Santo Antônio. Em 1965 também foi concluída a demolição do morro do Castelo, que havia se iniciado em 1920, pelos festejos do Centenário da Independência. Havia o objetivo de firmar a Guanabara como a Bela Cap em oposição à Brasília que seria a Nova Cap²⁷.

Esse projeto de transformar o Rio de Janeiro na Capital Cultural do país também estava relacionado com o intuito de Carlos Lacerda de se lançar à presidência nas eleições de 1966. Esse projeto cultural gerou muitos festejos para a cidade e envolveu diferentes segmentos sociais, já que o governador investiu em eventos que agradariam diferentes perfis - celebrações esportivas, musicais, acadêmicas. Lacerda utilizou as comemorações do IV Centenário da cidade para intensificar seu projeto político com inúmeras ações culturais. O MIS foi inaugurado como materialização destes festejos em 3 de Setembro de 1965. Em seu discurso de inauguração Carlos Lacerda argumentou:

Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro²⁸.

Desta forma, o MIS foi criado com o intuito de contar a história do Rio de Janeiro – através de áudios e vídeos - e sua criação foi um ato político de Lacerda. Vale ressaltar que ao selecionar o que deve ser preservado em um museu, você está escolhendo que histórias quer contar, que identidades quer divulgar e que memórias quer visibilizar. Preservar é um ato de poder²⁹. O MIS era muito inovador para época, e inaugurou um padrão inédito para a museologia brasileira. Ele foi o primeiro museu audiovisual do país, com um novo conceito de patrimônio - o imaterial³⁰.

²⁷SANTOS, Vicente Saul dos. A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun, 2015, p. 134.

²⁸ LACERDA, Carlos. *Discurso de Inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. 3 de Setembro de 1965. Em Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS Rio de Janeiro.*

²⁹CANCLINI, N.G. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. In: Hollanda, H.B (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (M.S. Dias, Trad., nº 23, pp. 94-115). Rio de Janeiro: IPHAN, 1990.

³⁰AGUIAR. Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

Nesta perspectiva de contar a história do Rio de Janeiro, algumas coleções foram adquiridas por Lacerda para fazer parte do acervo do seu museu. A coleção Almirante foi adquirida por Lacerda na inauguração do museu em 1965, “[...] e é composta de milhares de partituras, livros, fotos, recortes de jornais, além de instrumentos musicais que pertenceram a músicos brasileiros famosos.³¹” Lacerda também selecionou coleções dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos, ambos fotografaram o Rio de Janeiro em diferentes épocas³². A coleção de Lúcio Rangel, também adquirida pelo governador, era composta por documentos sonoros, este material fazia parte do acervo da Casa Édson. O italiano Maurício Quadrio – que foi o primeiro diretor do museu – doou para o museu sua coleção de fitas, gravadas desde 1950. O acervo de Maurício Quadrio (assim como muitos outros) se enquadrava neste conceito do museu, de preservar uma cultura imaterial. Foram preservadas pelo MIS vozes de personalidades consagradas mundialmente, políticos e artistas famosos³³. Carlos Lacerda também foi pessoalmente a Portugal para adquirir 900 gravuras que contavam a história do Rio de Janeiro no período em que a família imperial aqui viveu. Duas coleções específicas adquiridas por Lacerda já davam pistas do que se transformaria o museu na gestão do futuro diretor Ricardo Cravo Albin. São elas as coleções de Lúcio Rangel e Almirante, compostas por documentos da música popular.

1.2 O fim do governo Lacerda e os problemas financeiros do MIS

Em 1965 Carlos Lacerda sai do posto de governador do Estado da Guanabara e seu cargo é ocupado por Negrão de Lima. Lacerda pretendia se eleger a presidência da República em 1966, porém as eleições deste ano foram suspensas pelo governo militar. Por este motivo, Lacerda de aliado do regime militar vira um grande opositor. Este conflito fez com que posteriormente ele tenha seu mandato cassado em 1968.

Com a saída de Lacerda do governo do Estado da Guanabara e com o cancelamento das eleições presidenciais na qual ele iria concorrer, a situação do museu fica bastante crítica. O museu perdeu seu maior mecenas e passou a enfrentar dificuldades para se manter aberto. O MIS era financiado pelo BEG (Banco do Estado da Guanabara) e o novo governador

³¹ Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/> Último acesso em: 08/02/2023.

³² ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

³³ Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/> Último acesso em: 08/03/2023.

pretendia transformar o museu em um espaço de lazer para os funcionários do banco. A justificativa do novo governo era que Carlos Lacerda tinha gastado demais com o MIS, e, já que a instituição ficava perto do BEG, o local se transformaria em um clube para seus funcionários. Os discos de Lúcio Rangel seriam doados para a biblioteca pública e, para o arquivo público, seriam doados às demais coleções. A sala de cinema já instalada passaria filmes leves para os servidores do banco³⁴.

É neste contexto que Ricardo Cravo Albin entra para a presidência do museu. Ele foi nomeado presidente do MIS pelo vice-governador do Estado da Guanabara, Rafael de Almeida Magalhães: “[...] O museu veio parar em minhas mãos no final do governo Carlos Lacerda e do seu vice-governador Rafael de Almeida Magalhães [...]. Eu assumi o Museu da Imagem e do Som quando o Rafael me convidou.³⁵” Além das ameaças de fechamento, o museu passou por muitas crises financeiras, as verbas que a instituição recebia não davam para manter o museu aberto.

Ricardo Cravo Albin enfrentou bastantes dificuldades em sua gestão. Mas, conseguiu superar as ameaças de fechamento do museu e lidar com os problemas financeiros da instituição. O MIS se transformou em um museu da música popular e, como aponta Cláudia Mesquita³⁶, Ricardo Cravo Albin marcou esse novo perfil da instituição. Essa virada conceitual do museu aconteceu justamente para impedi-lo de fechar suas portas. Ricardo Cravo Albin foi o responsável por uma série de medidas que consolidaram o museu entre a mídia e seu público.

Desta forma, um jogo de marketing junto à mídia foi elaborado, com o apoio de diversos intelectuais cariocas, para o museu não fechar. Mas, o que de fato fez o museu repercutir na mídia nacional e internacional, ganhar prestígio social e erradicar com o medo de transformá-lo em um clube para os funcionários do BEG foram o Conselho Superior de Música Popular Brasileira e o Programa *Depoimentos para Posteridade*, que serão analisados adiante.

³⁴Informações retiradas da entrevista que Ricardo Cravo Albin concedeu à autora em seu Instituto Cultural Cravo Albin situado no bairro da Urca em 16/01/2018.

³⁵ Entrevista concedida à autora em 16/01/2018.

³⁶ MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 152.

1.3 O MIS e a música popular na gestão de Ricardo Cravo Albin

O secretário de turismo, Enaldo Cravo Peixoto, primo-irmão de Ricardo Cravo Albin, era o responsável pelos festejos do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em que a inauguração do MIS estava inserida. Fato interessante, é que no dia da inauguração do museu Carlos Lacerda foi até ao MIS em seu carro oficial com Enaldo Cravo Peixoto e Ricardo Cravo Albin (que neste período ainda não tinha recebido o convite para ser o diretor do museu). O fato de escolherem Ricardo Cravo Albin para ser diretor do museu está relacionado tanto pelas suas contribuições como diretor do Clube do Jazz e da Bossa, local onde se reuniam importantes personalidades da cidade do Rio de Janeiro, quanto pela provável intercessão do seu primo³⁷. É importante frisar que muitos membros do Clube do Jazz e da Bossa passaram a fazer parte do corpo de intelectuais do MIS, em seu Conselho de Música Popular Brasileira. Dentre os membros em comum destas instituições estão: Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel, o já mencionado Ricardo Cravo Albin, entre outros.

Ricardo Cravo Albin esteve à frente do museu de 1965 a 1971. Apenas com 25 anos de idade teve que superar uma situação crítica em sua gestão. Embora fosse o diretor da instituição era bem mais novo que os outros intelectuais membros do MIS. Como ele sublinha:

Eu tive que vencer preconceitos, os meus colegas eram acima dos 50, 60, 70 até dos 80 anos. Ser jovem e ser dirigente eram um pecado. Eu me vestia como um urubu me vestia de preto, todo engravatado, o cabelo basto e arrastava o cabelo para trás para parecer bem mais calvo do que era. Botava uns óculos imensos pretos para ser mais velho. Acho que a minha juventude afastava as pessoa³⁸.

Quando assumiu a gestão do museu Cravo Albin era formado em Direito, Ciências e Letras pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, também formado em línguas pelo Instituto Brasil Estados Unidos e pela Aliança Francesa. Já havia cursado Direito Comparado pela Universidade de Nova York. Ele atuava como jornalista, radialista e crítico musical³⁹. Foi na sua gestão que o MIS se firmou como um museu da música popular. É

³⁷FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.

³⁸Entrevista concedida à autora em 18/01/2018.

³⁹Informações retiradas do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin>> Acesso em: 09 de Fevereiro de 2023.

verdade que Carlos Lacerda já havia adquirido para a instituição duas importantes coleções com estas características, a Discoteca de Lúcio Rangel e o Arquivo Almirante, mas o governador as comprou com outros propósitos. Marília Trindade Barbosa da Silva argumenta sobre esta questão: “Este nosso MIS/RJ herdou da primeira administração [considera Ricardo Cravo Albin o primeiro administrador] a vocação para o registro e a guarda da música popular de raiz, aquela que ainda pode ser situada na área de interseção entre o folclórico e o popular.⁴⁰” Muitos intelectuais do museu eram folcloristas e, mesmo aqueles que não se envolveram diretamente com o Movimento Folclórico⁴¹ foram influenciados por suas ideias. Ricardo Cravo Albin e os intelectuais que atuaram no museu queriam resgatar um passado perdido. Para eles, a música popular de raiz representava a nossa cultura popular, por isso deveria ser preservada.

Quando Ricardo Cravo Albin assumiu este museu o Brasil vivia o início dos governos militares. Sendo assim, é importante pensar sua gestão neste contexto. O Museu da Imagem e do Som era uma fundação, ou seja, um órgão ligado ao governo da Guanabara, mas com liberdade de ação e de gestão. Embora seja considerado que de 1964 a 1968 os militares estivessem mais preocupados com sindicatos, associações, ligas camponesas⁴², Ricardo Cravo Albin não deixou de prestar esclarecimentos ao governo, nem de agir secretamente. É o que ele assinala em sua entrevista:

Passei o filme do Encouraçado Potemkin [no museu], que era um filme que mostrava a Revolução Soviética de 1917, e o filme foi apreendido junto comigo. Passei dois dias depondo semipreso, porque eu passei um filme proibidíssimo pela marinha, proibidíssimo dentro do governo militar. Eu até insisti e passei uma segunda vez no ano seguinte e a coisa ficou um pouco mais séria, é claro que a cópia foi apreendida e eu também fui apreendido, mas não foi uma coisa que me deixou em cárcere não, me deram muitos aborrecimentos. Um depoimento secreto que eu tive que fazer foi com o marinheiro João Cândido, foi o único depoimento secreto que eu fiz no museu. Eu queria fazer depoimentos secretos do Jango e do Juscelino, mas me pediram para eu não fazer porque eles seriam realmente revelados. O do João Cândido não porque

⁴⁰Marília Trindade Barbosa escreveu o prefácio do livro de Ricardo Cravo Albin *Rastros de Memória*. Nos anos 2000 (ano de publicação da obra) ela era a diretora do MIS. Não por acaso em sua fala pontua que Ricardo Cravo Albin foi o primeiro diretor da instituição – e não Maurício Quadrio como os documentos institucionais apontam-, já que esta obra é voltada para sua consagração. Ver: ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 4.

⁴¹Para Luís Rodolfo Vilhena, o Movimento Folclórico brasileiro ocorreu de 1947 a 1964. Intelectuais deste movimento estavam engajados em congressos com o objetivo de defender as manifestações populares do país, a cultura popular brasileira. Ver: VILHENA, L. Rodolfo, Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

⁴²Tânia Mara Aguiar trabalha com a relação do MIS com a Ditadura Militar. Ver: AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

ele era um personagem mais retraído, não tão conhecido quanto os dois presidentes.⁴³

A partir de 1968 – quando foi decretado o AI-5 - no prédio anexo ao museu passou a funcionar uma delegacia utilizada como uma espécie de triagem para os órgãos ligados à repressão militar. No andar de baixo deste mesmo prédio ficava o Arquivo Almirante e no andar de cima as instalações militares. Muitos artistas em um mesmo dia foram convidados a comparecer nesses dois ambientes. Como foi o caso do compositor Tom Jobim:

Este espaço de convivência da música popular brasileira com os órgãos de repressão do regime militar produziu histórias tragicômicas, como o duplo convite feito ao compositor Tom Jobim para comparecer ao prédio. Primeiro, no andar de baixo, como artista consagrado para receber uma homenagem nas instalações do Arquivo Almirante. Depois, no andar de cima, para prestar depoimento sobre supostas atividades subversivas.⁴⁴

Tom Jobim prestou depoimento duas vezes nas instalações do museu. Primeiro foi convidado a depor em 1967 para a série Depoimentos para a Posteridade do MIS, para ter suas memórias consagradas pela instituição. No ano seguinte ele voltou a depor no museu, mas neste momento com propósitos diferentes, sob a suspeita dos militares. A funcionária do museu Maria de Lourdes Parreiras Horta também esteve na mira dos militares. Ela sublinha que foi interrogada no mesmo espaço em que trabalhava. Maria Horta retrata que foi retirada de sua casa e passou uma noite presa na delegacia instalada no museu: “Eu passei uma noite no xadrez aqui ao lado e fui vista por um porteiro do MIS, que avisou a minha família no dia em que desapareci, em 1970. Foram tristes lembranças.⁴⁵”

Mesmo passando por dificuldades financeiras e tendo as ações dos seus funcionários observadas pelos militares, o MIS se manteve aberto graças, sobretudo, a duas iniciativas criadas na gestão de Ricardo Cravo Albin: o Conselho Superior de Música Popular Brasileira e a série Depoimentos para posteridade. Essas duas iniciativas foram elaboradas pelo diretor com o auxílio dos mediadores culturais Ary Vasconcelos e Almirante. Esta troika administrativa formada por Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos e Almirante precisa ser ressaltada. Esses três intelectuais estavam envolvidos em projetos sobre a música popular desde muito antes da criação do MIS, sobretudo os mais experientes Almirante e Ary Vasconcelos que possuíam uma longa estrada na “guarda” de uma determinada música

⁴³ Entrevista concedida à autora em 16/01/2018

⁴⁴ MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 155.

⁴⁵ Trecho retirado do depoimento de Maria de Lourdes Parreiras Horta ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS*, sem data. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

popular autêntica e seus representantes. Desta forma, não agiriam de forma diferente dentro do museu.

O Conselho Superior de Música Popular e o Programa Depoimentos para Posteridade foram um sucesso e fizeram o museu virar uma grande celebridade na imprensa da época. Depois delas já não se falavam mais na possibilidade do MIS deixar de existir. Neste momento, houve uma ruptura do museu com os moldes do governo de Carlos Lacerda. O MIS passou a ter objetivos diferentes dos da sua inauguração - sua roupagem foi mudando, ele se transformou em um museu da música popular.

De acordo com as atas das reuniões do Conselho Superior de Música Popular Brasileira o primeiro encontro deste órgão aconteceu em 4 de Março de 1966⁴⁶. Durante os anos do seu funcionamento (de 1966 a 1972) este conselho contou com a colaboração de 40 conselheiros. Os primeiros conselheiros escolhidos ajudaram o diretor da instituição a selecionar os demais membros. São estes os pioneiros: Almirante, Haroldo Costa, Hermínio Bello de Carvalho, Mauro Ivan, José Ramos Tinhorão, Sylvio Cardoso, Juvenal Portela, Nelson Lins de Barros, Armando Afalo, Sérgio Cabral, Aloísio de Alencar, Cruz Cordeiro, Flávio de Macedo Soares, Ary Vasconcelos. É importante sublinhar que Ricardo Cravo Albin além de diretor também era conselheiro deste órgão. Com o falecimento de um conselheiro havia uma votação para escolher quem ocuparia a cadeira vaga. Desta forma, o número de conselheiros se mantinha 40, não havendo redução nem acréscimo de membros.

Dentre os 40 primeiros conselheiros do museu encontramos 24 jornalistas, são eles: Alberto Rego, Ary Vasconcelos, Brício de Abreu, Cruz Cordeiro, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Eneida Moraes, Flávio Eduardo de Macedo Soares, Haroldo Costa, Ilmar Gastão de Carvalho, José Lino, José Ramos Tinhorão, Juvenal Portela, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Mário Greenhalg, Marques Rebello, Mauro Ivan, Nestor de Holanda, Paulo Medeiros e Albuquerque, Paulo Roberto, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Sylvio Túlio Cardoso. Há também a presença de alguns cantores, músicos e compositores como: Almirante, Jacob do Bandolim, Paulo Tapajós, Vinícius de Moraes, Nelson Lins e Barros. Este último conselheiro era um dos poucos intelectuais do museu ligado à sigla MPB (em maiúsculas). Nelson Lins e Barros defendia a aproximação do Samba e do Choro com a Bossa Nova⁴⁷. Também encontramos nesta lista do conselho alguns acadêmicos e musicólogos que biografaram artistas do cenário

⁴⁶ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.k*

⁴⁷FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015, p. 467-494. p. 481.

musical, como: Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, Aluísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas. Localizamos alguns produtores como Ricardo Cravo Albin e Hermínio Bello de Carvalho. Não posso deixar de mencionar a atuação dos folcloristas Édson Carneiro, Renato Almeida, Marisa Lira, Mozart de Araújo no museu⁴⁸. Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira contamos também com a presença de muitos sujeitos com trajetórias multifacetadas, que exerciam mais de uma função na sociedade. A maioria dos conselheiros aglomeravam diferentes cargos como os de produtores, jornalistas, críticos musicais, radialistas, entre outros. Almirante é um exemplo disto, pois além de cantor e produtor musical ele se tornou um grande radialista. José Ramos Tinhorão também possuía trajetórias diferenciadas, embora tenha começado sua carreira como jornalista também atuou como crítico musical, produtor e até mesmo como apresentador de programas musicais.

Muitos destes intelectuais do museu desde os anos 1940 já lutavam nos jornais e nas rádios para preservar o Samba “autêntico” da Primeira República⁴⁹. Desta forma, dentro do quadro de conselheiros do MIS encontramos muitos intelectuais experientes, influenciadores, que atuavam como mediadores culturais desde muito antes do museu ser criado. Muitos destes intelectuais são herdeiros do pensamento expresso na Revista da Música Popular (RMP).

A RMP foi produzida no centro do Rio de Janeiro entre 1954 e 1956. Ela atendia um público restrito: os colecionadores da música popular do Rio de Janeiro do início do século XX. Ela não tinha preocupação em mostrar os lançamentos de sucesso da rádio e nem trazia notícias sobre o circuito musical do seu tempo. Sua intenção era diferenciar a música de qualidade daquela que era veiculada pelos meios de comunicação, vista como totalmente massiva por seus colaboradores.

Este periódico exaltava o Samba tradicional e os seus sambistas (Sinhô, Donga, Pixinguinha, João da Baiana, entre outros)⁵⁰ da mesma forma que fizeram os intelectuais do MIS posteriormente. Ressalto que entre esse panteão de sambistas antigos consagrados, Pixinguinha foi o que recebeu maior destaque para divulgar sua memória e seus trabalhos. Pixinguinha era considerado um santo, um artista diferenciado que estava em outro patamar em relação aos seus contemporâneos⁵¹. Essa exaltação se dava nas páginas da RMP, no MIS,

⁴⁸As informações sobre os cargos exercidos pelos conselheiros do MIS foram retiradas da Revista Phono- Arte. Ver: REVISTA PHONO-ARTE. O conselheiro. Revista Phono-Arte, 1966. Disponível em: <http://www.revista-phonoarte.com/pagina12.htm> Acesso em: 10 de Outubro de 2018.

⁴⁹FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.

⁵⁰GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.

⁵¹GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.

nos projetos da Funarte – inclusive como veremos no próximo capítulo o nome do artista foi utilizado como título de projetos da instituição. A trajetória de Pixinguinha também inspirou projetos da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira e gerou LP's para a coleção História da Música Popular Brasileira da Editora Abril.

A RMP criticava a invasão das músicas estrangeiras nas rádios. Encontramos esta mesma crítica nas atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira, devido ao medo da descaracterização da música brasileira. Na reunião do dia 7 de Abril de 1970 os conselheiros do MIS se preocupam com o fato de “99°/° das músicas tocadas nas rádios serem estrangeiras.”⁵² Essa mesma preocupação está presente nos discursos que esses intelectuais realizaram nos outros espaços culturais analisados nesta tese. Vale lembrar que grande parte destes mediadores culturais atuaram em todos os locais aqui trabalhados, por isso é comum vermos um padrão de discursos e ações se repetindo nesses estabelecimentos. Trabalhos com a mesma abordagem, ideologia e temática eram realizados nestes espaços culturais. Já que seus intelectuais vão lutar para consagrar uma determinada memória musical brasileira.

Os trabalhos da RMP geraram um legado que podemos encontrar no Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Lúcio Rangel, um dos criadores da RMP, foi inclusive conselheiro do museu. Muitos membros deste conselho contribuíram com o periódico nos anos 1950, alguns deles contribuía mais assiduamente como é o caso de Mariza Lira que tinha uma coluna intitulada *História Social da Música Popular*⁵³, outros escreviam artigos esporadicamente como Jota Efegê e Almirante. Ainda encontramos outros intelectuais colaboradores da RMP que passaram nas décadas seguintes pelo Conselho de Música Popular Brasileira, são eles: Haroldo Barbosa, Mozart Araújo, Sérgio Porto, Nestor de Holanda, Cruz Cordeiro. Mesmo aqueles intelectuais do MIS que não colaboraram diretamente com a RMP beberam de suas fontes, a grande maioria dos membros do MIS se solidarizam com o mesmo pensamento presente nas páginas deste periódico. Logo na primeira reunião do Conselho de Música Popular Brasileira, realizada em 4 de Março de 1966, o conselheiro Haroldo Costa sugere reviver a RMP. O conselheiro Sylvio Cardoso concorda com esta argumentação e propõe: “a reedição do livro dos artigos principais publicados pela RMP, dirigida por Lúcio Rangel”.⁵⁴ Ao entrevistar o diretor Ricardo Cravo Albin ele sublinha que foi leitor da RMP e

⁵²GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.

⁵³GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010. p. 14-15.

⁵⁴Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Março de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

ainda acrescenta que: “[A RMP] foi uma das vertentes que me convenceram a grandeza da música popular.”⁵⁵

Voltando a analisar sobre os conselheiros do MIS é preciso frisar que o prestígio dos conselheiros do museu era tão grande que todos os eventos de sucesso da década de 1960 que tratavam do Samba e do Choro “autênticos” contavam com a presença de seus intelectuais. Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin, Tinhorão, Almirante tinham presenças confirmadas nesses acontecimentos⁵⁶. Os conselheiros não recebiam verbas para ocuparem suas cadeiras, mas recebiam um grande reconhecimento social. Assim, era comum haver disputas pela vaga de conselheiro:

Inaugurado em março de 1966, os lugares do Conselho de Música Popular Brasileira eram disputadíssimos, e correspondiam para o pessoal da área musical o mesmo que fazer parte da Academia Brasileira de Letras para o meio literário, no sentido em que valia como reconhecimento público do valor intelectual do conselheiro pelos seus pares.⁵⁷

Entre estes 40 conselheiros encontramos muitos folcloristas e intelectuais de esquerda. A grande maioria desses intelectuais era ligada ao PCB, o que de fato não agradava a Ditadura Militar. Valéria Lima Guimarães em sua obra *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)* argumenta sobre a antiga relação do PCB com o mundo do samba. Em sua obra ela sublinha que dentro do projeto cultural do Estado Novo o samba de manifestação musical marginalizada se transforma na música brasileira. E, é neste período que o PCB vai perceber a importância de incorporar este ritmo à sua estratégia política: “É nesse momento que o Partido Comunista do Brasil, interessado em atrair as massas para as suas fileiras, começa a perceber a importância política do mundo do Samba”⁵⁸. A autora argumenta que os membros do PCB atribuem ao Samba o símbolo da brasilidade, ele seria um ritmo “autenticamente brasileiro”.

O samba era considerado pelo PCB a cultura popular brasileira. E, o popular seria desta forma, o representante do país. Dmitri Cerboncini pontua que grande parte da esquerda brasileira relacionava o Samba e o Choro como a representação máxima do nacionalismo

⁵⁵Entrevista concedida à autora em 16/01/2018.

⁵⁶FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015, p. 467-494.

⁵⁷MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009, p. 134.

⁵⁸GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. 2001. 276f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001, p. 16.

artístico e popular. A conservação do Samba e do Choro seria parte do seu projeto em combater as invasões imperialistas norte-americanas.

A modelagem das identidades desses gêneros como os mais populares, “autênticos” e nacionais ajustava-se ao ideário de época do PCB e demais partidos, movimentos e grupos de esquerda, cujos intelectuais buscavam na classe inferior da sociedade, na “autêntica”, as “verdadeiras” expressões artísticas do elemento nacional “imaculado.”⁵⁹

Este pensamento do PCB e dos movimentos de esquerda estava presente entre a maioria dos intelectuais do MIS. Estes intelectuais relacionavam as raízes pobres dos sambistas da velha guarda à nossa cultura popular. Esta relação dos membros do MIS com o PCB não pode passar despercebida, pois nos dá pistas sobre o tipo de instituição que esses intelectuais do MIS estão construindo. O MIS atuava como um espaço de frentismo cultural, e, desta forma, podemos analisar o museu como parte da estratégia do PCB em resistir ao Regime Militar, visto como antipopular e antinacional.

Ricardo Cravo Albin para acabar com o risco de fechamento do museu precisou selecionar nomes de peso para o Conselho Superior de Música Popular Brasileira. Porém, não havia unanimidade no pensamento destes conselheiros. Isto fica claro ao analisarmos as atas das reuniões deste órgão, já que os debates eram intensos entre os intelectuais. A grande maioria destes membros era adepta de uma vertente tradicional da música popular, que buscava preservar a velha guarda e possuía grande rejeição a novos gêneros musicais. A outra parte destes conselheiros era adepta à atualização da música popular, e lutavam, por exemplo, pela disseminação da Bossa Nova. Segundo Ricardo Cravo Albin:

No nosso conselho havia claramente a divisão dos conservadores, os conservadores eram os que queriam gravações só dos mais velhos que estavam por morrer, só de gente das fontes da música brasileira. A luta pela manutenção das fontes desprezadas na época pela Bossa Nova, que buscavam o jazz e admitiam os Beatles, coisa que nós não admitimos. Grandes debates sobre as guitarras elétricas, guitarras elétricas nunca, queremos o violão de sete cordas. Esse era o clima da defesa das fontes brasileiras. Talvez equivocadas, mas era nossa posição. [...] Éramos de esquerda teórica, o nacionalismo contra o internacionalismo, era um dado de esquerda.⁶⁰

No dia 8 de Abril de 1966 aconteceu a segunda reunião do Conselho de Música Popular Brasileira:

⁵⁹ FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.1.

⁶⁰ FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.1.

O tempo da reunião foi ocupado praticamente por um debate entre os conselheiros Sylvio T. Cardoso e José Ramos Tinhorão, o primeiro defendendo e o segundo atacando a Bossa Nova. No Final da Reunião o conselheiro Cruz Cordeiro pediu a palavra e defendeu a criação de uma orquestra típica de música popular brasileira⁶¹

Este trecho é um exemplo de como o debate em torno da Bossa Nova (BN) e da música popular brasileira repercutiu no museu e nos seus conselheiros. Não havia consenso entre os membros do Conselho de Música Popular Brasileira sobre a BN e sobre a definição do que seria a “verdadeira” música popular brasileira. Mas, sem dúvidas a linha de pensamento que valorizava a música popular tradicional, dos velhos sambistas dos anos 1920-1930, predominava entre eles. Ao sugerir “uma orquestra típica de música popular brasileira”, Cruz Cordeiro se declara defensor desta música “pura”, livre das influências estrangeiras utilizadas pela BN, por exemplo.

As discussões que vieram à tona no MIS sobre a BN fazem parte de um debate maior que atingiu diversos intelectuais, estudantes e estudiosos da sociedade brasileira nos anos de 1960. A Bossa Nova dividia opiniões, para alguns ela era associada a um gênero ou estilo musical que se rendeu, se entregou ao imperialismo norte-americano (por isso os opositores da BN consideravam seus adeptos “entreguistas” musicais), para outros ela unia tradição e modernidade, normalmente este último pensamento era defendido pelos mais jovens. Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira temos intelectuais destas duas vertentes, aqueles mais puristas como Tinhorão, Lúcio Rangel, Almirante, Hermínio Bello de Carvalho, e aqueles que buscavam fundir elementos modernos e tradicionais como Nelson Lins e Barros, Sylvio Cardoso, Vinícius de Moraes. Porém, a BN era vista pela maioria dos intelectuais do museu como um problema. Na 3ª reunião do Conselho de Música Popular Brasileira, o conselheiro Hermínio Bello de Carvalho convidou todos os demais membros do conselho a comparecerem no Teatro Jovem todas as sextas feiras para reuniões para se “discutir os problemas da música brasileira, principalmente a Bossa Nova⁶²”.

O conselheiro José Ramos Tinhorão foi na década de 1960 um dos críticos mais ferrenhos deste gênero musical. Em seu livro *Música Popular, um tema em debate*, Tinhorão faz duras críticas à classe média. Classificando-a como alienada, submetida ao capital estrangeiro. Para ele, a classe média se apropriava da cultura popular brasileira porque não possuía cultura própria: “As camadas médias não conseguirão, jamais um caráter próprio,

⁶¹Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 8 de Abril de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

⁶²Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 6 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

porque a sua característica é exatamente a falta de caráter”⁶³. Em seu artigo *Os pais da Bossa Nova*, Tinhorão ironiza a respeito da BN e da sua “paternidade”:

Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana- que é, inegavelmente, sua mãe- a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje (1966) o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai.⁶⁴

Tinhorão pontua que muitos homens poderiam ser o “pai” da Bossa Nova, são eles: Johnny Alf, Antônio Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Baden Powell, Laurindo de Almeida, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra. Neste fragmento também há uma dura crítica à incorporação de elementos da música norte-americana, como o Jazz, por exemplo, na BN. Em outro livro do autor, *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior* de 1969⁶⁵, Tinhorão sublinha que a música produzida pela classe média foi para o exterior para representar a cultura popular brasileira. Porém, para ele essa música não tinha nada de popular. Este livro nos sinaliza sobre esta disputa no campo musical do período. Fica evidente nesta obra que há uma disputa sobre que grupo teria a legitimidade de representar a música popular brasileira. Segundo Tinhorão a BN é apresentada no exterior como a música popular brasileira, porém ela seria cada vez mais universal e cada vez menos brasileira, a música cantada pelos brasileiros no exterior seria uma farsa, que em nada se parecia com a tradição musical brasileira.

Outro autor que trabalha com os debates sobre a BN e a música popular brasileira, porém com outra perspectiva é Augusto de Campos. Em seu livro *O Balanço da Bossa e outras Bossas*⁶⁶, ele reúne uma série de artigos publicados em jornais do período, escritos por diversos autores a respeito da música popular brasileira. Todos estes autores compartilham do mesmo pensamento a respeito da BN e entendem a música popular brasileira de forma oposta àquela legitimada por Tinhorão, e muitos membros do Conselho de Música Popular Brasileira. Augusto de Campos é a favor da inovação, modernização e evolução da música brasileira. Para ele, a BN seria um gênero capaz de competir com as músicas estrangeiras, deixando de ser influenciada para influenciar o mercado da música internacional. Os autores dos diversos artigos que compõem este livro não abrem mão de criticar os idealizadores de uma concepção purista e radical sobre a música popular. Para eles, esse purismo seria uma utopia. Augusto de

⁶³ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966, p.85.

⁶⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966, p.25.

⁶⁵ TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

⁶⁶ CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

Campos tem consciência que publicou um livro polêmico, mas não deixa de lançar duras críticas em suas páginas:

Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o Nacionalismo- nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. [...] Não contra a Velha Guarda. Contra os velhos guardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos ido.⁶⁷

Augusto de Campos se posicionava contra esse purismo musical exacerbado, que seria para ele alienante. Tinhorão, Almirante, Hermínio Bello de Carvalho, Lúcio Rangel, entre outros membros do Conselho de Música Popular Brasileira agiam exatamente para preservar essas raízes autênticas e puras do passado, das ameaças inovadoras, da BN, das influências estrangeiras. Esses conselheiros do MIS idealizavam o Samba tradicional, situado entre 1920 e 1930, que seria para eles a época de ouro da música popular brasileira. Nos anos 1960 diferentes perspectivas, ideologias e vertentes sobre o que seria a verdadeira música popular do país entraram em choque.

A respeito deste debate sobre a música popular, em meados dos anos 1960 surgiu a Música Popular Brasileira –MPB- (escrita com letras maiúsculas). A MPB tinha o objetivo de sintetizar tradição e modernidade, de acordo com uma perspectiva nacionalista. A MPB: “[...] se auto-representava como herdeira da Bossa Nova, mas incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959.⁶⁸” Ela transmitia uma ideologia que articulava política e cultura. De fato, não é esse tipo de MPB com maiúsculas que a maioria dos membros do MIS lutava para preservar. Estes intelectuais do museu classificavam como música popular brasileira (escrita com minúscula) a pureza dos sambistas da Primeira República. A sigla MPB representava mais do que um gênero musical, se tornou uma instituição cultural:

A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o Rock e o Jazz.⁶⁹

A MPB foi influenciada por uma dinâmica mercantil, fruto de uma forte indústria

⁶⁷ CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968. p. 14-15.

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007, p. 90.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 7.

musical presente nos anos 1960. Desta forma, além de passar uma mensagem nacionalista e engajada a MPB também queria aumentar o público consumidor⁷⁰. O projeto estético e político da moderna MPB foi ganhando forma e espaço com o programa da TV Record *O fino da Bossa* - comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues - e com os Festivais da Canção da década de 1960⁷¹. Estes festivais tiveram grande visibilidade social neste período, foi em 1960 que a televisão se popularizou. Embora a primeira emissora de televisão tenha surgido em 1950 (a TV Tupi), neste período ela era restrita à classe média alta.⁷²

A MPB passou a se sentir ameaçada pelo sucesso da Jovem Guarda na virada de 1965 para 1966⁷³. O cantor Roberto Carlos com seu LP *Jovem Guarda* superava as vendas da MPB. O programa da TV Record *Jovem Guarda* fazia grande sucesso entre os jovens e lançava como deveria ser o comportamento e a forma de se vestir do jovem. Este programa era comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e lançou o novo ritmo, sensação da juventude: o iê-iê-iê. “[...] as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo juventude transviada: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua”⁷⁴. A ideologia da Jovem Guarda e a sua qualidade eram questionadas por muitos intelectuais de esquerda. Para estes intelectuais estes grupos de artistas seriam alienados dos problemas enfrentados pela sociedade brasileira.

No dia 6 de Maio de 1966 aconteceu a 3ª reunião do Conselho de Música Popular Brasileira. Nesta reunião os conselheiros presentes debateram sobre a influência do iê-iê-iê no meio musical brasileiro. De acordo com esta ata apenas alguns conselheiros eram a favor deste ritmo, enquanto a grande maioria criticava-o. Desta forma, a conclusão que se chegou ao fim do debate foi que: “A maioria é de opinião que esse fenômeno existe devido à falta de cultura

⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 7.

⁷¹ Em 1965 a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival de Música Popular. Em 1966 a TV Record de São Paulo organizou o II Festival de Música Popular Brasileira. A TV Globo neste mesmo ano apoiou o I Festival Internacional da Canção. Em 1967 a Record organizou o Festival de MPB e no ano seguinte esta emissora também organizou o Festival da Record de 1968. Apenas em 1969 os festivais entraram em decadência. Mas estes ambientes culturais foram um espaço para os cantores divulgarem sua imagem e lançarem seus sucessos. Estes festivais foram um espaço de aglutinação e manifestação. VER: HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987./ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo, 2007, p. 92.

⁷² WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a Cortina do Passado”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p. 24-25.

⁷³ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 95.

⁷⁴ *Ibidem*, p.96.

musical em nosso meio⁷⁵” Neste mesmo dia acabou entrando outros temas em pauta na reunião. Um deles foi à aprovação da comemoração do dia da velha guarda em 23 de Abril, já que, nesta data, em 1897, nascia Pixinguinha. Este dia foi escolhido pelos intelectuais do MIS para homenagear este sambista da velha guarda. Sambista este que está sempre sendo legitimado pelo museu, que faz um grande trabalho para preservar sua memória. É claro que o avanço do iê-iê-iê entre os jovens brasileiros preocupava estes intelectuais, por isso este tema entrou na pauta da discussão do dia. O que é preciso analisar é que os temas discutidos nesta reunião estão interligados. Devido a popularidade do iê-iê-iê – nas rádios, nos programas de TV, nas vendas de discos - estes intelectuais do MIS precisavam criar estratégias para divulgar e consagrar os sambistas da velha guarda, que seriam para eles a representação da nossa música pura, sem a influência do Rock e das inovações tecnológicas e musicais importadas para o Brasil.

E foi devido a esta popularidade da Jovem Guarda, com seu iê-iê-iê, com seu Rock brasileiro que surgiu o combustível inicial para os entusiastas da MPB lançarem a ideia de “linha evolutiva” da MPB. A proposta de “linha evolutiva” da MPB queria atualizar a música popular sem negar a tradição, desta forma, sem perder a identidade nacional, a MPB queria aumentar e disputar mercado com esses gêneros que cresciam no país. A tradição musical não seria descartada, mas fariam dentro dela algo novo: eles dariam um passo à frente. A ideia de linha evolutiva é creditada a Caetano Veloso. Porém, esta ideia de “linha evolutiva” gerou muitos debates. Debate bastante caloroso e polêmico aconteceu entre o cantor Caetano e o conselheiro Tinhorão. Ambos viviam se alfinetando na imprensa da época. Tinhorão criticava a inserção da MPB no mercado. Para ele, a MPB era herdeira da BN, e logo, trazia os mesmo problemas e vícios dela. Segundo Tinhorão teria sido graças à BN que o samba perdeu suas origens populares⁷⁶. Caetano Veloso fazia críticas a essa corrente de pensamento exacerbadamente nacionalista e purista, na qual Tinhorão e grande parte dos membros do conselho do MIS eram adeptos. Caetano, em um de seus textos, criticava diretamente Tinhorão:

[Para Tinhorão] Somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil [...] a atuação de artistas de classe média é [...] apenas um acidente nefasto: não houve ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres

⁷⁵ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

⁷⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966. p.23.

autênticos, cantando sambas autênticos, enquanto classes médias estudiosos, como o sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas⁷⁷.

Segundo Marcos Napolitano, a tradição da nossa música popular passa por 3 gêneros que de tempos em tempos são questionados, são eles: o Samba, a Bossa Nova, e a MPB. É claro que estes 3 gêneros não fazem jus às diversidades culturais brasileiras. Mas, foram fundamentais para nossa autoimagem. Essa tradição não se estabeleceu sem conflitos, disputas, contradições, mediações, elementos foram esquecidos e outros conscientemente lembrados. Formou-se assim um complexo mosaico que dispõe de diferentes fatores culturais: “o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade”⁷⁸. Deste modo, o trabalho do MIS nos anos de 1960 foi o de firmar a tradição do Samba carioca da Primeira República e seus intérpretes na sociedade brasileira.

Estes debates em que os conselheiros do MIS e a grande parte da intelectualidade brasileira estavam envolvidos precisam ser analisados levando em conta um contexto mais amplo: Governo Militar, Guerra Fria, invasão de um padrão cultural, musical e de vida norte americano - “american way of life”⁷⁹. Para Heloísa Buarque e Marcos Gonçalves o golpe de 1964 trouxe para o Brasil os seguintes problemas:

O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagens os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados.⁸⁰

José Ramos Tinhorão analisa o cenário brasileiro, deixando duras críticas a uma cultura americanizada que cada vez mais se importava e se reproduzia no Brasil. Para ele, a Segunda Guerra trouxe para o Brasil, e, sobretudo para a classe média a assimilação da cultura, dos costumes e dos estereótipos estadunidenses. Os jovens seriam os principais responsáveis por essa assimilação de valores norte-americanos.

A partir da conquista definitiva dos mercados do chamado mundo ocidental e do Japão pelo capital norte americano, após a Segunda Guerra Mundial, todos os países

⁷⁷ VELOSO, C. “Primeira Feira de Balanço”. In: *Alegria, alegria*. Olho d’água, 1969, p. 4. Apud NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p. 102.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p. 6.

⁷⁹ SOUZA. Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁸⁰ HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.p.19.

foram progressivamente levados a sufocar a expressão de sua cultura, no campo da música popular, para dar lugar a ritmos, melodias e harmonias cujas raízes não estão na música tradicional de seus povos, mas na música norte-americana.⁸¹

A produção artístico-cultural também foi atingida no Brasil. Marcos Napolitano argumenta que a conjuntura brasileira fez com que a arte e a cultura se tornassem um espaço de elaboração de projetos ideológicos para o país:

Num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e a cultura eram espécies de laboratórios de ideias, campos de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil.⁸²

Tinhorão sinaliza sobre o campo musical brasileiro. Segundo ele, o capitalismo expropriou a qualidade musical brasileira, alterando seu padrão, já que naquele momento os artistas vão visar apenas o lucro e não mais a qualidade musical. Ele pontua que os EUA impõem para o mundo o seu padrão cultural, e enquanto os artistas não entenderem isso vão continuar se sujeitando a suas regras. “Para tentar essa quimera da imposição de um produto cultural popular, os artistas começaram por abdicar de peculiaridades brasileiras, na febre de atingir o chamado nível internacional.⁸³” Na ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira do dia 7 de Abril de 1970, há uma preocupação entre os conselheiros presentes sobre o tipo de música que tocava nas rádios. Para ele, as canções tipicamente brasileiras foram deixadas de lado para entrarem em cena músicas estrangeiras.

Este panorama contribuiu para o aumento do número de intelectuais ligados à esquerda política. Na década de 1960 estudantes e intelectuais desenvolveram uma intensa militância cultural e política. O PCB exerceu uma forte influência entre a intelectualidade, o meio sindical e estudantil. A União Nacional dos Estudantes (UNE) estava em plena legalidade e debatiam temas relacionados a questões nacionais, eles pensavam em transformar o país⁸⁴. O Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE tinha em sua pauta a luta anti- imperialista. Marcelo Ridenti argumenta que a década de 1960 foi marcada pela convergência entre cultura e política, e embora estivéssemos na Guerra Fria muitas artistas e intelectuais de esquerda vão buscar esperanças libertadoras, vão querer construir um homem novo:

⁸¹ TINHORÃO. José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969. p. 8.

⁸² NAPOLITANO. Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017. p.33.

⁸³ TINHORÃO. José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969. p. 8.

⁸⁴ HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES. Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

O modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. [...] Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista⁸⁵.

Devido a este contexto muitos intelectuais vão produzir trabalhos e estratégias nacionalistas. Em entrevista à Jalusa Barcellos, Luís Werneck Vianna fala do momento nacionalista brasileiro dos anos 1960: “Nacionalismo era uma moeda corrente na esquerda, nos círculos progressistas, na intelectualidade, na própria burguesia”⁸⁶. Tânia da Costa Garcia argumenta que os anos de 1960 foram marcados por fortes mudanças e transformações. As músicas estrangeiras invadiam as rádios brasileiras e faziam grande sucesso entre os jovens. Desta forma, os folcloristas como estratégia de preservar uma identidade brasileira vão selecionar um determinado repertório para ser monumentalizado. Assim, resgataram os sambistas dos anos 1920-1930 como forma de conservar a “tradição” nacional. E, como já foi argumentado o Museu da Imagem e do Som com seu Conselho de Música Popular Brasileira agiu exatamente desta forma, buscaram nas primeiras décadas da República os autênticos representantes da música popular, elaborando assim, uma narrativa para consolidar e legitimar esta tradição que foi inventada⁸⁷. Tânia da Costa pontua que:

Museificar o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa verdadeira cultura.⁸⁸

Renato Ortiz sublinha que a identidade nacional sempre foi tema de debate no Brasil. Discussões sobre o que é nacional e o que não é sempre estiveram em pauta na sociedade brasileira. Nos anos de 1960 muitos intelectuais vão buscar uma identidade que se contraponha aos valores estrangeiros. Para este grupo de estudiosos, toda cultura importada de países estrangeiros, seria desta forma alienada. Esta luta ganha contornos nacionalistas e antiimperialistas e penetra nas manifestações artísticas. A questão deste debate é que: não

⁸⁵ RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. Perspectiva, São Paulo, v.15, n.2, p. 13-19 abril./junho. 2001.p.18.

⁸⁶ BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 322.

⁸⁷ HOBBSAWM, Eric. “Introdução: a invenção da tradição” In: HOBBSAWM, Eric; RAGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 8.

⁸⁸ GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22. jan./jun. 2010, p. 9.

existe um consenso na definição do que é ser nacional. Segundo Renato Ortiz: “[...] a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e a própria construção do estado brasileiro.”⁸⁹

Um problema clássico desta discussão sobre uma identidade brasileira é a questão da autenticidade. Ao classificarmos o que é autêntico e o que não é estamos estabelecendo um jogo de hierarquias e poder. O “autêntico” procura se impor como legítimo. E, há uma luta pela definição da autenticidade. Assim como a palavra autenticidade, outros termos também marcaram o vocabulário dos debates dos anos 1960. São eles: tradição, legitimidade, alienado, entre outros. Diferentes grupos se apropriavam destes termos, para ressignificá-los⁹⁰ e fazerem valer seus interesses.

As transformações sociais ocorridas no Brasil nos anos de 1960-1970 geraram um intenso debate ideológico no campo das manifestações artísticas populares. Este debate foi transpassado por questões políticas, econômicas e traziam em cena os binômios: “modernidade versus tradição, engajamento versus alienação, universalismo versus nacionalismo, ruptura versus continuísmo; gravitam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional.”⁹¹

As ações dentro do MIS tendiam a se concretizar para exaltar esta música tradicional e seus intérpretes, ainda mais tendo o seu diretor Ricardo Cravo Albin partidário deste pensamento. Este conselho tomava as decisões democraticamente. Mas, só poderia votar sobre determinado tema aquele conselheiro presente na reunião no dia da votação. A necessidade de presença à reunião gerava muitas polêmicas. Muitos intelectuais acusavam seus colegas de só possuírem o título de conselheiro, mas de nunca participarem das reuniões. Era comum aparecerem conselheiros sugerindo nomes para serem retirados do conselho. Chegou a haver votação mais de uma vez para resolverem se o conselheiro que não frequentasse as reuniões seria deposto ou não do seu cargo. Mas, a maioria acabava votando contrário à expulsão do conselheiro faltoso, justificando que o importante seria a contribuição social que intelectual daria sobre música popular e não necessariamente as frequências. A verdade é que dos 40 membros do conselho apenas cerca de 10 deles costumavam estar presentes nos encontros.

As reuniões deste conselho eram mensais, podendo haver reuniões extraordinárias para resolução de questões pendentes. Em 1 de Agosto de 1967 foi aprovado pelo plenário o

⁸⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 8.

⁹⁰ CHARTIER, Roger: *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n. 11, p.173-191. jan-/abr, 1991.

⁹¹ FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.1.

Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira. Ficaram estabelecidas as seguintes finalidades:

a)– promover a pesquisa, o estudo e a defesa da Música Popular Brasileira; b) – preservar a autenticidade da Música Popular Brasileira; c) – incentivar e promover a realização de festivais, exposições, conferências e cursos sobre Música Popular Brasileira; d) – instituir prêmios e concursos para monografias e ensaios sobre Música Popular brasileira; e) – promover a edição de livros e a gravação de discos destinados ao conhecimento e divulgação da Música Popular Brasileira; f) – coligir, através de documentos a gravações fonográficas, dados para a história da Música Popular Brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica; g) – cooperar e colaborar, através de convênios, com instituições públicas e particulares de fins análogos; h) – cooperar para o enriquecimento e desenvolvimento dos acervos do Museu da Imagem e do Som, relativos à Música Popular Brasileira⁹²

O Conselho de Música Popular Brasileira foi o primeiro e mais atuante conselho criado na gestão de Ricardo Cravo Albin. Posteriormente a ele, novos conselhos foram criados, foram eles os conselhos de: Música Erudita, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Rádio e Esportes. Porém, nenhum deles atingiu a mesma popularidade e peso simbólico⁹³ que o Conselho de Música Popular Brasileira. Os intelectuais deste conselho formaram um forte núcleo da música popular brasileira, seus posicionamentos e ações ultrapassaram os muros do museu e passaram a influenciar instituições, e a própria sociedade. O MIS através deste conselho se destacou mais uma vez em relação aos outros museus brasileiros. Seus intelectuais participaram da construção da memória coletiva da cidade, sobretudo da memória da música popular. Foram estes conselheiros que escolhiam quem prestaria depoimento ao Programa *Depoimentos para Posteridade*.

O Programa *Depoimentos para Posteridade* foi outra grande inovação do museu. Mais uma vez o MIS se destaca em relação aos demais museus brasileiros. Com este programa o museu passou a produzir seu próprio acervo. Esta coleção é constituída a partir da gravação, em áudio e vídeo, de depoimentos prestados por personalidades vinculadas aos diversos setores da cultura⁹⁴ Este material é produzido até os dias atuais e contam com mais de 1.100 depoimentos. Com o objetivo de guardar a memória daqueles brasileiros que “valiam a pena”, os *Depoimentos para Posteridade*, deram prioridade em gravar primeiramente com personalidades que estavam com a idade avançada, conforme pontua Ricardo Cravo Albin:

⁹²Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira de 1 de Agosto de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

⁹³BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

⁹⁴Retirado do site: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/> Último acesso: 20/02/2023.

Era importante não se perder o bonde da história que passa aos nossos olhos. E que passageiros eram os passageiros do bonde da história: as pessoas que testemunharam o Brasil, em todas as suas faces - música, artes plásticas, esporte, literatura. Então, esses passageiros do bonde do Brasil que o construíram estavam vivos e eram velhos. Era muito importante todo o Brasil gravar os Depoimentos para Posteridade dos brasileiros que valiam a pena. Porque eles estavam, pela idade, naturalmente muito mais próximos da morte do que da vida. Foi o que eu fiz no Museu da Imagem e do Som, gravar os velhinhos. [...] Todos a partir dos 65, 70, 75 anos.⁹⁵

O primeiro a depor para o programa foi o sambista João da Baiana, sua entrevista repercutiu em todas as mídias brasileiras e atingiu o objetivo que Ricardo Cravo Albin necessitava para aquela ocasião.

Era 24 de Agosto de 1966. O difícil seria saber quem estava mais comovido, João da Baiana, por inaugurar a série Depoimentos para Posteridade do MIS, com a presença de toda a imprensa, músicos, amigos e estudiosos da MPB- uma consagração para ele - ou todos nós, por termos a oportunidade de imortalizar aquele que era, com 79 anos, o mais velho sambista vivo do Brasil⁹⁶.

Na citação acima Ricardo Cravo Albin considera João da Baiana o sambista mais velho do Brasil ainda vivo. Após o depoimento de João da Baiana, outros sambistas da velha guarda prosseguiram depondo. Devido à idade avançada dos depoentes as entrevistas tinham certa urgência em acontecer. Desta forma, o segundo a depor foi Pixinguinha e em seguida Heitor dos Prazeres.

O segundo depoimento foi o de Pixinguinha - que gravou tomando a sua cervejinha -, e o terceiro, de Heitor dos Prazeres, outro depoimento emocionado e emocionante. [...] Heitor dos Prazeres morreu meses depois de deixar gravado o seu depoimento para a posteridade. Padeceu de câncer no pâncreas, segredo que me foi revelado, pelo telefone, por Carlos Drummond Andrade, ao sugerir que ele fosse logo convidado.⁹⁷

Alguns membros do Conselho de Música Popular Brasileira também deixaram seus depoimentos gravados no museu, tais como: Almirante, Vinícius de Moraes, Jacob do Bandolim, todos entrevistados em 1967. Muitos cantores e compositores foram convidados pelos intelectuais do MIS a deporem: Alcebiades Barcelos (1968), Ataulfo Alves (1966), Ismael Silva (1969), Nelson Cavaquinho (1967), Noel Rosa (1967), Cartola (1967), Jararaca(1968), Patrício Teixeira (1966), Donga (1969), Tom Jobim (1967), Chico Buarque de Holanda (1966), entre muitos outros.

Havia uma votação entre os membros do Conselho de Música Popular Brasileira para

⁹⁵Entrevista concedida à autora em 16/01/2018.

⁹⁶Retirado do site: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/> Último acesso: 20/02/2023.

⁹⁷Retirado do site: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/> Último acesso: 20/02/2023.

decidir quais conselheiros fariam determinada entrevista, esta escolha era baseada no conhecimento, aproximação e amizade do intelectual com o entrevistado. Os membros do Conselho de Música Popular Brasileira selecionavam quem prestaria depoimentos ao Programa *Depoimentos para Posteridade*. Lembrando, que este grupo de intelectuais era bastante heterogêneo, por isso diferentes artistas, com características diferentes deixaram suas marcas registradas no programa (sambistas da velha guarda, bossanovistas). É claro que sempre selecionavam para depor aquele artista que fosse trazer legitimidade para o conselho e para o museu; por isto buscavam artistas consagrados. Era preciso que a entrevista repercutisse nas mídias brasileiras. Mas, é preciso frisar que as ações deste conselho tendiam a se concretizar a favor de uma música “pura”, livre de influências estrangeiras. A maioria dos artistas entrevistados também era ligada a esta música “pura”, tradicional, muitos deles considerados da velha guarda.

É curioso destacar a entrevista que Chico Buarque de Holanda deu em 1966 aos intelectuais do MIS. Este depoimento gerou um grande debate entre os conselheiros do museu. Seu depoimento também causou um grande impacto e repercussão na mídia. Ricardo Cravo Albin em sua obra *Rastro de Memória* sinaliza que muitos membros do Conselho de Música Popular Brasileira tiveram certa resistência em chamar Chico para depor, alegando ser ele um compositor muito novo. Mesmo havendo certa resistência, o que fez o conselho - que embora heterogêneo prevalecia a vertente que autenticava os sambistas da velha guarda - aceitar um jovem de apenas 22 anos para depor? O jovem Chico fugia do padrão adotado pelo museu para escolher seus entrevistados. Fato interessante é que Ricardo Cravo Albin em *Rastros de Memória* parece justificar o depoimento de Chico Buarque alegando a relação do cantor com certos cantores das antigas:

Pixinguinha, de quem Chico Buarque tinha proximidade, respeitava-o muito já na época e o destacava como o mais promissor entre outros valores emergentes. Chico, em meio a muitas declarações de carinho à MPB, disse que começou a pensar a sério em fazer música quando escutou Vinícius de Moraes, Pixinguinha e Noel Rosa.⁹⁸

Em 1966 Chico Buarque fez um grande sucesso com a canção *A Banda* no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A canção *A Banda* dividiu o prêmio de primeiro lugar com a canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros neste festival. Porém, há um debate sobre estas canções. Augusto de Campos em seu artigo de 1967 *O passo a frente de*

⁹⁸ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 38.

*Caetano Veloso e Gilberto Gil*⁹⁹ argumenta que estas duas canções- *A Banda* e *Disparada*- seriam retrocessos na nossa música, pois olham para o passado com nostalgia. Estas canções, segundo Augusto de Campos, ameaçavam interromper a marcha evolutiva da nossa música popular. Para ele a Bossa Nova já havia começado o progresso da música brasileira, por isso não poderiam permitir o retrocesso voltar. Para poder retomar a abertura na busca de novas letras e sons, Caetano Veloso lança a música *Alegria, Alegria*. Augusto de Campo sublinha que *Alegria, Alegria* seria o inverso de *A Banda*, a primeira representaria a modernidade, o urbanismo, enquanto a segunda mergulhava no passado, ressaltando a pureza das bandinhas. Marcos Napolitano argumenta que: “No plano da composição, tanto *A Banda* como *Disparada* reforçam os parâmetros poéticos - musicais dos gêneros tradicionais brasileiros”¹⁰⁰.

Desta forma, é preciso relacionar o convite feito pelos intelectuais do MIS à Chico Buarque com o momento de sua carreira. A final do II Festival de Música Popular aconteceu em 10/10/1966, praticamente um mês depois Chico Buarque gravou seu depoimento (em 11/11/1966). Fato curioso é que Ricardo Cravo Albin argumenta que anteriormente já havia indicado o nome de Chico para depor, porém o conselho negou, já que possuía autonomia em relação ao diretor do museu¹⁰¹. Somente em 1966, quando Chico atravessa esta fase de sua carreira o Conselho de Música Popular Brasileira o convidou. Os primeiros álbuns de Chico Buarque se enquadram no gênero Samba. Sobre o seu primeiro LP Marcos Napolitano argumenta que: “a maioria das composições em seu primeiro LP retomava um tipo de Samba urbano que filtrava, pela ótica da Bossa Nova, a tradição de Noel Rosa e Ismael Silva - os bambas da Estácio - nos planos poéticos, rítmico e melódico”¹⁰². A partir desta fase de sua carreira ele ampliou sua popularidade, se antes o seu público era apenas composto de jovens e universitários, neste momento ele ganhou um público bem mais amplo e popular. Vendendo uma quantidade expressiva de LP's, Chico Buarque, entre 1966 e 1968 só ficou atrás de Roberto Carlos e dos Beatles. O II Festival de Música Popular fez a carreira de Chico Buarque deslanchar. Ele ganhou fama tão rapidamente que fez com que tão jovem gravasse seu depoimento ao MIS.

A banda foi o seu grande salto comercial, transformando-o em um cantor de massas. Não só no aspecto comercial, Chico foi um acontecimento. O seu reconhecimento

⁹⁹CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968, p. 141-151.

¹⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 122.

¹⁰¹ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 34-38.

¹⁰² NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 122-123.

cultural foi quase imediato, acompanhado de uma idolatria que só Roberto Carlos conhecia no panorama musical brasileiro até então. Ainda jovem, Chico gravou um depoimento para posteridade no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.¹⁰³

As entrevistas dos sambistas João da Baiana, Pixinguinha e Donga foram transcritas e publicadas em 1970 em um livro produzido pelo museu intitulado: *As Vozes Desassombradas do Museu*¹⁰⁴. Dentre aqueles muitos selecionados para gravarem entrevistas para o programa *Depoimentos para Posteridade*, apenas três sambistas da Primeira República tiveram suas falas publicadas em um livro. Neste material, o diretor Ricardo Cravo Albin, escreveu um prefácio todo voltado para a legitimação destes artistas. Para Ricardo Cravo Albin estes sambistas: “foram os três grandes pioneiros que armaram o Samba”¹⁰⁵. Este livro é o volume 1 do que seria uma coletânea de livros sobre a transcrição dos depoimentos. Porém, devido aos problemas financeiros da instituição esta proposta não foi à frente, ficando o livro restrito ao seu primeiro volume. O conteúdo desta obra demonstra os objetivos de Ricardo Cravo Albin e dos intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira para o MIS.

Para superar os problemas financeiros da instituição, Ricardo Cravo Albin e seus conselheiros realizaram uma série de esforços para arrecadar dinheiro para o museu. É verdade que os conselheiros não recebiam verbas para ocuparem seus cargos, mas o museu precisava de dinheiro para pagar contas mensais, funcionários para limpeza e manutenção. Neste período o museu contava com 22 funcionários. O único conselheiro que recebia um salário da instituição era Almirante. Mas, além de conselheiro, ele também era funcionário do museu. Todos os dias ele ia trabalhar na instituição, cuidava do seu acervo¹⁰⁶ que nesta época já era propriedade do MIS. Ricardo Cravo Albin, inclusive, pontua que uma exigência que Almirante fez para Carlos Lacerda era que ele fosse para o MIS junto com seu acervo, ele seria uma espécie de guardião deste material. Como já foi assinalado, os outros conselheiros não tinham este compromisso de frequência como fazia Almirante.

O Conselho de Música Popular Brasileira realizou uma série de ações para levantar a bandeira do museu, fora elas: cursos variados (de música popular brasileira, de inglês, de relações públicas), palestras, gravações de LP's (como os de Carmem Miranda, Noel Rosa, Elizeth Cardoso com Jacob do Bandolim e Zimbo Trio, 70º aniversário de Pixinguinha, Helena de Lima lembrando Ataulfo Alves), shows (dos artistas João da Baiana, Pixinguinha, Nelson

¹⁰³ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 122-123.

¹⁰⁴ FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

¹⁰⁵ Entrevista concedida a autora em 18/01/2018.

¹⁰⁶ Almirante era o dono do acervo Almirante, adquirido por Carlos Lacerda logo na inauguração do museu.

Cavaquinho, Renato Murse, Clementina de Jesus), eventos para atrair a mídia (como as comemorações do “Cartola 60”, um almoço organizado pelo museu para homenagear os 60 anos do poeta da Mangueira e “O Ano Pixinguinha”, projeto para homenagear os 70 anos deste artista que gerou o LP “Pixinguinha 70 anos). Ricardo Cravo Albin argumenta sobre as estratégias para superar a crise da instituição:

Comecei a promover um sistema de ocupação total dos espaços ociosos do Museu, criando cursos de inglês em vários horários (tão bem-sucedidos que concorriam com os do IBEU), cursos de cultura dos mais variados matizes, cursos de música popular (com o maestro Guerra Peixe, a quem nomeei diretor da Escola de MPB). E até um surpreendente curso de relações públicas, estruturado e dirigido pelo Prof. Gastão Filho. Este último, por sinal, foi o primeiro curso de relações públicas do país a ser reconhecido pelo Conselho Federal de Educação, em nível universitário.¹⁰⁷

Todas as ações promovidas no museu e pelo museu eram debatidas no Conselho de Música Popular Brasileira. Esses debates estão presentes nas atas das reuniões do conselho. O curso de música popular foi discutido em inúmeras reuniões, chegando inclusive a organizarem uma reunião extraordinária para tratar do tema. Na reunião do dia 11 de Outubro de 1966 o conselheiro Edson Carneiro (também nomeado pelos demais conselheiros como um dos organizadores do curso de música popular), fala sobre o caráter deste curso: “o sentido do programa exposto é o de dar uma ideia do que foi e do que é a nossa música”¹⁰⁸. Nestes cursos uma vertente da música popular foi legitimada pelo museu e colocada como nossa verdadeira música. A canção tradicional, aquela vista como pura e autêntica, foi oficializada como a música popular brasileira. Em 13 de Dezembro de 1966 foi realizada uma reunião extraordinária para continuar a tratar da temática deste curso: “O Sr. Ricardo Cravo Albin lembrou mais uma vez que o curso deverá ter um caráter informativo, bem popular e pouco erudito”¹⁰⁹. O curso teria duração de três meses, com vinte e quatro palestras, provavelmente às terças e sextas.

O MIS também foi um espaço para lançamento de livros sobre o samba – a Funarte fez o mesmo posteriormente. Alguns escritores até dedicam parte das verbas das vendas do livro para ajudar o museu. Na reunião do dia 6 de Agosto de 1968 o conselheiro Edgard de Alencar

¹⁰⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p.32.

¹⁰⁸ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 11 de Outubro de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

¹⁰⁹ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 13 de Dezembro de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

lança um livro que trabalha com a vida do sambista Sinhô: *Nosso Sinhô do Samba*¹¹⁰. Os conselheiros do museu também se envolveram em questões fora dos muros da instituição: ajudavam famílias de sambistas da velha guarda que passavam por dificuldades financeiras; lutavam para colocar ruas com nomes de sambistas consagrados, para homenageá-los, como fizeram com o sambista Orestes Barbosa; ajudam compositores a conseguirem seus direitos autorais, neste caso recorriam até a mesmo à ajuda de políticos. A viúva do compositor Catulo da Paixão conseguiu receber verbas dos direitos autorais do marido graças à intercessão do Conselho de Música Popular Brasileira no seu processo.

O plenário no ano de 1969 concedeu ao MIS o direito de promover o concurso de melhor música de Carnaval do país. Também em 1969 o MIS passou a contribuir na organização dos desfiles das Escolas de Samba, junto com a secretaria de turismo. A ata da reunião do dia 06 de Maio de 1969 pontua sobre a questão do desfile de Carnaval: “O conselheiro Mozart de Araújo voltou a sugerir que o regulamento das escolas proibissem os excessos de inovações, em detrimento das tradições da própria Escola”¹¹¹. As afirmações de Mozart de Araújo demonstram essa tendência do conselho em preservar o passado, na sua fala está presente um dos dilemas dos anos de 1960: a antítese tradição x modernidade.

A gestão de Ricardo Cravo Albin foi marcada por inúmeros eventos importantes para o museu. O Conselho de Música Popular Brasileira organizou uma feira do livro, o I Festival de Música dos Penitenciários e o Festival de Música Universitária. No ano de 1969, Ricardo Cravo Albin promoveu um programa de rádio na Espanha com o tema da música popular brasileira. A ata do dia 01/07/1969 assinala que o diretor conseguiu: “a ida de representantes legítimos da nossa música popular [para a Espanha]”¹¹². Em 1970 o museu protestou contra o 5º Festival Internacional da Canção, pois este evento quase não contou com músicas “tipicamente” brasileiras. Os projetos do MIS são voltados para reafirmar certa música popular e seus representantes. Esses acontecimentos mostram a influência do museu e de seus intelectuais na sociedade carioca e até mesmo no cenário internacional. O MIS passa a ser reconhecido socialmente como legítimo e tudo que é produzido e organizado por ele recebe a mesma legitimidade. As ações criadas pelos conselheiros do MIS não ficaram restritas aos muros do museu, elas se expandiram, levando as concepções dos intelectuais mais atuantes do

¹¹⁰ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 6 de Agosto de 1968. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

¹¹¹ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 5 de Maio de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

¹¹² Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 1 de Julho de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som*.

Conselho de Música Popular Brasileira para estes eventos.

Em 1967 foram criados pelo museu os prêmios Estácio de Sá e Golfinho de Ouro, que eram uma estratégia de marketing institucional e ajudavam a agitar os conselhos. Segundo Cláudia Mesquita:

A proposta foi aprovada pelo governador Negrão de Lima, que passou a conceder prêmio em dinheiro aos ganhadores do Golfinho de Ouro e troféu Estácio de Sá, que era um prêmio honorífico. O Estácio de Sá era dirigido aos gestores, administradores e personalidades de maior destaque no trabalho de animação cultural em cada uma das sete áreas dos Conselhos; já o Golfinho de Ouro premiava o artista pelo seu trabalho autoral, por sua criação.¹¹³

Cada um dos sete conselheiros escolhia os indicados para a premiação correspondentes à sua área. Posteriormente, havia uma votação entre os conselheiros presentes de cada setor para escolherem os vencedores. Ricardo Cravo Albin sublinha que para realização destes prêmios contou com um tesouro que estava disponível ao museu: o trabalho dos grandes intelectuais dos conselhos¹¹⁴. É claro que não havia consenso nesta votação, havia um campo de batalha entre os intelectuais. Para realização destes prêmios o museu contou com o apoio do governo do Estado e da secretaria de turismo, e, para receber esta ajuda Ricardo Cravo Albin precisou utilizar estratégias para conseguir as verbas. Ele argumenta que:

Temia que Negrão - recatado em dinheiro como um bom mineiro era - não desse um tostão para os premiados. Por isso, quando apresentei a ele o projeto e o regulamento dos prêmios, disse-lhe que a cada um dos sete premiados com o Golfinho deveria ser atribuída à quantia de cinco mil cruzeiros (algo como quatro mil reais). Afinal, os Golfinhos eram para ser destinados aos artistas-titulares das melhores obras do ano, uma premiação ao trabalho, portanto. Aos contemplados com o Estácio de Sá, prêmio de estímulo a quem melhor divulgasse cada um dos sete setores, portanto, premiação do conjunto da obra, seria conferida, apenas e tão somente, à miniatura da estátua de Estácio de Sá. Graças a essa argumentação ardilosa, ocorreu o quase impossível: arrancar dinheiro do caixa austeríssimo do Estado, guardado a sete chaves por dois mineiros, o governador e seu secretário de Finanças, Márcio Alves, pai do então Deputado Márcio Moreira Alves, que seria um dos estopins do AI-5 no ano seguinte.¹¹⁵

Na ata da reunião do dia 2 de Fevereiro de 1968 os membros do Conselho de Música Popular Brasileira debatem sobre o caráter destas premiações: “1º Troféu Golfinho: à personalidade que durante o ano apresentou melhor criação de música popular brasileira; 2º

¹¹³ MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.p.146.

¹¹⁴ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 42.

¹¹⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 42-43.

Troféu Estácio de Sá: a que nesse ano mais tenha contribuído para o desenvolvimento e promoção desse gênero”¹¹⁶. Neste ano de 1968 há um grande debate entre os conselheiros devido à indicação de Chico Buarque ao prêmio Golfinho de Ouro. Muitos intelectuais alegam que Chico Buarque é apenas um compositor de músicas convencionais de sucesso, mas não contribui para a evolução da nossa música. Outros alegam que ele seria muito jovem para ganhar um prêmio desta categoria. Esta discussão mostra o caráter heterogêneo dos conselheiros e nos mostra como para alguns intelectuais do MIS a antiguidade ganha o selo da legitimidade. Mesmo com este debate Chico Buarque ganhou à votação deste ano, desbancando os artistas: Edu Lobos, Milton Nascimento, Tom Jobim. O prêmio Estácio de Sá referente ao Conselho de Música Popular Brasileira ficou com Augusto Marzagão¹¹⁷. Houve uma grande festa para a entrega destes primeiros prêmios que se realizou na Sala Cecília Meireles na Lapa no Rio de Janeiro¹¹⁸.

O Conselho de Música Popular Brasileira foi extinto em 1972. O último registro de reunião deste órgão em ata ocorreu no dia 3 de Outubro de 1972, na gestão da diretora Neuza Fernandes. Mesmo antes do conselho se extinguir por completo, fica claro ao analisar as atas que as reuniões ficaram cada vez mais espaçadas, com um número cada vez menor de conselheiros. O AI-5, baixado no final de 1968 no governo do general Costa e Silva, afetou todos os ambientes culturais brasileiros, encerrando um período de grande agitação cultural no MIS.

A ex- diretora do museu Neuza Fernandes em seu depoimento ao *Seminário Memória MIS 30 Anos* argumenta que um comentário feito pelo conselheiro José Ramos Tinhorão em um curso que ministrava sobre a música popular teria contribuído para o encerramento do Conselho de Música Popular Brasileira. Tinhorão ao término de sua aula definiu o cenário político brasileiro como um momento de “colonialismo”. Essa crítica feita ao governo pelo conselheiro gerou a demissão da então diretora do museu, Neuza Fernandes. Como ela mesma sublinha: “Eles [a polícia federal] tinham informantes infiltrados no museu [...]. Com essa do

¹¹⁶ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 2 de Fevereiro de 1968. *Acervo MIS/ Museu da Imagem e do Som*.

¹¹⁷ Augusto Mazargão ganhou o prêmio Estácio de Sá de música popular. O jornalista se destacou com a criação do Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo de 1966 a 1972, este espaço cultural incentivou talentos do meio musical brasileiro. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/augusto-marzagao/dados-artisticos>. Último acesso: 19/04/2018.

¹¹⁸ Os primeiros vencedores dos prêmios Golfinho de Ouro e Estácio de Sá nos outros conselhos foram respectivamente: Oscar Niemeyer e Francisco Matarazzo (nas artes plásticas), Plínio Marcos e Luiza Barreto Leite (no teatro), Pelé e João Havelange (nos esportes), Octávio de Faria e José Luís Magalhães Lins (literatura), Glauber Rocha e Luís Carlos Barreto (cinema).

Tinhorão, os conselhos começaram a serem vistos né [...]”¹¹⁹. O jornalista e cartunista Álvaro Cotrim foi indicado pelo regime militar para substituir a museóloga Neusa Fernandes que acabara de ser demitida. Então, em 1972, o novo diretor da instituição, que tinha ligação com os militares, extinguiu os conselhos do museu e as premiações do Golfinho de Ouro e do Estácio de Sá, sob a alegação de conter comunistas entre os conselheiros da instituição¹²⁰. Cotrim estabeleceu que: “a partir de agora quem escolhe para gravar para a posteridade é diretor, jamais uma corja em colegiado”¹²¹. O conselheiro Albino Pinheiro narrou no *Seminário MIS 30 Anos* um episódio desrespeitoso feito por Cotrim logo no início de sua gestão. Pinheiro pontua que Cotrim teria ofendido de forma racista ele e os cantores Cartola e Nelson Cavaquinho que conversavam em uma das salas do museu por ocasião de um minicurso sobre a música popular. O novo diretor ao encontrar com esses três indivíduos no MIS sublinhou que: “essa farra com essa criolada ainda vai acabar”¹²². Albino Pinheiro argumenta que depois dessa ocasião ele sabia que o destino do museu iria mudar:

Sempre tivemos uma certa desconfiança de que ele veio aqui, entre outras tarefas, de fechar os conselhos, eliminar os conselhos, que foi na gestão dele. Depois daquele curso e daquela ofensa que ele fez pra mim dizendo ‘aquela criolada’ – Cartola e Nelson Cavaquinho – meus ídolos, aí eu entendi que o Brasil tava em outra etapa e que o museu ia demorar muito a se reencontrar com a sua própria verdade cultural.¹²³

O conselheiro Sérgio Cabral argumenta que os conselhos foram extintos porque incomodavam os militares, por serem um foco de resistência: “[...] tudo indica que houve recomendação de desfazer os conselhos, porque nós do conselho, éramos a esmagadora maioria contra a ditadura.”¹²⁴ O MIS foi um espaço de grande efervescência cultural, onde um órgão ligado ao Estado lutou contra o próprio governo. Neste sentido, Ricardo Cravo Albin afirma que:

¹¹⁹Trecho retirado do depoimento de Neusa Fernandes ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 12 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

¹²⁰MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 147.

¹²¹ Trecho retirado do depoimento de Ricardo Cravo Albin ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 28 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

¹²²Trecho retirado do depoimento de Albino Pinheiro ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 28 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

¹²³Trecho retirado do depoimento de Albino Pinheiro ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 28 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

¹²⁴Trecho da entrevista que Sérgio Cabral concedeu a Tânia Mara Aguiar em 17 de Fevereiro de 2011 no Rio de Janeiro. Apud: AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 212. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012. p. 270.

Houve um determinado momento, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, em que o Rio de Janeiro possuía dois ícones fundamentais em sua vocação de produção cultural: o Cine Paissandu e o Museu da Imagem e do Som. Poemas e músicas foram compostos, usando tais referências da cidade e da época. Não há como esquecer que aqueles anos eram os anos de chumbo da ditadura militar [...] ¹²⁵

No ano de 1974 as coisas pioraram muito para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O museu perde a sua autonomia administrativa, há “[...] a dissolução da Fundação Vieira Fazenda, e a sua incorporação a um sistema único de administração dos museus estaduais [...]” ¹²⁶

Voltando à gestão do diretor Ricardo Cravo Albin, é preciso pontuar que na sua administração houve um esquecimento da memória do criador do museu Carlos Lacerda. Este esquecimento não foi inconsciente e havia uma finalidade. Deste modo, houve a vitória de um projeto dentro do MIS: a vitória da música popular. Mas, não de qualquer música produzida no Brasil pelos brasileiros. Uma música popular específica, selecionada, que passa a ser legitimada por Ricardo Cravo Albin e pela maioria dos membros do Conselho de Música Popular Brasileira. Para adquirir seus objetivos estes intelectuais realizaram uma série de esforços e ações para oficializar certos repertórios e intérpretes. Ricardo Cravo Albin realizou na sua gestão um verdadeiro trabalho de “enquadramento da memória” ¹²⁷, ao selecionar o que deverá ser imortalizado e esquecido.

Não se pode esquecer que uma instituição como o MIS é um lugar de memória. Os lugares de memória querem bloquear o esquecimento, imortalizar a morte e são repletos de simbolismo. Há uma seleção de quais marcos do passado se quer preservar no presente, pensando também nas futuras gerações. Estes locais são marcados por escolhas políticas, por lutas e recebem o selo da legitimidade. Neste sentido, Pierre Nora argumenta que:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (...). Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória. É este vai – e – vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos (...). ¹²⁸

¹²⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 25.

¹²⁶ MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p.148.

¹²⁷ POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.

¹²⁸ NORA, Pierre. *Entre História e Memória: a problemática dos lugares*. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993, p.13.

É desta maneira que devemos estudar o Museu da Imagem e do Som, consciente das escolhas, dos objetivos e das estratégias institucionais. Para Ricardo Cravo Albin e a maior parte do Conselho de Música Popular Brasileira era primordial preservar a memória dos sambistas da velha guarda. Para estes intelectuais as inovações musicais, o avanço das músicas estrangeiras faziam com que estes ilustres representantes da música popular fossem esquecidos. Ricardo Cravo Albin se sentia na missão de resgatar estes esquecidos, conforme ele sublinha: “Recuperei no MIS aquilo que ninguém tinha dado a menor bola, os velhos sambistas negros, pobres e morando muitos distantes em lugares modestos.”¹²⁹

No próximo capítulo veremos que a grande maioria dos conselheiros do MIS vão passar a atuar na Funarte em meados dos anos 1970. E é notório como essas duas instituições são adeptas da mesma ideologia sobre a música popular brasileira e como seus trabalhos conversam. Concomitantemente com o funcionamento do Conselho de Música Popular do MIS muitos dos intelectuais do museu trabalharam na publicação da primeira coleção de fascículos da História da Música Popular Brasileira da Editora Abril, que foram lançados entre 1970 e 1972. O MIS foi o espaço que inspirou os demais lugares analisados nesta tese. Ele foi o primeiro a ser criado e a experiência que os mediadores culturais adquiriram nele foi utilizada para as ações realizadas na Funarte, na APMPB, nos fascículos da Editora Abril.

¹²⁹Entrevista concedida à autora em 18/01/2018.

2 A FUNARTE: UMA CRIAÇÃO DO GOVERNO FEDERAL A SERVIÇO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

2.1 Antecedentes: o período antes da abertura de Ernesto Geisel

Maria Helena Alves escreveu o livro *Estado e Oposição no Brasil* em 1984, em um momento em que o regime militar estava quase chegando ao fim. A autora argumenta que o Ato Institucional número 05 (AI-5), baixado em 13 de Dezembro de 1968 por Arthur da Costa e Silva, institucionalizou a violência no país com: prisões, torturas, assassinatos e espancamentos. A partir desse ato o Estado criou uma cultura do medo na população. Manifestações culturais foram sufocadas, espaços culturais, jornais, instituições foram silenciadas. O MIS carioca foi uma das instituições afetadas neste período, como foi sinalizado no capítulo anterior. Foi uma época sombria para as artes em geral, espetáculos, publicações, gravações, eventos precisavam de uma autorização para acontecer. Essa autorização só era concedida depois do material ser inspecionado pelos fiscais do regime. Como pontua Maria Helena: “Silêncio, isolamento e descrença eram os fortes elementos dissuasivos da cultura do medo que permitiu ao Estado impor-se com poderes quase ilimitados”¹³⁰.

Com o passar do tempo a imagem do regime militar foi ficando cada vez mais desgastada. Setores sociais que anteriormente apoiavam o regime, como a classe média e o empresariado, retiraram esse apoio na medida em que seus privilégios foram retirados e a repressão e o controle aumentaram. A Organização das Nações Unidas (ONU), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Confederação Nacional dos Bispos (CNBB), as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) exigiam o retorno da democracia. A Igreja Católica, sindicatos, jornalistas, operários, estudantes, artistas, classe média, músicos vão lutar contra o regime e se posicionar publicamente. Em meados de 1973, o milagre econômico começava a se desfazer, a inflação já assombrava o país e a crise internacional do petróleo agravou ainda mais a economia do Brasil. O cenário era: perda de apoio da população, crise financeira, greves e manifestações. Algo deveria ser feito, os militares precisavam agir. Essa nova postura do governo veio na presidência de Ernesto Geisel e está ligada a criação da Funarte.

¹³⁰ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil, 1964 a 1984*. São Paulo: Editora Vozes, 1984, p. 169.

2.2 Liberalização ou repressão? As contradições do governo Geisel.

No governo Geisel (1974-1979) o regime militar precisou de uma mudança de direção. Uma lenta liberalização foi instalada, com uma abertura controlada, com negociações entre o Estado e setores chaves da população. Essas negociações serviriam para diminuir as tensões sociais e dar uma revitalizada na imagem do governo. Geisel buscou novos mecanismos para conseguir amenizar o embate regime *versus* população: suspensão parcial da censura, aproximação com a oposição, revogação de medidas mais punitivas do AI-5, criação de uma pequena reforma eleitoral¹³¹. O presidente chamou esse período de democracia relativa, já que o Estado ainda poderia suspender direitos individuais e governar por decretos, mas, em contrapartida, havia uma maior flexibilização nas instituições políticas. Com essa certa liberalização a oposição rompeu o silêncio e o isolamento e começou a se reorganizar de uma forma que, desde o AI-5, não se via essa agitação. Essa política adotada oficialmente, de uma abertura *lenta, gradual e segura*¹³² deu mais espaço para as manifestações, porém com esse fortalecimento da oposição começaram haver conflitos de opiniões dentro do regime.

Houve um debate interno entre os militares moderados e os da linha dura. Geisel para não perder o controle do governo, ora fazia concessões para um grupo, ora fazia concessões para o outro. Para Maria Celina e Celso Castro – investigadores do CPDOC que publicaram um livro pela Fundação Getúlio Vargas dedicado exclusivamente ao depoimento de Geisel– o governo Geisel era pendular, já que alterava liberalização com repressão política¹³³. Para Carlos Fico o governo Geisel é marcado pela contradição, falava em distensão e agradava os moderados, mas ao mesmo tempo precisava ser rígido para saciar os militares da linha dura. “[O governo] fazia afirmações sobre a redemocratização do país e, ao mesmo tempo, continuava reprimindo a oposição.¹³⁴” O presidente Geisel era ligado aos castelistas – grupo formado por opositores da facção linha dura, contrários a uma ditadura prolongada, como a que havia se instalado no país – porém precisou governar atendendo diferentes interesses e concepções. A Fundação Getúlio Vargas entrevistou militares para a publicação de uma série

¹³¹ ALVES, Maria Helena. Estado e Oposição no Brasil, 1964 a 1984. São Paulo: Editora Vozes, 1984, p. 180.

¹³² Informações retiradas do podcast Presidente da Semana, sobre os presidentes do Brasil da Folha de São Paulo. *Ernesto Geisel (1974-1979), tensão e distensão*, com Marcos Napolitano. Folha de São Paulo: 27 de Agosto de 2018.

¹³³ D'ARAÚJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). Ernesto Geisel. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997.

¹³⁴ FICO, Carlos. O Regime Militar no Brasil (1964-1985). São Paulo: Saraiva, 2005, p. 35.

de livros de depoimentos sobre a memória do regime militar no país. O último livro dessa série é reservado ao período da abertura política iniciada no governo Geisel e é intitulado: *A Volta aos Quartéis: a memória militar sobre a abertura*¹³⁵. Ao trazer as falas dos militares sobre essa época, os organizadores desta edição analisam as suas memórias conflitantes, ressaltando que não havia um pensamento homogêneo entre eles. Os diferentes projetos políticos presentes nas forças armadas estavam em constante divergência. O tempo de duração do regime militar era um dos pontos que gerava debates entre os militares.

Maria Helena sinaliza a contradição presente no mandato de Geisel: “O período do governo Geisel caracterizou-se pela contradição entre a política oficial de liberalização e a realidade da remanescente repressão política.¹³⁶” De acordo com a introdução do livro *A Volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*¹³⁷ a abertura iniciada em 1974 se baseou em uma intenção liberalizante, porém não havia um plano concreto e definido, alguns passos até foram pensados previamente, outros vieram como respostas a eventos que foram surgindo posteriormente. Esse desenrolar do processo de abertura “foi caracterizado por marchas e contramarchas, por ziguezagues, revelando que o grupo Geisel não era hegemônico.¹³⁸” Dentro desse grupo heterogêneo que estava no poder havia aqueles que defendiam a repressão e aqueles que eram contra a ela. Para Napolitano: “o processo cultural brasileiro de meados dos anos 1970 foi marcado por uma conjuntura rica em dinâmicas, alternativas e contradições, produto não apenas de estratégias e táticas político-ideológicas dos grupos de oposição, mas também fruto das mudanças estruturais na vida sociocultural¹³⁹”.

Segundo Geisel a abertura política além de desagradar segmentos radicais da área militar também desagradava à oposição, que queria que ela acontecesse rapidamente e não em longo prazo, como a sua proposta de governo. De acordo com o depoimento do presidente, cada vez que a oposição combatia excessivamente seu governo ele precisava reagir para não provocar a ira dos militares linha-dura. Geisel argumentou que esse fato era um dos motivos para retardar ainda mais a abertura: “Várias vezes nós tivemos retrocessos, provocados, em grande parte, por essa atuação da oposição¹⁴⁰”.

¹³⁵ SOARES, Glaucio Ary Dillon, D'ARAUJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (orgs). *A Volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1995.

¹³⁶ ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil, 1964 a 1984*. São Paulo: Editora Vozes, 1984, p. 200.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 40.

¹³⁸ SOARES, Glaucio Ary Dillon, D'ARAUJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (orgs). *A Volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1995, p. 40.

¹³⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 231.

¹⁴⁰ D'ARAUJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997. p, 504.

Vale ressaltar que mesmo com essa liberalização o AI-5 não foi extinto, esse ato só foi revogado em 1979. Os desaparecimentos, as mortes e a tortura continuaram existindo. Foi no governo Geisel que o jornalista Wladimir Herzog e o líder sindical Manoel Filho foram mortos. Foi também nesse período que medidas de retrocesso foram instaladas, como o Pacote de Abril e a Lei Falcão. Músicas continuaram sendo censuradas. Havia uma censura musical baseada na repressão moral, na defesa dos bons costumes, da família tradicional cristã. Como aponta Maika Carocha: “a grande maioria dos vetos às letras musicais foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira”¹⁴¹. Músicas que faziam apologia ao sexo, às drogas, a traição, a bebida continuaram sendo censuradas¹⁴². Segundo Marcos Napolitano: “Todas as ações e declarações que se chocassem contra a moral dominante, a ordem política vigente, ou que escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora, eram vistos como suspeitos.”¹⁴³

Mesmo com todos os problemas que permaneceram na gestão de Geisel, sua política de investimentos no setor cultural foi considerada pela oposição como uma vitória, é verdade que uma vitória parcial, já que a democracia ainda não tinha chegado. Porém, Geisel se aproximou da classe artística e de intelectuais que sempre foram avessos ao regime¹⁴⁴, ele investiu no setor cultural, gerando emprego para muitos artistas desempregados. Geisel se viu sem o apoio de diferentes grupos sociais, em uma conjuntura de crise econômica e inflação. Segundo Marcos Napolitano foi no processo iniciado em 1974 de distensão política que o governo militar consolidou seu diálogo com os setores artísticos e culturais, essa aproximação propiciou ao regime a criação de novos canais de comunicação com a sociedade civil:

O diálogo entre militares no poder e setores culturais e artísticos da esquerda consolidou-se no processo de distensão política, iniciado em 1974. A partir de então, o regime militar passou a investir em novos canais de comunicação com setores da sociedade civil, dispensáveis no momento de maior repressão e controle policial. A cultura, bem como as artes, serviria como um código comum para esses canais.¹⁴⁵

¹⁴¹ CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós- Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 47.

¹⁴² ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

¹⁴³ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. p. 105.

¹⁴⁴ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.

¹⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 211.

A criação da Funarte em 1975 foi o ponto alto da política cultural do governo federal, mas antes disso outros incentivos nessa área já haviam sido criados¹⁴⁶. Napolitano argumenta que a cultura sempre ocupou a agenda do regime militar (mesmo que cada período do regime tenha tido diferentes níveis de comprometimento com esse setor): “seja pela importância estratégica do controle e da repressão sobre o meio cultural politizado, seja no esforço em normatizar e estimular a produção cultural como um todo dentro de uma lógica de mercado. Afinal, na lógica da modernização capitalista assumida pelo regime, mercado era cultura, e vice-versa.”¹⁴⁷

2.3 As Políticas Culturais Brasileiras

Foi no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que foram implementadas as primeiras políticas culturais brasileiras. Em seu governo foi criado o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Instituto Nacional do Livro e em 1938 surgiu o primeiro Conselho Nacional de Cultura¹⁴⁸. Segundo Isaura Botelho, Gustavo Campanema no âmbito do Ministério da Educação e Saúde elaborou uma série de esforços culturais para o país. Nesse período a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, a Casa Rui Barbosa e o Museu Histórico Nacional foram incorporados ao seu Ministério¹⁴⁹.

Para problematizarmos esse tópico trago aos leitores uma indagação retirada de um artigo de Lia Calabre: “O que são políticas públicas culturais?”. Segundo a autora políticas públicas culturais são:

[...] um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura. A recuperação da política cultural levada a cabo por um determinado governo ou em um período da história de um país pode ser realizada através do mapeamento das ações do Estado no campo da cultura, ainda que este não as tenha elaborado ou reunido como um todo coerente, como uma

¹⁴⁶ LAMARÃO, Luisa Quarti. A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982). 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

¹⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017, p. 211.

¹⁴⁸ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil. In: _____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectiva. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007, p. 88.

¹⁴⁹ BOTELHO, Isaura. Políticas Culturais no Brasil. In: _____. A Política Cultural e o plano das ideias. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

política determinada. O mapeamento de tais ações deve ter como foco os âmbitos da produção, da circulação e do consumo culturais¹⁵⁰.

Achei relevante trazer as considerações de Calabre para esse capítulo para nos ajudar a compreender o que foram as políticas culturais do regime militar. É evidente que meu foco neste capítulo é analisar a política cultural do governo Geisel e, sobretudo, a criação da Funarte. Por isso, mais adiante, trouxe um tópico especificamente sobre sua gestão cultural. Neste item 2.3 procurei argumentar de forma mais ampla dados culturais de diferentes períodos do governo militar. Quero deixar claro que cada governo militar teve suas características e especificidades e seus projetos culturais serão reflexo do momento histórico, econômico e político da sociedade. O período de endurecimento, de distensão, por exemplo, vão ter políticas culturais voltadas para atender as demandas dos governos. As políticas culturais estão sempre vinculadas a projetos políticos mais amplos, sendo utilizadas como veículos de políticas federais, como estratégias políticas. De forma alguma quero colocar as diversas políticas culturais, de diferentes momentos do governo militar em um mesmo bloco homogêneo. Por isso, no título desse tópico coloco o conceito *Políticas Culturais* no plural, fazendo referência a essa pluralidade de ações e projetos ligados ao âmbito da cultura durante os governos militares. Mariana Villaça sinaliza que até mesmo a política cultural criada por um governo não é unívoca, ela é marcada por disputas pelo poder, negociações, contradições e rupturas. Segundo a autora:

[...] mesmo quando a política em questão parte de esferas de poder, ela não deve ser entendida de forma unívoca ou como um simples conjunto de medidas. Geralmente, a política cultural formulada por um governo é resultante de, ou pressupõe, negociações, disputa de poder, discussão de projetos e tensões que precisam ser desvendadas para melhor compreendermos os objetivos e interesses em jogo.¹⁵¹

É verdade que os governos militares que antecederam a presidência de Geisel já tinham uma preocupação em criar políticas culturais com o objetivo de fortalecer o Estado. O Estado dominaria o processo de unificação cultural para promover uma cultura nacional. A atuação do estado nesse setor não se limitava em controlar as produções culturais da esquerda. Era preciso consagrar uma identidade nacional, ligada ao que entendiam ser a tradição cultural do país e ao mesmo tempo desejavam incorporar o Brasil aos países do primeiro mundo, assimilando

¹⁵⁰ CALABRE, Lia (Org.). *Política cultural no Brasil: um histórico*. In: _____. Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p. 2.

¹⁵¹ VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. 434f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 2.

valores capitalistas a esse processo cultural¹⁵². Para Vanderli Silva o investimento cultural do governo federal incentivaria a formação de um mercado mais moderno para esse setor, o que convergia com o projeto de crescimento econômico dos militares¹⁵³.

Em 1966, na presidência de Castelo Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão inspirado na política cultural francesa. Seu primeiro presidente - Josué Montello – visava reconstruir a política cultural do país. Gilberto Freyre foi um dos membros do CFC (que chegou posteriormente ser também seu presidente), juntamente com Rachel de Queiroz e outros intelectuais reconhecidos no universo das letras e da ciência. Esse conselho pela primeira vez uniu cultura e educação nas suas pautas de discussão. Ainda no governo Castelo Branco, em 1966, foi criado o Instituto Nacional de Cinema, órgão responsável pelo desenvolvimento da cinematografia brasileira¹⁵⁴. Embora o governo Castelo Branco tenha realizado alguns esforços no sentido de criar uma política cultural, na sua gestão não houve muitos avanços nesse setor. Discussões sobre política cultural estavam na pauta do governo, mas muitas delas não chegaram a ser executadas efetivamente.

No governo Médici ocorreu um maior investimento na área cultural em comparação com o governo de Castelo Branco. No ano de 1973, seu ministro da educação Jarbas Passarinho produziu através do MEC o documento: *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*. Esse documento sugeriu que fosse criado um Ministério da Cultura, porém essa sugestão parece não ter agradado os funcionários do MEC, já que ainda em 1973 o documento saiu de circulação, nem chegando a entrar em vigor¹⁵⁵. Ainda em 1973 o governo federal criou o *Programa Integrado das Cidades Históricas*. Esse programa visava preservar as cidades históricas brasileiras e potencializar suas atividades turísticas. Esse programa aconteceu com participação e orientação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), além dos ministérios da Educação, Planejamento, Interior e da Indústria e Comércio. Os recursos para sua execução vinham da Secretaria de Planejamento da Presidência da República (SEPLAN)¹⁵⁶.

¹⁵² SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

¹⁵³ SILVA, Vanderli Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

¹⁵⁴ CALABRE, Lia (Org.). Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

¹⁵⁵ RODRIGUES, Luciana Barão. A era Funarte: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

¹⁵⁶ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Construções do Passado: concepções sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 1994.

Em 1970, o presidente Médici criou o *Departamento de Assuntos Culturais* (DAC) pelo decreto 66.967. O DAC englobou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Comissão Nacional de Belas Artes. Ainda em 1970, os membros do CFC compareceram na conferência da UNESCO sobre políticas culturais realizada em Veneza e propuseram o *Plano de Ação Cultural* (PAC). O PAC só foi lançado de fato no Brasil em 1973 no final do ministério de Jarbas Passarinho. Para Roberto Parreira o ministro executou o PAC porque estava ressentido de ter dado pouca ênfase à cultura na sua gestão. O PAC tinha o objetivo de financiar atividades culturais, tais como: a música, o teatro, o folclore e o cinema. Mas, para Parreira o programa era insuficiente e não cobria a demanda cultural do país: “Eu achava o programa muito pouco, não deixava raiz nenhuma, ele era um programa, vamos dizer, de divulgação”¹⁵⁷. Porém, o primeiro histórico da Funarte de 1977 sinalizou que o PAC abriu os caminhos para a Funarte, já que colocou a cultura como prioridade e levou projetos para todo o país: “Buscou o PAC despertar num sentido de impacto, o interesse para uma área do Ministério da Educação e Cultura que ainda não era considerada prioridade – a área da cultura – implantando o programa deu-se início a um processo de despertar em todo o país.”¹⁵⁸ Segundo Isaura Botelho o PAC foi o embrião da Funarte¹⁵⁹.

A coletânea *Estado e Cultura no Brasil*¹⁶⁰, organizada por Sérgio Miceli em 1984, reúne artigos apresentados no seminário cultural que aconteceu em 1982, em São Paulo, com o financiamento da Funarte. Nesta ocasião, professores universitários e funcionários de órgãos culturais – inclusive Roberto Parreira, primeiro diretor da Funarte - debateram os objetivos das políticas culturais instaladas durante o regime militar e, sobretudo, durante a presidência de Geisel.

Alguns autores dessa coletânea questionam se de fato existiu uma política cultural no país no período do regime militar. Para esses não havia uma política unificada do governo federal, mas sim um plano cultural em execução. Os adeptos dessa posição criticavam o governo dizendo que esse plano que estava sendo realizado tinha uma visão limitada de cultura, já que ele era excludente, não levando em consideração as variações regionais, mas, ao mesmo tempo, queria se legitimar como a identidade nacional. “Que história, que memória, que cultura e que identidade são essas que recebem o adjetivo de nacional? Serão da nação como um todo,

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Roberto Parreira a Ester Moreira e Sharine Melo (funcionárias da Funarte), em 25/04/2017 na sede da Funarte do Rio de Janeiro. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹⁵⁸ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Histórico de Criação*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1977.

¹⁵⁹ BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

¹⁶⁰ MICELI, Sérgio (org). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ou apenas das elites, de seus setores dominantes, dos vencedores, de sua história”¹⁶¹. De fato, a Funarte e os espaços culturais trabalhados nesta tese legitimam a memória de apenas uma parcela da sociedade. A cultura consagrada nesses locais não dá conta da variedade cultural brasileira. O que eles entendem por cultura é baseado em suas convicções, mas é passada para a população como um produto nacional unificado, como se o Brasil e seu povo fosse homogêneo e idêntico. É a cultura do grupo privilegiado sobressaindo sobre a cultura dos esquecidos.

Segundo Sérgio Miceli, a política cultural do regime adquiriu um desempenho patrimonialista, com o objetivo de conservar um acervo cultural entendido como nacional¹⁶². Enquanto a iniciativa privada trabalhava com bens rendáveis, de alto consumo populacional, os órgãos culturais federais priorizavam a conservação das raízes tradicionais do Brasil. Instituições como o MIS, a Funarte e a APMPB vão procurar resgatar uma cultura popular perdida e esquecida pela sociedade. Por isso, muitos sambas da Primeira República foram destacados nesses espaços. Miceli ainda sinaliza o caráter museológico da Funarte, no sentido de preservar para posteridade um patrimônio, como uma espécie de tombamento de uma cultura selecionada¹⁶³. Neste sentido, Vanderli Maria da Silva argumenta que o incentivo do governo Geisel a cultura era dirigido: “às produções de manifestações que refletissem as legítimas tradições histórico-culturais brasileiras e contribuíssem para realizar o legítimo anseio de desenvolvimento cultural brasileiro¹⁶⁴”.

O ministro Ney Braga buscava medidas para solucionar o que ele considerava ser uma crise da música popular brasileira. Ele tinha o intuito de reverter o cenário visto por ele como decadência da canção do país. Em um dos documentos do DAC, ele divulgou que 70% do mercado fonográfico brasileiro era dominado por músicas estrangeiras¹⁶⁵. Ele novamente expressa sua preocupação em um documento da Política Nacional de Cultura: “a crise e a falta de definição da identidade brasileira, levam o brasileiro a copiar tudo que vem de fora. Esse

¹⁶¹ MACHADO, Mario Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio (org). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁶² MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁶³ MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁶⁴ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001, p.37.

¹⁶⁵ AUTRAN, Margarida. *O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento*. In: NOVAES, Adauto (Org.). Anos 70: ainda sob a tempestade. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005, p. 87-93.

culto exacerbado à novidade torna-se preocupante para a cultura nacional”¹⁶⁶. O fato é que, embora o ministro Ney Braga mostrasse sua preocupação em preservar a canção nacional, o próprio modelo capitalista implementado pelo governo militar favoreceu esse cenário de expansão das canções estrangeiras.

Na década de 1970 a institucionalização cultural dos governos militares não se restringiu à esfera federal. Nesse período também cresceram secretarias e conselhos estaduais e municipais. Em 1976 ocorreu o primeiro encontro de secretarias estaduais de cultura, que geraram discussões que contribuíram para a criação de um Ministério da Cultura independente em 1985. Ney Braga foi o organizador deste encontro com as secretarias culturais do país. Nesse evento, Ney Braga pontua sobre a preocupação do Estado com a cultura e com as canções nacionais. Segundo ele, o setor cultural passa a ser prioridade do governo e a Funarte terá destaque nesta política de incentivo. Nesta ocasião, o ministro realizou o seguinte discurso:

O nosso propósito com a Política Nacional de Cultura foi estabelecer um conjunto de diretrizes que visam a preservar o patrimônio cultural, musical brasileiro e incentivar nosso potencial criativo. [...] Algumas medidas importantes já foram criadas, como a instituição da Funarte. Na Funarte, pretendemos incentivar a atividade operacional de todos os setores culturais.¹⁶⁷

2.4 Ney Braga: o homem referência da política cultural.

Afinal, quem foi Ney Braga? Nome tão recorrente na área cultural na presidência Geisel. Ao pesquisar sobre a vida dessa figura fica evidente que o ministro antes de ocupar o Ministério da Educação já possuía uma trajetória política consolidada no seu Estado e já exercia influência na política nacional do país. O livro de Vanderlei Rebelo retrata a trajetória política do paraense Ney Aminthas de Barros Braga¹⁶⁸. Ney Braga foi militar, prefeito de Curitiba, deputado federal, senador e governador do estado do Paraná.

Em 1961, Ney Braga participou do movimento legalista, comandado por Leonel Brizola, para garantir a posse de João Goulart. Em 1962, Ney Braga conheceu Ernesto Geisel,

¹⁶⁶ MEC. Rumos da Educação e Cultura – Conferência proferida pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, no dia 16/7/76. Dep. de Documentação e Divulgação, Brasília, DF - 1976. p. 48-49.

¹⁶⁷ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Discurso de Ney Braga na ocasião do encontro de secretários culturais*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1976.

¹⁶⁸ REBELO, Vanderlei. *Ney Braga: Política e Modernidade*. São Paulo: CEDIT, 2008.

o primeiro se encontrava no posto de governador do Paraná e o segundo no comando da 5ª Divisão de Infantaria de Curitiba. A partir desse ano a amizade entre os dois só se fortaleceu.

Apesar da aproximação entre Ney Braga e João Goulart (um exemplo dessa aproximação foi o projeto de Reforma Agrária que Braga realizou em conjunto com Goulart), Braga apoiou o golpe militar de 1964, passando a pertencer ao partido de sustentação do regime, a Arena. No governo de Castelo Branco foi ministro da Agricultura¹⁶⁹. No governo de Costa e Silva, Ney Braga foi eleito senador pela Arena, nas eleições diretas de 1966. Braga tinha um péssimo relacionamento com Costa e Silva, ele juntamente com outros parlamentares enviaram ao presidente um telegrama criticando o AI-5, depois desse episódio ele foi ameaçado de ter seu mandato cassado.

Com a ida de Ernesto Geisel para a presidência da República, Ney Braga passou a ser ministro da educação e cultura de 1974 a 1978. Geisel em depoimento para o livro de memória da Fundação Getúlio Vargas relatou que escolheu Ney Braga para ser Ministro da Educação porque sabia que ele não era um radical e seria essencial para dialogar com o movimento estudantil: “Eu achava que pelo seu feitio, pela sua ponderação, pelo seu diálogo, poderia se dar bem com a classe estudantil. Queria alguém que tivesse predicados essenciais, tivesse habilidades, soubesse lidar, não fosse radical. E realmente, no meu governo, não houve muita perturbação.”¹⁷⁰

Durante seu ministério, Ney Braga manteve contato com os agentes culturais, ele buscou se aproximar estrategicamente de importantes nomes da cultura brasileira. Um episódio que relata essa aproximação está sinalizado na carta que o ministro escreveu ao presidente Geisel em 1974. Neste documento o ministro relata o seu encontro, que aconteceu em caráter reservado, com Chico Buarque de Holanda, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho: “durante cerca de 15 minutos falei francamente, salientando o interesse naquele diálogo, pela importância que o governo dá à música popular, tendo em vista a sua contribuição para a formação da consciência nacional”¹⁷¹.

Em 1975, antes da Funarte abrir suas portas, Braga realizou em Curitiba, juntamente com Aramis Millarch, o 1º Festival da Música Popular Brasileira, esse evento aconteceu em conjunto com o primeiro encontro da Associação de Pesquisadores da Música Popular

¹⁶⁹ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Verbete sobre Ney Braga*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/nei-amintas-de-barros-braga>>.

¹⁷⁰ D'ARAÚJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997.p, 325.

¹⁷¹ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Arquivo Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1974.

Brasileira e reuniu os antigos funcionários da MIS que serão também os futuros contratados da Funarte em 1976¹⁷². Mesmo assumindo o MEC, Ney Braga não abandonou sua carreira política no seu Estado. Pela repercussão do seu trabalho no ministério chegaram a cogitar a lançar seu nome como presidente da República na sucessão de Geisel¹⁷³. Braga obteve uma política de evitar confrontos em sua gestão, tentando se aproximar dos opositores do regime: “Como titular do MEC, Ney desempenhou um papel antes de tudo político, procurando amortecer conflitos cujas raízes estavam em governos anteriores.¹⁷⁴”

Sérgio Miceli¹⁷⁵, Isaura Botelho¹⁷⁶, Roberto Parreira¹⁷⁷ concordam que o ápice da política cultural aconteceu no ministério de Ney Braga. Para esses autores pela primeira vez a cultura entrou como meta de desenvolvimento social do governo federal. Ney Braga a partir de 1974 criou diretrizes formais para orientar os órgãos culturais, conectando institutos de diferentes instâncias – federal, estadual, municipal, privada – em prol da cultura. O ministro estabeleceu parcerias, disponibilizou renda e gerou emprego para a classe artística. Ney Braga criou um documento chamado Política Nacional de Cultura que tinha o objetivo de investir em áreas culturais que estavam em declínio na sociedade, como as artes plásticas e a música erudita. Geisel e Ney Braga reformularam a área cultural do país. Neste período, também foram criados o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Serviço Nacional de Teatro expandiu e a Embrafilme foi reformulada para produzir um número maior de produções brasileiras. A Embrafilme passou a financiar produções brasileiras, fazendo os filmes nacionais ganharem mercado. Mas, o destaque da política cultural de Geisel e de Ney Braga foi a criação da Funarte.

2.5 O governo Geisel e o ápice do investimento cultural

¹⁷² Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Cartilha de abertura do I Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹⁷³ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Verbete sobre Ney Braga. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/nei-amintas-de-barros-braga>

¹⁷⁴ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Verbete sobre Ney Braga. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/nei-amintas-de-barros-braga>

¹⁷⁵ MICELI, Sérgio. *O processo de construção institucional na área cultural federal*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁷⁶ BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

¹⁷⁷ PARREIRA, Roberto. *Estado e cultura: fomento “versus” paternalismo*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

Em relação aos outros governos militares, no governo Geisel houve o ápice do desenvolvimento cultural brasileiro. Maria Cecília Fonseca argumenta que no período da distensão foi dada uma atenção especial ao campo cultural¹⁷⁸. A cultura foi utilizada como um recurso ideológico para legitimar um projeto nacional. Para executar esse projeto a Funarte foi usada como um veículo de produção e financiamento de ações culturais. O governo queria assumir as rédeas dos projetos culturais do país que ainda estava sob uma hegemonia relativa da esquerda¹⁷⁹. Mas, paradoxalmente, muitos intelectuais de esquerda receberam convites para chefiar projetos culturais do governo federal, o que demonstra a tentativa do governo de aproximação com alguns setores da oposição. Se fomos analisar o caso da Funarte percebemos que muitos intelectuais que faziam parte do MIS e foram acusados de comunistas em 1972 – na ocasião em que o Conselho de MPB do museu fechou suas portas – passaram a compor os quadros de chefia da instituição posteriormente.

O governo federal produziu um discurso nacionalista com a incorporação de conceitos como “desenvolvimento cultural” e “pluralidade cultural” na sua política de cultura¹⁸⁰. Nesse sentido de desenvolver a pluralidade cultural do país em 1975 foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), com a direção de Aloísio Magalhães. O CNRC foi elaborado através de uma parceria entre Ministério da Indústria e Comércio com o governo do Distrito Federal. Esse centro foi oficializado em 1976 e contou com a participação de pessoas com diferentes formações, tais como: físicos, matemáticos, arquitetos, literatos¹⁸¹. O CNRC tinha certa autonomia para criar seus programas, contratar seu pessoal e gerenciar seus recursos. Essa flexibilidade, que também acontecera com o PAC, agilizava a execução de seus projetos. O CNRC era mantido por um convênio entre os ministérios da Indústria e do Comércio, da Educação e Cultura, do Interior e das Relações Exteriores¹⁸². “Os principais objetivos do projeto [CNRC] eram o de propiciar o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação

¹⁷⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 24, p. 153-163, 1996.

¹⁷⁹ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: Difel, 1984.

¹⁸⁰ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 24, p. 153-163, 1996.

¹⁸¹ BOTELHO, Isaura. Políticas Culturais no Brasil. In: _____ . *A Política Cultural e o plano das ideias*. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

¹⁸² SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

de uma identidade para os produtos brasileiros.¹⁸³ Em 1979, Aloísio Magalhães amplia o trabalho do CNRC ao criar a Fundação Nacional Pró-Memória no âmbito do MEC¹⁸⁴.

Ao longo dos seus anos de atuação o CNRC coletou, mapeou e analisou dados culturais de todo o país para construir um sistema referencial da cultura brasileira¹⁸⁵. Embora o CNRC em seus objetivos se defina como um programa responsável por trazer a pluralidade cultural brasileira, muitos intelectuais do período vão criticar os projetos culturais do governo Geisel, que para eles representava apenas uma parcela limitada da população brasileira e tinha uma definição de cultura restrita¹⁸⁶.

As metodologias de trabalho do CNRC favoreceram que posteriormente surgissem projetos educacionais ligados à área cultural. O projeto criado pelo MEC no início dos anos 1980, intitulado: *Interação entre a Educação Básica e os diferentes contextos culturais existentes no Brasil*, “contestava a uniformidade e homogeneização em favor do reconhecimento das diferenças culturais e defendia uma metodologia de trabalho baseada na observação direta e no acompanhamento técnico periódico das experiências educacionais desenvolvidas.¹⁸⁷” Esse projeto visava aproximar os alunos da Educação Básica das pluralidades culturais existentes no Brasil e mostrava para os estudantes que suas experiências de vida também eram consideradas cultura¹⁸⁸. O projeto *Interação* para ser executado contou com a colaboração da Funarte, da Embrafilme, do Instituto Nacional de Artes Cênicas, do Instituto Nacional do Livro e da Fundação Pró-Memória. Embora o projeto *Interação* não tenha sido criado no governo Geisel, ele se inspirou e se desenvolveu a partir dos referenciais teóricos e metodológicos de dois esforços de seu governo: o PNC e o CNRC. Por isso, achei relevante trazer esse projeto para essa pesquisa. Além disso, como já foi citado, o *Interação* contou com a colaboração da Funarte, instituição que é meu foco de pesquisa neste capítulo.

Em 1975 o governo Geisel adotou uma política nacionalista oficial para o desenvolvimento da área econômica do país. O II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND) foi criado em resposta à crise econômica que o país sofria. Nesse mesmo ano o governo também criou uma política oficial nacionalista para a área cultural, essa política se materializou através

¹⁸³ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil. In: _____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectiva. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007, p. 92.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 92.

¹⁸⁵ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Educação Patrimonial: Histórico, conceito e processos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014, p. 9.

¹⁸⁶ MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁸⁷ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Educação Patrimonial: Histórico, conceito e processos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014, p.13.

¹⁸⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 24, p. 153-163, 1996.

do documento intitulado *Plano Nacional de Cultura* (PNC). Esse plano foi elaborado no final de 1975, mas só entrou em vigor no ano seguinte. A partir do PNC o investimento cultural do governo passou a ser mais agressivo e efetivo. De acordo com Gabriel Cohn o PNC foi o “ponto culminante” de um projeto cultural que se iniciou no regime militar e teve seu clímax nesse documento elaborado na gestão de Geisel¹⁸⁹. A cultura passou a ser vista como necessária para o desenvolvimento do país e projetos culturais que antes eram apenas circunstâncias passaram a ser executados como uma prioridade, como parte da política geral do governo federal. O PCN servirá como base teórica para a execução dos projetos culturais criados após a sua elaboração, esse documento reuniu um conjunto de diretrizes para o setor. Para Sérgio Miceli o PNC:

Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.¹⁹⁰

No ano de 1976 aconteceu em Salvador o *Encontro Nacional de Cultura* que reuniu as secretarias e os conselhos culturais de todo o Brasil. Os órgãos governamentais que trabalhavam no setor cultural também compareceram, tais como: a Funarte, a TVE, o Mobral, o Arquivo Nacional, entre outros. Os temas debatidos neste encontro foram: a relação da legislação com a cultura, a defesa do patrimônio cultural, o sistema nacional de arquivos, o sistema nacional de bibliotecas, o sistema nacional de museus históricos e a integração regional da cultura. De acordo com Lia Calabre o objetivo desse encontro era: “plantar as bases para a implementação de uma política integrada de cultura entre os diversos níveis de governo.”¹⁹¹ Desta forma, Geisel queria integrar seus ministérios, secretarias e utilizar toda a estrutura governamental na sua política cultural.

Geisel em depoimento para o seu livro de memórias publicado pela Fundação Getúlio Vargas argumentou que também investiu nas universidades¹⁹². Segundo ele, ao invés de criar novas faculdades resolveu legalizar boas faculdades que não eram reconhecidas, como foi o caso da faculdade de medicina de Uberlândia. Também concluiu obras inacabadas de faculdades federais, como por exemplo, finalizou a obra da universidade do Fundão que

¹⁸⁹ COHN, Gabriel. *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*. In: Estado e Cultura no Brasil, São Paulo: Difel, 1984.

¹⁹⁰ MICELI, Sérgio. *O processo de construção institucional na área cultural federal*. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984, p. 57.

¹⁹¹ CALABRE, Lia (Org.). *Política cultural no Brasil: um histórico*. In: _____. Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p.5.

¹⁹² D'ARAÚJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). Ernesto Geisel. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997.

acontecia desde o governo Castelo Branco. Ele argumenta que não costumava ter problemas com os universitários em sua gestão e que teria um bom relacionamento com a classe estudantil, segundo Geisel um dos raros casos de confronto com esse público aconteceu na Universidade de Brasília. Preciso ressaltar que nessa coletânea de memórias dos militares não possui nenhuma análise crítica em cima das falas dos entrevistados. Em sua entrevista ele falou livremente e após a transcrição de suas falas pode tirar e alterar falas para a publicação. Os pesquisadores do CPDOC realizaram o livro dessa forma propositalmente, para sabermos o que esses militares queriam lembrar e esquecer, eles ficavam a vontade para contarem suas memórias, suas versões: quais registros queriam guardar para a posteridade?! Esse livro, se necessário, deve ser utilizado sim como fonte histórica, mas sempre problematizando que se trata de uma memória, e não da verdade absoluta. Essa memória é construída cheias de artimanhas, com esquecimentos e alterações conscientes e inconscientes em suas falas.

De acordo com Vanderli Silva a política cultural do governo Geisel além de querer se aproximar da oposição e melhorar a imagem do governo em um período de crise também funcionava como uma estratégia de transmissão dos valores morais do regime militar¹⁹³. Ou seja, esse projeto cultural teria um caráter pedagógico de utilizar a cultura como meio de transformação social. Essa preocupação dos militares com a moral e o bom costume é sinalizada também por Maika Carocha, como já foi mencionado anteriormente, a autora em seu texto sinaliza que a censura musical muitas vezes era aplicada em uma canção que estaria para eles fora dos padrões morais¹⁹⁴. A política cultural de Geisel e de seus colaboradores, para Silva, era influenciada pela doutrina da Escola Superior de Guerra (ESG), criada nos anos de 1949¹⁹⁵. Para a ESG era necessário investir nas áreas da educação e cultura, pois elas eram responsáveis por transmissões de comportamentos. Através da cultura, o governo queria internalizar valores e atitudes para atingir uma mudança social. A questão é que muitos intelectuais de esquerda foram contratados para assumirem cargos de chefia nos órgãos culturais do governo. E em alguns momentos acabavam utilizando daquele espaço, seja direta ou indiretamente, para contestar o regime. Como veremos a seguir, a Funarte, criada como parte fundamental desse projeto cultural de Geisel e Ney Braga, possuía bastante autonomia em seus projetos. Essa instituição teve uma importante participação na cultura dos anos 1970 e 1980, seus intelectuais

¹⁹³ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

¹⁹⁴ CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós- Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁹⁵ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

realizaram uma série de projetos culturais conectados com outros espaços culturais. Analisarei ao longo deste capítulo o papel da Funarte na política cultural do governo Geisel.

2.6 Funarte: história, fundação

Foi a partir dessa política cultural do governo Geisel no ministério de Ney Braga que a Funarte foi criada em 1975 pela lei 6.312, assinada pelo presidente da República. Essa lei trouxe os seguintes artigos:

O presidente da República: faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei: Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a instituir, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, com duração indeterminada, a Fundação Nacional de Arte (Funarte), com a finalidade de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação, nos termos do art. 179 da Constituição. § 1º A estrutura e o funcionamento da Funarte reger-se-ão por seu Estatuto, aprovado pelo Presidente da República. § 2º Mediante ato do Poder Executivo, serão incorporados à Funarte, com a transferência do respectivo acervo e atribuições, os órgãos e serviços do Ministério da Educação e Cultura que se destinem à finalidade prevista no caput deste artigo, especialmente o Serviço Nacional de Teatro, o Museu Nacional de Belas Artes, a Campanha de Defesa do Folclore e a Comissão Nacional de Belas Artes. [...] Art. 2º A Funarte terá um Presidente e um Diretor-Executivo, de livre escolha, respectivamente, do Presidente da República e do Ministro da Educação e Cultura, ambos com experiência e conhecimentos no campo cultural. Parágrafo único. O plano anual das atividades da Funarte será aprovado pelo Ministro da Educação e Cultura. Art. 3º A Funarte gozará de autonomia administrativa, patrimonial e financeira. [...]

¹⁹⁶

Isaura Botelho em seu livro *Romance de Formação*¹⁹⁷ analisa o contexto de criação da Funarte e trabalha com os pontos sinalizados na lei acima. Vale ressaltar que a autora trabalhou na Funarte de 1978 a 1996. Durante esse período ela exerceu cargos de coordenação e chefia. Embora a Funarte fizesse parte de uma política cultural do governo federal, ela tinha autonomia financeira, administrativa e patrimonial. Como a própria lei aponta, alguns órgãos foram incorporados à instituição: o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional de Música, o Serviço Nacional de Teatro, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Instituto

¹⁹⁶ Decreto-lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Fonte: Senado Brasileiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6312.htm. Acesso em: 13/10/2020.

¹⁹⁷ BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

Nacional de Artes Plásticas. Na sua fundação a Funarte englobava os institutos de música (popular e erudita), artes plásticas, teatro e folclore¹⁹⁸. Técnicos de cada instituto viajavam pelo Brasil para levantar as necessidades culturais do país, catalogando projetos que seriam possíveis parceiros da instituição. Cada instituto tinha liberdade de gerenciar seus recursos, podendo patrocinar projetos externos e criar ações internas. Esses técnicos eram especializados e tinham conhecimento em sua área. Ficava a cargo do diretor escolher dentre os projetos catalogados quais receberiam o financiamento da Funarte. A Funarte era uma espécie de canal entre o governo federal e os projetos culturais espalhados pelo Brasil. Além de incentivar e financiar esses projetos externos, ela também promoveu muitos projetos internos, a maioria deles ligados a música popular¹⁹⁹. Mesmo com o AI-5 em vigor o histórico da Funarte aponta que a liberdade de criação da instituição seria resguardada. Em entrevista a funcionárias da Funarte, Isaura Botelho fala sobre o quadro técnico da instituição e sobre os orçamentos dirigidos aos projetos internos e externos:

Eu acho que a Funarte teve um dos melhores quadros técnicos de uma instituição. A assessoria técnica existiu desde o início, criada por Roberto Parreira. A Funarte tinha um orçamento que era do colegiado, como se fosse um fundo, e aí você tinha os orçamentos para os projetos da própria casa, os projetos internos e os projetos externos²⁰⁰.

Embora a lei de criação da Funarte tenha sido promulgada em 1975 é somente em 1976 que a instituição começou os seus trabalhos. A Funarte se instalou no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. No seu histórico, fica evidente que a instituição foi criada para atender a política cultural do governo federal: “Atender nos seus pressupostos a uma política governamental no setor cultural, conforme recomendação da UNESCO, na conferência internacional de 1970.”²⁰¹ Deste modo, a Funarte era uma espécie de braço executivo do projeto cultural do governo.

Mariana Villaça trabalha com o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) criado em 1959 no contexto da Revolução Cubana²⁰². O ICAIC atuou como um mediador entre a política cultural do governo e os cineastas do instituto. Esse instituto realizou

¹⁹⁸Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Histórico de Criação*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1977.

¹⁹⁹ SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

²⁰⁰ Entrevista concedida a Ester Moreira e a Sharine Melo (funcionárias da Funarte) na casa de Isaura Botelho, em São Paulo, em 19/10/2016. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²⁰¹Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Histórico de Criação*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1977.

²⁰² VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. 434f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

negociações com o governo cubano e criou sua própria política cultural. O ICAIC era vinculado ao novo governo autoritário e funcionou com autonomia em relação à política cubana. A tese da autora é que o instituto atuou como uma instituição privilegiada: instituição vinculada ao aparelho estatal, mas com autonomia para desempenhar sua função. Villaça se baseia em Raymond Williams quando argumenta que uma instituição vinculada ao estado consegue permanecer autônoma de acordo com o prestígio social de seus porta-vozes, ou seja, seus intelectuais vinculados²⁰³. Deste modo, podemos analisar a Funarte através desse conceito de instituição privilegiada em um contexto de um governo autoritário. A Funarte se enquadra nesse conceito por ter sido uma instituição com autonomia administrativa e cultural criada no contexto do regime militar brasileiro, como parte essencial da política cultural do governo federal. Ela possuía poder de negociar com o governo e liberdade para criar e financiar seus projetos culturais. Seus intelectuais possuíam um grande prestígio social e legitimidade entre seus pares.

Ao relacionarmos a situação da Funarte com a do MIS nesse mesmo período percebemos uma discrepância. O MIS foi criado por Carlos Lacerda, primeiro governador da Guanabara, em um momento em que o político queria fixar o Estado da Guanabara como capital cultural do país, já que o posto de capital federal havia sido transferido para Brasília²⁰⁴. O MIS era financiado pelo Banco do Estado da Guanabara e possuía independência administrativa e financeira. Em 1974, Geisel, pela lei complementar número 20, resolveu realizar a fusão do Estado da Guanabara com o Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, o museu perdeu a sua autonomia administrativa, houve “[...] a dissolução da Fundação Vieira Fazenda, e a sua incorporação a um sistema único de administração dos museus estaduais [...]”.²⁰⁵ Em 1975 volta a situação territorial de antes da criação do Estado da Guanabara. Como vimos o MIS fez parte de um projeto cultural de Carlos Lacerda, mas ele não participou da política cultural do governo Geisel. Muito pelo contrário, no período do governo Geisel o museu passou por uma grande crise financeira, sem investimentos e com poucos funcionários contratados, já que muitos já haviam sido demitidos em 1972 - por entrarem em choque com as ideologias dos militares - e não foram recontratados. A Funarte era uma instituição vinculada ao governo federal, enquanto o MIS era ligado ao governo do estado do Rio de Janeiro.

²⁰³ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

²⁰⁴ MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

²⁰⁵ MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009, p. 148.

Um fato curioso foi que uma série de intelectuais que faziam parte do Conselho de MPB do MIS foram contratados para trabalhar futuramente nos institutos da Funarte. Estes intelectuais viram uma oportunidade de continuar na Funarte os trabalhos de preservação de uma determinada música popular que realizavam anteriormente no MIS. Continuaram desta forma divulgando a memória daqueles sambistas que já eram muito contemplados pelo museu carioca, como Donga, João da Baiana, e, sobretudo, Pixinguinha. Os mediadores culturais Hermínio Bello de Carvalho, Paulo Tapajós, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Almirante, José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcellos foram alguns dos estudiosos que participaram dessa transição institucional (do MIS para a Funarte). Esses intelectuais - que passaram a compor agora o quadro de funcionários da Funarte - há anos trabalhavam na luta pela preservação de uma autêntica música popular brasileira. Os funcionários da Funarte não tinham vínculo com o serviço público, eles foram contratados por serem considerados experientes na sua área de atuação. Esses contratos foram uma oportunidade para muitos da classe artística - que há anos estavam desempregados - voltarem a atuar. Receber um posto de chefia nesta instituição também te dava a oportunidade de contratar sua equipe de confiança, assim muitos intelectuais puderam dar oportunidades de trabalho para seus amigos e companheiros de longa jornada, já que muito antes da criação do MIS esses intelectuais já faziam trabalhos em conjunto e lutavam pelos mesmo ideais.

Segundo Stroud, a criação da Funarte fez com que o governo também atuasse como um mediador cultural, pois passou a ser responsável pela divulgação de uma música e cultura popular brasileira²⁰⁶. Há anos, esses intelectuais contratados pela Funarte buscavam estratégias para preservar um produto originalmente brasileiro, sem a “contaminação” da cultura estrangeira, e nesse momento, a trajetória desses personagens, se combina com o projeto nacionalista do governo federal. A presença do Estado nesse processo de preservação de uma determinada música brasileira, fez com que esse trabalho de memória ganhasse a marca da oficialidade. Esses intelectuais tinham o apoio e o respaldo do governo para dizer o que era autenticamente brasileiro e o que não prestava. É preciso deixar claro que o fato do governo e dos intelectuais se unirem em torno de um projeto comum não significa que esses últimos apoiassem o regime militar. Muitas vezes esses sujeitos utilizavam o próprio órgão do Estado para criticar o governo, nem que fosse nas entrelinhas. Essa relação dos intelectuais, artistas com o governo era ambígua, cheia de negociações, com altos e baixos, progressos e

²⁰⁶ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular*. Brasileira. London: Ashgate, 2008.

retrocessos²⁰⁷. Não podemos colocar um período em caixas definidas, as relações sociais são dinâmicas e movediças. Ao classificarmos de forma rígida um período deixamos de abarcar as pluralidades das relações sociais.

O primeiro Relatório de Atividades da Funarte indicou como os objetivos da instituição:

Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro. [...] Resguardar a autenticidade das manifestações culturais como forma de identidade nacional.²⁰⁸

Escrever a palavra tradicional em um dos seus documentos institucionais é se posicionar em um debate sobre a cultura popular brasileira, sobre a identidade nacional. Esse debate também aconteceu no MIS e é interessante notar que em muitos projetos e documentos do MIS a palavra tradicional também foi utilizada recorrentemente. A palavra autenticidade é outro conceito utilizado nesse documento da Funarte também muito usado pelos intelectuais no MIS. Esses dois conceitos vêm de um debate dos anos 1960, onde há um medo da perda da cultura brasileira pela invasão das músicas estrangeiras. Os conselheiros que foram do MIS, muitos destes que passaram a trabalhar também na Funarte, conhecem muito bem esse debate. Ao usarem esses conceitos eles estão se posicionando em uma discussão ideológica, eles não foram usados de forma aleatória, mas sim com intenções políticas. Esses fatos demonstram como estes espaços estão conectados e como essas instituições são reflexos dos acontecimentos do seu tempo.

2.7 Roberto Parreira: primeiro diretor da fundação.

Roberto Parreira foi o primeiro diretor da fundação. Isaura Botelho em entrevista a funcionárias da Funarte aponta Parreira como o arquiteto da Funarte. Ela sinalizou que com apenas 32 anos ele foi peça fundamental na criação da fundação²⁰⁹. Parreira era muito próximo a Ney Braga e Geisel, foi ele quem convidou Amália Geisel – filha do presidente – para ser

²⁰⁷ CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós- Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

²⁰⁸ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Relatório de Atividades. Rio de Janeiro: CDOC, 1976.

²⁰⁹ Entrevista concedida a Ester Moreira e a Sharine Melo (funcionárias da Funarte) na casa de Isaura Botelho, em São Paulo, em 19/10/2016. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

madrinha do Projeto Pixinguinha da Funarte. Além de ter contatos com pessoas influentes da sociedade, Roberto Parreira antes de ser diretor da Funarte exerceu muitos cargos culturais importantes. Parreira foi secretário do Conselho Federal de Cultura e funcionário do Ministério da Educação. Em 1973, foi gerente do PAC – programa de deu origem a Funarte -, além de diretor da TVE Brasil e da Embrafilme. Em entrevista a Funarte, Parreira pontua sobre sua trajetória de trabalho e sobre a fundação da Funarte:

Eu já era do MEC. Eu era funcionário do Conselho Federal de Cultura desde menino. Eu fui muito cedo para lá. A Funarte veio naturalmente porque o pessoal do conselho tinha uma presença muito forte dentro do MEC na área cultural. Quando eu digo “o pessoal do conselho”, eu digo Manuel Diegues Júnior, eu digo Raquel de Queiroz, eu digo Gilberto Freire. Era um elenco inacreditável. [...] Esse grupo, de alguma forma, ajudou porque, na medida em que o conselho era um órgão normativo, ele não podia fazer quase nada. É difícil normatizar cultura, né? [...] Então, na realidade, começou a pensar, foi até o Mário Henrique Simonsen quem pensou primeiro, numa fundação de arte. Mas ele pensou numa fundação de ópera. Ele era um apaixonado pela ópera. [...] Aí, a coisa, na realidade, foi progredindo nas conversas com Ney Braga, com Amália Geisel, com Carlos Alberto Menezes (assessor do Ministro da Educação Ney Braga, entre 1975 e 1978), que é da minha idade, que virou Ministro do Supremo (Tribunal Federal). Foi esse grupo que, mais ou menos, fez a Funarte²¹⁰.

Pela sua influência em órgãos culturais, principalmente no PAC, Parreira foi convidado para elaborar toda a estrutura da Funarte. Foi ele também quem contratou os primeiros chefes dos institutos. Parreira conta que ao montar a estrutura da instituição queria fazer algo novo: “Eu passei 15 dias em São José dos Campos montando a estrutura da Funarte, montando os quadros, montando as funções, com a ajuda do Ministério da Ciência e Tecnologia. Nós fomos buscar como montar os quadros lá porque nós queríamos fazer uma coisa nova, e a gente conseguiu”²¹¹. Naquela época, o cargo de diretor executivo estava acima do cargo de presidente²¹². No histórico de criação da Funarte encontramos as competências do diretor executivo da fundação: “Dirigir e organizar os trabalhos da Funarte procedentes da coordenação e supervisão das atividades dos institutos”. Admitir e dispensar o pessoal da Funarte. Designar os títulos de função de chefia e assessoramento.²¹³ Ao analisar os documentos da fundação fica evidente que o cargo de diretor tinha uma importância muito superior e mais responsabilidades do que o cargo de presidente.

²¹⁰ Entrevista concedida por Roberto Parreira a Ester Moreira e Sharine Melo, funcionárias da Funarte, no Rio de Janeiro, em 25/04/2017. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²¹¹ Entrevista concedida por Roberto Parreira a Ester Moreira e Sharine Melo, funcionárias da Funarte, no Rio de Janeiro, em 25/04/2017. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²¹² O presidente desse período foi José Cândido de Carvalho.

²¹³ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Histórico de Criação. Rio de Janeiro: CPDOC, 1977.

Roberto Parreira foi um dos intelectuais que participaram do *Seminário Estado e Cultura no Brasil* que gerou a coletânea, organizada por Sérgio Miceli, que carrega o mesmo nome do evento. O seu texto *Estado e Cultura: fomento versus paternalismo* analisa as relações equívocas entre o Estado e a cultura. Para melhor compreendermos o texto de Parreira preciso relacioná-lo com a conjuntura social do período. Em 1982, momento em que essa obra foi redigida, o processo de redemocratização já estava bem avançado. Para Parreira, sempre na história da humanidade, em diferentes épocas e partes do mundo sempre há conflitos quando um patrono, seja ele um príncipe, a Igreja, o Estado, um empresário, financia o setor cultural. Essas parcerias são arriscadas e vistas com desconfiança. Ele relata a tensão existente entre os governos militares e os produtores culturais e narra a atuação da Embrafilme na década de 1970, argumentando que muitos filmes financiados pelo Estado vão criticar o governo e as desigualdades do país. Roberto Parreira em seu texto se posiciona nesta discussão e diz que é muito importante o incentivo do Estado na área cultural. Para ele, da mesma forma que o governo investe em economia deve investir em cultura. Parreira sinaliza que não defende um Estado intervencionista, mas um Estado apoiador. O Estado não deve criar cultura, mas sim criar o espaço para o florescimento da arte. “Os projetos culturais nascem da sociedade, não do Estado. Ao Estado cabe apenas demarcar o campo de sua ação e adubá-lo.”²¹⁴ Ele justifica no seu texto o fato dos artistas do período aceitarem “ajuda” do Estado. Ressalto que o próprio Parreira trabalhou em vários órgãos culturais do Estado e nesta época muitos intelectuais estavam sendo questionados e criticados por aceitarem parcerias com o Estado. Durante todo o texto ele afirma que trabalha em prol da arte e não do Estado, que apenas usa os meios fornecidos pelo Estado para a arte acontecer.

O diretor defende o ministério de Ney Braga, dizendo que sua política cultural respeita a liberdade de criação do artista e visa à preservação da identidade nacional. Para Parreira, os projetos culturais devem ser analisados levando em conta o intelectual que está por trás dele. Sobre esse ponto, ele cita o caso do Projeto Pixinguinha dirigido, segundo ele, por um grande intelectual, Hermínio Bello de Carvalho. Ao citar o nome de Hermínio, um intelectual reconhecido pelos seus pares, ele afirma que esses órgãos culturais tinham um comprometimento apenas com a arte e com o artista. Seguindo neste raciocínio ele diz que

²¹⁴ PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984, p. 233.

todos os órgãos culturais eram dirigidos “por figuras de grande respeitabilidade e larga tradição na sua área”²¹⁵. E, evidentemente, a seu ver, ele seria uma dessas figuras de respeito.

Com esse texto ele se protege das críticas do período e tenta romper com qualquer laço com o regime. Esse livro foi publicado em 1984, já na presidência de João Figueiredo. Nessa época o regime militar já estava chegando ao fim, Parreira teme ter seu nome associado ao regime, por isso, trata de deixar claro que trabalha para a arte e não para o Estado. Em sua obra ele se respalda de questionamentos que estavam surgindo na sociedade, referentes à aproximação de alguns intelectuais com os órgãos e projetos do governo.

2.8 Projeto Pixinguinha

A proposta desse projeto em homenagear o grande criador musical Pixinguinha, foi em parte formulada no plano piloto do Seis e Meia, visando abrir o mercado de trabalho para o músico brasileiro, divulgando o repertório nacional de forma a reativar o mercado com matéria prima de alto nível, eminentemente brasileira. Pretendeu despertar uma faixa numerosa para assistir aos melhores nomes da música popular brasileira, com os ingressos de baixo custo, aproveitando os horários ociosos dos teatros para criação de novas plateias e um novo hábito para o público potencialmente abordável, mas carente e desassistido desse tipo de lazer cultural. Pela primeira vez algumas cidades tiveram programação sucessiva e diária de música popular para o grande público, que poucas vezes teve a oportunidade de assistir um espetáculo musical em teatros.²¹⁶

O trecho acima foi retirado do Primeiro Relatório da Funarte e deixa claro os objetivos e propostas do Projeto Pixinguinha. O projeto Pixinguinha foi lançado em 1977. Ele merece ser destacado pela sua relevância e abrangência nacional, chegando ser considerado o carro chefe da Funarte por Ney Braga²¹⁷. Luisa Lamarão sinaliza que a alternativa encontrada por Ney Braga para superar o avanço das canções internacionais no Brasil foi o patrocínio ao Projeto Pixinguinha: “[Ney Braga] ao invés de tentar impor restrições a música importada no Brasil a solução foi apoiar a Funarte em seu patrocínio ao Projeto Pixinguinha.²¹⁸” Ao analisarmos esse projeto, estamos também avaliando as concepções da Funarte e o pensamento dos seus

²¹⁵ PARREIRA, Roberto. *Estado e cultura: fomento “versus” paternalismo*. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 237.

²¹⁶ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Primeiro Relatório*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1978.

²¹⁷ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil: *Apostila do primeiro ano do Projeto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 22.

²¹⁸ LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012, p. 221.

intelectuais. Ao destrincharmos o fragmento exposto no Primeiro Relatório fica evidente que a Funarte vai divulgar para todo o país a canção nacional, gerando emprego para o músico brasileiro. A música popular legitimada nesse projeto seria aquela considerada pelos seus intelectuais como de alto nível, “eminente brasileira”. Ao pesquisar a definição da palavra eminente no dicionário temos como definição algo “muito acima do que está em volta, proeminente, alto, superior, elevado, que se destaca por sua qualidade ou importância.”²¹⁹ Os idealizadores do projeto vão buscar divulgar uma música com um padrão de qualidade elevado, prometem levar os melhores músicos do país nos espetáculos. Não por acaso, esse projeto foi uma homenagem a Pixinguinha – músico considerado por esses intelectuais como superior em relação aos outros músicos do seu tempo. Hermínio Bello de Carvalho - criador desse projeto - foi quem o batizou com esse nome, uma evidente referência a Pixinguinha, que havia falecido em 1973. Nas palavras de Hermínio Bello de Carvalho: “Pixinguinha era o nosso deus. Se há um nome que sempre é lembrado como matriz da nossa música é dele que recordamos”²²⁰. A reverência que a intelectualidade prestava a Pixinguinha não era nenhuma novidade. No MIS, o seu nome era recorrentemente exaltado, ele se destacava dentre o panteão dos outros artistas considerados tradicionais mencionados constantemente pelo museu. Essa tendência também vai se repetir na Funarte. Os sambistas dos primeiros anos da República (como Donga, João da Baiana, Cartola, entre outros) eram sim consagrados, mas nada se compara a canonização feita ao “São Pixinguinha”. Na medida em que os projetos da Funarte forem analisados, fica cada vez mais evidente essa patrimonialização destinada ao músico.

O Projeto Pixinguinha queria formar uma plateia de música popular brasileira, fornecendo ao seu público uma canção pré-determinada e selecionada. Seu público alvo era a população menos favorecida, o projeto queria alterar costumes e fazer com que esse grupo de baixa renda tivesse acesso a melhor música que era produzida no Brasil²²¹. Sendo assim, para os intelectuais da Funarte o Projeto Pixinguinha teria essa missão: levar música de qualidade para a população que não teria renda para pagar um show convencional (como a classe média baixa, universitários). Shows a preços populares foram realizados em todo o Brasil, unindo apresentações de artistas antigos com novos talentos. Ricardo Cravo Albin, primeiro diretor do MIS, argumentou no seu *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*²²² que dirigiu uma série de shows do Projeto Pixinguinha. Embora não tenha encontrado esse dado nos

²¹⁹ <https://www.dicio.com.br/eminente/>

²²⁰ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

²²¹ FUNARTE. *Primeiro Relatório*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1978.

²²² <https://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin/dados-artisticos> Último acesso: 13/04/2020.

documentos oficiais do projeto, Cravo Albin tinha uma longa relação com os intelectuais da Funarte e com os artistas que se apresentaram no Pixinguinha.

As primeiras apresentações aconteceram em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba. Somente em 1977 o projeto realizou 273 espetáculos em todo o país, atingiu 207.006 espectadores e envolveu 150 profissionais entre cantores, músicos, diretores, administradores²²³. Esses espetáculos serviram para ampliar o mercado de trabalho do músico brasileiro. As primeiras duplas a se apresentarem foram: João Bosco e Clementina de Jesus, Ivan Lins e Nana Caymmi, Ademilde Fonseca e Abel Ferreira, Marisa Gata Mansa, Tito Madi e Moacyr Silva, Jards Macalé, Moreira da Silva e Conjunto a Fina Flor do Samba, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, Carmen Costa, Carlinhos Vergueiro e Grupo Chapéu de Palha, Cartola, João Nogueira e Grupo Bandola, Alaíde Costa, Turíbio Santos e Copinha, Marlene e Gonzaguinha, Dóris Monteiro e Lúcio Alves, Wanderléia e Jorge Veiga, Marília Medalha e Zé Kéti²²⁴. O Projeto Pixinguinha lançou muitos artistas que até então eram desconhecidos do público. Muitos destes a partir do projeto fizeram muito sucesso Brasil a fora. Clementina de Jesus foi apresentada aos palcos por Hermínio Bello de Carvalho em 1963, no espetáculo Rosa de Ouro²²⁵. Clementina fora doméstica por 20 anos, só começando sua carreira artística aos 63 anos de idade. A cantora já havia gravado diversos LP's, mas foi o Projeto Pixinguinha que a fez ser reconhecida nacionalmente e por vários setores sociais. A cantora e Hermínio tinham uma longa parceria em trabalhos sobre a música popular brasileira²²⁶. Muitos destes cantores da primeira geração do Projeto Pixinguinha também já haviam estabelecido parcerias de trabalho e amizade com o próprio Pixinguinha, na qual este projeto carrega o nome.

Mesmo com todo o sucesso da música brega no período nenhum artista deste estilo participou dessas apresentações nacionais, o projeto excluiu essas músicas da sua definição de música popular brasileira²²⁷. Encontramos nas apresentações do projeto cantores de sambas, choro, MPB, bossa nova e marchinhas de carnaval. De acordo com a apostila do projeto o critério de seleção dos artistas “era subjetivo, levando em conta a genuinidade nacional e a qualidade do artista e das obras a serem apresentadas”²²⁸. Embora afirmem que a escolha dos artistas fosse subjetiva, ao escreverem as palavras genuinidade nacional fica evidente que essas

²²³ FUNARTE: *Catálogo do Projeto Pixinguinha* 2006. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

²²⁴ FUNARTE: *Catálogo do Projeto Pixinguinha* 2006. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

²²⁵ FUNARTE: *Apostila do primeiro ano do Projeto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.2.

²²⁶ Além do espetáculo *Rosa de Ouro* Hermínio a convidou para o LP *Gente da Antiga*, gravado juntamente com Pixinguinha e João da Baiana em 1968.

²²⁷ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

²²⁸ FUNARTE: *Apostila do primeiro ano do Projeto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.4.

escolhas fazem parte de um projeto intelectual maior de fixação de uma música popular específica, privilegiando apenas alguns gêneros musicais. Neste caso, a palavra genuinidade é utilizada com o mesmo sentido de autenticidade – termo tão utilizado pelos intelectuais dos espaços culturais trabalhados para legitimar uma produção cultural. O samba “tradicional”, assim como no MIS, recebeu bastante destaque no projeto, segundo a apostila do primeiro ano do projeto: “Era o samba carioca autêntico, que pedia passagem e ajudava na formação de novas plateias para a música popular brasileira.²²⁹” Muitos cantores que foram homenageados pelo MIS, como Cartola, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, entre outros, se apresentaram no projeto. O trabalho de preservação do samba autêntico que acontecia no MIS continuou no projeto da Funarte. Porém, o Projeto Pixinguinha trouxe uma concepção um pouco mais flexível sobre o conceito de música popular. O MIS foi criado na década de 1960 e o Projeto Pixinguinha no final dos anos 1970, algumas transformações no campo musical aconteceram entre esse período. A Bossa Nova já não era tão mais nova assim, já tinha conquistado seu espaço no país. O Conselho de MPB do MIS dedicou muitas reuniões com debate sobre a Bossa Nova (se ela era música popular ou não), já no Projeto Pixinguinha, até mesmo por essa diferença temporal, a bossa nova e seus artistas foram bem vindos sem causar debate entre seus intelectuais. Isso não quer dizer que o Projeto Pixinguinha não excluiu uma série de estilos musicais dos seus shows, o conceito de música popular continuou sim sendo excludente, e, o samba tradicional ainda foi muito consagrado, esse dado fica evidente no próprio nome projeto: Pixinguinha. Na década de 1970, o Rock veio com força total, sofrendo uma renovação artística. Ressalto a atuação de Raul Seixas, Rita Lee, Ney Matogrosso, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, entre outros²³⁰. Mesmo com todo esse sucesso, nos primeiros ciclos de apresentações do Projeto Pixinguinha esse gênero e seus artistas não participaram das apresentações.

Inúmeros jornais de várias partes do Brasil reverenciavam o Projeto Pixinguinha. Eles também destacavam a importância da Funarte para a música popular brasileira. Em 1978, o jornal O Globo pontua: “O Projeto Pixinguinha volta reformulado, com dimensões nacionais e financiado pelo Banco do Brasil e pela Funarte”²³¹. Também era comum a mídia trazer a programação dos espetáculos. As apresentações de Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba,

²²⁹ FUNARTE: *Apostila do primeiro ano do Projeto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.9.

²³⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.

²³¹ *O Globo*, 31 de Março de 1978. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

que aconteceram em 1978, repercutiram em todo o país. O jornal O Estado de São Paulo divulgou o itinerário da dupla pelo Brasil a fora²³².

O Projeto Pixinguinha além de contar com as verbas da Funarte também recebeu financiamento do Banco do Brasil a partir de 1978. No final dos espetáculos os cantores recebiam de cachê o valor da bilheteria mais um acréscimo de 10%²³³. Além do cachê o artista ganhava a hospedagem, ajuda de custo e transporte²³⁴. Gabriela Almeida pontua sobre a distribuição orçamentária do projeto:

O orçamento inicial do Projeto, no valor de 5 milhões de cruzeiros, foi pago pela Funarte, com o copatrocínio do Banco do Brasil. Para ajudar nos custos locais de hospedagem, alimentação e transporte, a Funarte estabelecia parcerias com instituições estaduais e municipais como Secretarias de Educação e Cultura e entidades ligadas ao turismo.²³⁵

O formato do Projeto Pixinguinha foi inspirado no espetáculo *Seis e Meia*, criado por Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro, em 1976. O projeto *Seis e Meia* ocupou o teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro, com espetáculos a custos populares de artistas ligados à música popular brasileira. O nome do espetáculo, Seis e Meia, estava relacionado ao horário que ele acontecia, às 18 horas e 30 minutos. Os shows iam até às 20 horas. Esse horário foi pensado pelos seus idealizadores para entreter o público que saía do trabalho e não queria voltar para casa na hora do rush²³⁶. As apresentações uniam, assim como no Projeto Pixinguinha, uma atração famosa e um novato. Muitas reportagens saíram nos jornais cariocas sobre o *Seis e Meia*. Tárík de Souza – um dos membros da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira – escrevia prestigiando os espetáculos²³⁷. A direção das apresentações ficou a cargo de Hermínio Bello de Carvalho, Albino Pinheiro e Sérgio Cabral. Essa tríade já trabalhara junta há anos, desde o Zicartola²³⁸. As duplas que se apresentaram no *Seis e Meia* também se apresentaram no Projeto Pixinguinha. O diretor da Fundação Estadual de Teatro do Rio de Janeiro, Geraldo Matheus, encerrou as apresentações do *Seis e Meia*

²³² O Estado de São Paulo, 03 de Março de 1978. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

²³³ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 153.

²³⁴ FUNARTE: Apostila do primeiro ano do Projeto. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.5.

²³⁵ ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p.46.

²³⁶ ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p.41.

²³⁷ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 147.

²³⁸ *Ibidem*, p.146.

alegando que o público estava depredando o teatro João Caetano²³⁹. O sucesso do *Seis e Meia* deu grande prestígio a Hermínio Bello de Carvalho, fazendo com que conseguisse levar as apresentações de música popular para o âmbito nacional com o Projeto Pixinguinha.

Porém, nem tudo eram flores para o Projeto Pixinguinha. Os artistas e responsáveis pelo projeto sabiam que a censura ainda existia, por isso nomearam a filha do presidente Geisel, Amália Lucy Geisel, para ser madrinha do Projeto Pixinguinha. Amália Geisel tinha um cargo na Funarte no setor do folclore e era uma admiradora da música popular brasileira. Os artistas sabiam que, se desse algum problema com os censores ou com a polícia, a madrinha iria socorrê-los. E de fato o problema chegou. Em 1978, Jards Macalé em um de seus shows pelo projeto, fez uma brincadeira com a relação do político Magalhães Pinto com os militares, já que possuíam um histórico de rompimentos e alianças. Por ironia do destino, o delegado da cidade estava assistindo a sua apresentação e não gostou da sua postura. Devido a esse episódio, no dia seguinte, o quarto de hotel de Macalé foi invadido e ele preso. O artista só foi liberado por interferência do presidente Geisel²⁴⁰. Parece-me que a intercessão da madrinha acelerou a soltura do artista. Jards Macalé fez uma música em parceria com Moreira da Silva para contar sua passagem pela prisão, chamada *Tira os óculos e retira o homem*, lançada em 1981:

Tava deitado no meu apartamento. Dormindo tranquilamente [...] A essa altura pobre do meu coração. Lá embaixo me esperava de porta aberta um camburão [...] Em lá chegando, já na delegacia. Fomos adentrando, pensando estar tudo bem. Mas o delegado estava de mau-humor. Senti na sua fala logo aquele horror. Não entendendo, não era bem isso que eu queria. Ao invés de uma quente, fui entrando numa fria. Quis apelar para o bom-senso do delegado. Ele não atendeu: ‘- Você vai ser é enquadrado: Retira os óculos, recolhe o homem, fecha o cadeado, incomunicabilidade com ele! Ficha e tira o retratinho, dezoito por vinte e quatro. Data e bota o número embaixo [...]’²⁴¹.

Muitos artistas aproveitavam o espaço que recebiam do Projeto Pixinguinha para manifestarem suas críticas contra o regime. O projeto acabou sendo uma forma de canal dos artistas com o seu público, era uma oportunidade de usarem certo respaldo que tinham, por estarem em um projeto patrocinado pelo governo, para lutar pelo que acreditavam. Falar em um espetáculo do Projeto Pixinguinha os dava certa segurança, já que recebiam a intercessão de figuras notáveis para o regime, como a Amália Geisel e o ministro Ney Braga, por exemplo. No ano de 1977, ao término de um show na Universidade de Brasília, Nana Caymmi e Ivan

²³⁹ ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p.41.

²⁴⁰ Esse episódio é narrado no site da Funarte. Disponível em: www.funarte.gov.br/brasilmemóriadasartes/acervo/pixinguinha/pf-enquadra-macalé-em-apresentação-no-pixinguinha/

²⁴¹ MACALÉ, Jards. *Tira os óculos e retira o homem*, 1981.

Lins, realizaram um debate contra o regime. Sobre esse episódio Ivan Lins relata que: “A Universidade (...) estava cercada de soldados – vivíamos numa ditadura. (...) Foi um momento de muita tensão, mas deu tudo certo. [...] Na época eu e Nana nos chateamos porque vários colegas ficaram contra nós, dizendo que tínhamos colocado o Projeto em risco”²⁴². Muitos comentários ásperos e protestos disfarçados eram feitos durante as apresentações. Jards Macalé conta que em um show seu parceiro Moreira da Silva aponta para ele e diz: “Vocês vejam esse rapaz, estudou no Colégio Militar, poderia agora ser um general e, no entanto, está aqui conosco defendendo a sociedade brasileira”²⁴³. Moreira da Silva fez uma clara crítica ao regime e um elogio ao amigo de trabalho. Segundo Napolitano: “o conteúdo das letras cantadas, a performance e as eventuais declarações que o artista proferisse durante os seus shows, também poderiam agravar o seu ‘perfil suspeito’, ganhando destaque nas anotações dos agentes da repressão política.”²⁴⁴ Jards Macalé era frequentemente um alvo dos censores, acusado de cantar músicas com palavrões nas suas apresentações do Projeto Pixinguinha. Em 1978, o jornalista Cláudio Lyslas sai em defesa do artista, escrevendo uma matéria intitulada *O censor e o palavrão*. O jornalista argumenta:

Vale registrar a opinião de um censor sobre a presença do artista [Jards Macalé] no Projeto Pixinguinha. Disse ele: ‘estão desvirtuado o Projeto que leva o nome do maravilhoso Pixinguinha.’ Em seguida disse algo semelhante a ‘esse Macalé não presta’ Pois é, o censor quer ser crítico de música popular (sabia ele que o Pixinguinha tremeu no tûmulo ao ouvir sua opinião?)²⁴⁵.

Em 1978, o sucesso do projeto era tamanho que a Funarte realizou um grande evento no Rio de Janeiro pela milésima apresentação do Projeto Pixinguinha. Esse evento foi muito divulgado na imprensa e contou com a presença de muitos artistas e intelectuais, todos que de alguma forma participaram para a realização dos espetáculos foram convidados. O convite para esse grande show pode ser encontrado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, na frente do convite encontramos o rosto de Pixinguinha com os seguintes dizeres: “A Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, tem a honra de convidar V.S^a para as comemorações da 1.000^a apresentação do Projeto Pixinguinha.”²⁴⁶ Na parte interna do convite nos deparamos com um

²⁴² FUNARTE. Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 85.

²⁴³ Entrevista concedida a Gabriela Almeida. Ver: ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p. 49.

²⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. p, 105.

²⁴⁵ Correio Braziliense, 09 de Agosto de 1978. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

²⁴⁶ Instituto Moreira Salles. Convite para a 1.000^a apresentação do Projeto Pixinguinha. Rio de Janeiro: IMS, 1978.

texto que nos dá informações sobre como seria esse evento: com música, bebida, comidas e uma exposição com as fotos de todos as duplas que já haviam participado do projeto. Ao final desse texto agradecem a Pixinguinha pelo sucesso do projeto que carrega seu nome.

Estamos comemorando com muita alegria a 1.000ª apresentação do Projeto Pixinguinha, que não poderia passar em branco. E esse projeto tão ‘carinhoso’ quer aproximar, na noite de 7 de Novembro de 1978, a partir das 20hs, todas as pessoas que dele participaram. E como toda festa brasileira que se preza, com música, bebidinha e salgadinhos. De quebra, uma exposição maravilhosa de fotos de todas as duplas que atuaram no Projeto. E ainda haverá distribuição do cartaz comemorativo dessas 1.000 vezes em que o Projeto deu tanta alegria a esse povo. Aliás, obrigada Pixinguinha²⁴⁷.

Em 1979, a crise econômica que assombrava o país fez com que o número de duplas do Projeto Pixinguinha fosse reduzida, passou de trinta para vinte duplas. E o apogeu vivido pelo projeto nos dois primeiros anos começou a se desfazer. “Depois de dois anos de êxito e crescimento, o Projeto Pixinguinha começou a sofrer desgastes institucionais em sua terceira edição, passando a experimentar um ambiente menos simpático por parte da imprensa e do público em geral.²⁴⁸” Brigas internas começaram a ser reveladas ao público. Os jornalistas Nelson Motta e Tárík de Souza - ambos da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira – reservaram páginas de seus jornais ao confronto que aconteceu entre o cantor Francis Hime e os responsáveis pelo projeto: Hermínio Bello de Carvalho, diretor geral do projeto e Maurício Tapajós, diretor do show em que o cantor participaria. Francis Hime foi afastado do projeto acusado de intransigência pelos diretores do Pixinguinha. Esse episódio repercutiu na imprensa nacional, gerando uma sucessão de debates e alfinetadas mútuas. Segundo Gabriela Almeida: “Enquanto a versão oficial insistia em definir o comportamento de Francis como irracional, ele retrucava apontando na equipe Pixinguinha um autoritarismo que, ainda que fosse inconsciente, parecia advir da convivência desta equipe com figuras e autoridades do governo militar.²⁴⁹”

Empresários e cantores passaram a criticar arduamente o Projeto. Primeiramente pelo preço dos espetáculos, já que, depois do Pixinguinha promover shows a preços populares, ninguém mais estava disposto a pagar uma quantia maior em outros eventos. O segundo ponto criticado foi a escolha dos artistas. O projeto foi acusado de levar uma música limitada e ter

²⁴⁷ Instituto Moreira Sales. Convite para a 1.000ª apresentação do Projeto Pixinguinha. Rio de Janeiro: IMS, 1978.

²⁴⁸ FUNARTE: Apostila do terceiro ano do Projeto. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p.15.

²⁴⁹ ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009, p.6.

uma visão restrita sobre a música brasileira. Elis Regina ressaltou o fato do projeto promover, sobretudo, cantores do Rio de Janeiro, divulgando uma cultura urbana e centralizadora como nacional²⁵⁰. A historiografia também sinaliza sobre essa hierarquia musical estabelecida no projeto, que privilegiava os cantores considerados como populares e tradicionais do Rio de Janeiro. Nesse sentido, Tânia da Costa Garcia argumenta que: “[os intelectuais da Funarte] lograram nas brechas da política cultural instituída pelo regime militar para monumentalizar artistas e repertórios do universo musical do Rio de Janeiro como patrimônio da cultura nacional.²⁵¹” Dessa forma, Stroud argumenta que o Projeto Pixinguinha lança uma hierarquia entre os gêneros musicais, tendo sua visão de música popular em conformidade com a dos órgãos do governo militar, ambos tinham o objetivo de proteger elementos tradicionais da identidade brasileira. Neste sentido, Stroud argumenta que: “os idealizadores do Projeto o utilizavam como uma tentativa de proteger e preservar uma tradição específica da música popular brasileira, considerada por eles como ameaçada²⁵²” Os cantores do projeto não eram consagrados nos veículos de comunicação de massa e nem no mercado fonográfico.

2.9. Hermínio Bello de Carvalho

Hermínio Bello de Carvalho foi uma figura muito importante para a Funarte. É verdade que o intelectual também exerceu influência nos outros espaços culturais aqui abordados, mas nada se comparou com a autoridade e responsabilidade de Hermínio na fundação. Antes de começar analisar a trajetória do intelectual na Funarte sinalizarei um pouco da vida profissional de Hermínio de Carvalho antes de chegar à instituição. Ao levantar dados de sua carreira percebemos que o trabalho de preservação musical que o intelectual realizou na Funarte começou desde os anos de 1950, quando ele ainda era um garoto. Em 1954, Hermínio Bello de Carvalho apenas com 19 anos de idade já tinha uma coluna na revista *Cangaceiro*. Sua coluna criticava a comercialização musical que muitos artistas se prestavam. Desde muito jovem ele

²⁵⁰ PAVAN, Alexandre. Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 157.

²⁵¹ GARCIA, Tânia. Afinidades *eletivas*. *A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017. p. 73.

²⁵² STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular*. Brasileira. London: Ashgate, 2008, p. 51.

já contribuía publicando artigos na Revista da Música Popular (RMP)²⁵³. Esse periódico criado nos anos de 1950 por Lúcio Rangel foi um importante veículo de divulgação de uma música popular tradicional, seus colaboradores buscavam a raiz da canção nacional, que seria para eles as produções sem influências de contaminações do exterior.

Hermínio de Carvalho realizou ao longo de sua carreira muitos projetos em conjunto com outros intelectuais da Funarte, do MIS e dos fascículos da Editora Abril. Porém, gostaria de destacar sua parceria de trabalho com Sérgio Cabral (ressaltou que Cabral, assim como Carvalho, atuou em todos os espaços culturais pesquisados nesta tese). José Vinci de Moraes destaca que esses intelectuais da música popular interagiam por uma rede de sociabilidade e afinidades²⁵⁴. Era comum publicarem obras com o mesmo tema e assim um citava o outro em seus trabalhos. Também acontecia recorrentemente de escreverem os prefácios ou as introduções dos livros de seus colegas. Esses sujeitos estavam sempre realizando trabalhos em grupo e sempre elogiando seus pares em entrevistas. Dessa forma, um legitimava o trabalho do outro e assim, essa rede ia se fortalecendo, com alianças de projetos e publicações. No ano de 1962, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho se conheceram graças a Ismael Silva, amigo em comum dos dois²⁵⁵. A partir deste encontro os dois juntos realizaram uma série de eventos voltados para a consagração do samba carioca. Sérgio Cabral e Hermínio atuaram juntos no bar e restaurante *Zicartola*. O *Zicartola* foi concedido por jornalistas e políticos ao sambista da Mangueira Cartola e sua esposa Zica. Este estabelecimento funcionou no Rio de Janeiro durante pouco tempo (de 1963-1965), porém neste espaço cultural foi feito um grande trabalho de consagração das memórias dos sambistas cariocas. Muitos intelectuais frequentavam este espaço: jornalistas, críticos musicais, antigos membros da RMP, membros do CPC da UNE, entre outros. O *Zicartola* reunia – assim como os espaços culturais estudados nesta tese - as duas vertentes de se pensar a música popular brasileira, os nacionalistas puristas e aqueles adeptos à ideia de “linha evolutiva” da música popular. Sérgio Cabral, Hermínio e outros sambistas e intelectuais cariocas atuavam neste local como mediadores culturais. Muitas personalidades que posteriormente formaram o Conselho de Música Popular Brasileira do MIS frequentaram o *Zicartola*. A ala predominante no MIS - composta por intelectuais nacionalistas

²⁵³ Informações retiradas do Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de 27/03/1995.

²⁵⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. Criar um Mundo do Nada. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

²⁵⁵ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p. 17.

de esquerda que visavam a consagração da pureza musical - já lutavam pela preservação de uma determinada música popular no *Zicartola*²⁵⁶.

O espetáculo *Rosa de Ouro*²⁵⁷ de autoria de Hermínio Bello de Carvalho teve suas bases produzidas no *Zicartola*. Esta peça buscava divulgar e legitimar a música tipicamente brasileira.

[Hermínio] Experiente na organização de espetáculos, com apenas vinte e nove anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o Rosa de Ouro. A peça mesclava números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões. [...] Os depoentes honrados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular “autêntica” foram Almirante, Mário Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachaca, Jota Efegê e Cartola, todos eles integrantes do quadro de honra em defesa da tradição na música popular urbana.²⁵⁸

A dupla Sérgio Cabral e Hermínio passaram a compor o quadro de membros do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS²⁵⁹. Ambos eram críticos da Bossa Nova nos anos de 1960. Eles continuaram dentro do museu sua luta pela preservação da “autêntica” canção nacional, batalha já travada por eles há anos. Logo na primeira reunião do conselho Hermínio já deixou claro seus objetivos em legitimar os sambistas da velha guarda. Na ata do dia 4 de Março de 1966 encontramos a seguinte passagem: Hermínio Bello de Carvalho sugere criar um jornal da música popular, para nele contar a vida dos velhos sambistas.²⁶⁰ Hermínio de Carvalho possuía uma relação de afeto e amizade com Pixinguinha. O intelectual foi um dos entrevistadores de Pixinguinha para a série do museu *Depoimentos para a Posteridade*. Os entrevistadores para essa série eram escolhidos utilizando o critério de proximidade entre o entrevistado e o entrevistador. Pixinguinha no fim de seu depoimento chega a agradecer a alguns intelectuais por nunca se esquecerem dele, e Hermínio era um desses nomes. Pixinguinha faz uma brincadeira argumentando que seria perseguido, no bom sentido, por esses intelectuais²⁶¹.

²⁵⁶ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012, p. 18.

²⁵⁷ Ver descrição da peça mais detalhada em: PAVAN, Alexandre. Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2006, p. 11-21.

²⁵⁸ FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012, p. 19-20.

²⁵⁹ Nos anos 2000 Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral doaram suas coleções pessoais sobre a música popular brasileira com fitas, LP's, fotos, recortes de jornais, livros, instrumentos musicais para o MIS carioca.

²⁶⁰ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 04 de Março de 1966. *Acervo: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

²⁶¹ FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970. p.45.

Em 1970, Hermínio esteve muito engajado no universo musical, sendo vice-presidente da *Sociedade Musical Brasileira (Sombrás)*: entidade ligada à música que lutava pelo direito dos músicos e compositores. Mesmo sendo o vice-presidente da *Sombrás* na maioria das vezes ele assumia as responsabilidades de gestão, já que o presidente, Tom Jobim, tinha muitas outras ocupações²⁶². Na *Sombrás* Hermínio se relacionou com muitos músicos do período, e foi um defensor das músicas e dos músicos populares²⁶³. Hermínio se encontrou pela primeira vez com o ministro da cultura Ney Braga em uma reunião para tratar dos interesses da sociedade de músicos. A visibilidade que ele teve na *Sombrás* o ajudou a receber a chefia de importantes cargos da Funarte. Na Funarte Hermínio continuou seu trabalho de preservação de uma música popular brasileira, trabalho já realizado por ele no MIS. O sucesso do *Projeto Seis e Meia*, já analisado anteriormente, também fez com que Hermínio ganhasse ainda mais visibilidade. Roberto Parreira chega anunciar em seu discurso sobre a abertura dos trabalhos do Projeto Pixinguinha que Hermínio recebera tal cargo de chefia “graças ao seu brilhante trabalho no *Seis e Meia*”²⁶⁴.

Em Março de 1977, Hermínio foi nomeado coordenador do grupo de trabalho incumbido de elaborar o Projeto Pixinguinha, sendo assim, o intelectual liderou o primeiro projeto da Funarte a nível nacional. Em cerimônia realizada na Funarte para anunciar o futuro projeto Roberto Parreira anuncia a coordenação de Hermínio no Pixinguinha: “Tenho o prazer de informar a V.S.^a ter a Funarte designado o senhor Hermínio Bello de Carvalho para coordenar o grupo de trabalho incumbido de elaborar o planejamento básico em âmbito nacional do Projeto Pixinguinha.”²⁶⁵

Hermínio exerceu paralelamente vários cargos de chefia na Funarte. Também em 1977 passou a liderar a Divisão de Música Popular, no ano seguinte chefiou a Consultoria para Projetos Especiais (CONPROES) da Funarte, órgão responsável por aprovar os projetos do instituto. Foi através da CONPROES que Hermínio criou a Feira Pixinguinha, em Junho de 1979. Essa feira foi lançada em Brasília com o objetivo de revelar novos talentos da música popular brasileira. Em Janeiro de 1980 ela foi realizada no Pará e em Fevereiro deste mesmo ano na Bahia. Nela aconteciam festivais musicais muito competitivos e os seus vencedores eram lançados em um LP da Funarte²⁶⁶. Neste LP continham as gravações ao vivo realizadas no dia

²⁶² GARCIA, Tania da Costa. Funarte em tempos de Hermínio Bello de Carvalho. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Santa Catarina, 2015.

²⁶³ PAVAN, Alexandre. Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 141.

²⁶⁴ FUNARTE. *Estatuto da Funarte*. Rio de Janeiro: CEDOC, 1977-1985.

²⁶⁵ FUNARTE. *Estatuto da Funarte*. Rio de Janeiro: CEDOC, 1977.

²⁶⁶ FUNARTE. *Estatuto da Funarte*. Rio de Janeiro: CEDOC, 1977-1985.

da apresentação do candidato na feira²⁶⁷. Não existe nenhuma documentação no CDOC especificamente sobre essa feira, encontramos apenas nos estatutos da Funarte uma breve citação sobre esse evento relacionada à chefia de Hermínio. É evidente que a Feira Pixinguinha não teve a mesma repercussão que o Projeto Pixinguinha, este último foi muito divulgado na mídia e conta com uma vasta documentação disponível. Todos esses projetos ligados a Hermínio Belo de Carvalho foram voltados para a consagração de uma música popular tradicional, Pixinguinha foi homenageado recorrentemente, seja diretamente, quando usaram seu nome como título de um projeto, ou indiretamente utilizando suas músicas como referência. Embora o Projeto Pixinguinha tenha sido o mais expressivo da instituição, muitos outros projetos musicais foram criados, sejam eles internos ou aqueles externos, que receberam financiamento da Funarte para acontecerem.

2.10. Outros projetos da Funarte: música popular, TV Globo e universidades

Nos estatutos da Funarte, na aba *Música*, encontramos uma lista com uma breve explicação dos projetos da Funarte ligados à música popular brasileira. Esses projetos não têm seus conteúdos aprofundados neste documento, mas achei importante trazer essa informação para sinalizar o engajamento da Funarte e dos seus intelectuais em projetos ligados à tradicional música popular brasileira.

Em 1976, o Instituto Nacional de Música da Funarte lançou a série *Monumentos da Música Popular Brasileira*, essa coletânea reuniu intérpretes da canção tradicional, sobretudo do samba carioca dos anos iniciais da República. Pixinguinha, Almirante, Paulo Tapajós, foram alguns dos nomes que participaram da série. Em 1977, *Monumentos da Música Popular Brasileira* lançou o disco *Os Pioneiros* que reuniu gravações originais feitas pela Casa Édson entre 1902 e 1920. Patápio Silva, Bahiano, Cadete, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves foram alguns dos artistas dessa coletânea. Ainda em 1977, essa mesma série lançou o LP *História do Carnaval Carioca*, com gravações de sambas e marchinhas de 1915 a 1965²⁶⁸.

A Funarte criou uma série de projetos para ajudar o artista instrumentista. O primeiro deles aconteceu em 1976 e foi nomeado de *Projeto Espiral*. Esse projeto formou milhares de

²⁶⁷ Os LP's da Feira Pixinguinha podem ser encontrados no site do Immub <https://www.immub.org/busca/?album=pixinguinha>

²⁶⁸ FUNARTE. Estatuto da Funarte. Rio de Janeiro: CEDOC, 1976-1985.

jovens, de vários estados brasileiros. Todos os matriculados no curso de instrumentistas receberam uma bolsa de estudos até terminarem a sua formação. A partir desse curso, criaram em 1977 o concurso para jovens instrumentistas. Esse concurso foi transmitido para todo o país pela televisão, através da parceria da Funarte com a Rede Globo. As músicas tocadas nesse evento deveriam ser obrigatoriamente populares e brasileiras. A parceria com a Rede Globo aconteceu durante todo o ano de 1977. O Campeonato Nacional de Bandas que também aconteceu nesse ano, foi televisionado: “A Funarte realizou em convênio com a Rede Globo de Televisão o 1º Campeonato Nacional de Bandas, reunindo 19 bandas, representantes de 18 estados e 1 território, com prêmios em dinheiro e doações de instrumentos musicais.²⁶⁹” Ainda aconteceu em 1977 outra parceria entre o instituto e Rede Globo. Todo domingo às 10 horas aconteceram os *Concertos para a Juventude*. 193 músicos populares tiveram a oportunidade de divulgarem seus trabalhos em âmbito nacional. Posteriormente essas apresentações foram retransmitidas pela Embratel.

Sérgio Miceli argumenta sobre o impacto dos meios de comunicação de massa (principalmente a televisão) no Brasil nos anos de 1970 e 1980. Inclusive Miceli chama a atenção para o grande número de programas de TV, novelas, fascículos e músicas populares brasileiras que foram exportados para outros países. O autor analisa o raio de influência da Rede Globo na sociedade brasileira, sendo ela capaz de não apenas contribuir para a criação de tendências culturais, mas também de interferir na política e nas instituições do país. Sendo assim, a indústria cultural está integrada ao setor econômico, político e cultural, não apenas como difusora de marketing e vendas, mas também como um grupo fundamental para delimitar a política e a cultura do Brasil. Há uma união entre a indústria cultural, a economia e as instituições políticas e culturais. Essa conexão abordada por Miceli nos faz entender essa parceria da Rede Globo com a Funarte. Sobre o trabalho de criação cultural o autor sinaliza que: “Toda uma geração de jornalistas, editores, diretores de TV, atores, cantores, letristas, escritores e outras tantas especializações artísticas lograram a incorporar a televisão, a música popular, a imprensa, como veículos de um trabalho inovador de criação e de divulgação cultural.²⁷⁰”

O *Projeto Universidades* da Funarte teve início em 1977 e durou até 1978. Estudantes, professores e a comunidade local tiveram acesso a cursos, palestras, festivais, pesquisas, sobre diferentes temas: artes plásticas, educação artística, teatro, cinema, folclore, a temática da música popular brasileira foi a de maior destaque. 41 faculdades federais e algumas privadas

²⁶⁹ FUNARTE. Estatuto da Funarte. Rio de Janeiro: CEDOC, 1976-1985.

²⁷⁰ Miceli, Sérgio. Brasil: o trânsito da memória. In: _____ O papel político dos meios de comunicação de massa. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1994.

receberam verbas da Funarte para executar esse projeto, que aconteceu em todo o país e uniu profissionais de várias áreas de conhecimento (música, teatro, cinema, entre outros). De acordo com o Relatório da Funarte, o instituto investiu Cinquenta e oito mil e oitocentos e noventa e nove cruzeiros nesse projeto²⁷¹. Esse projeto é um exemplo dessa aproximação do governo Geisel com setores avessos ao regime. Já que não apenas a classe artística, mas universitários e professores foram muito afetados pelo endurecimento de governos militares.

Segundo Fabricia Jordão as universidades brasileiras tiveram um importante lugar na PNC de Geisel e Ney Braga. Dessa forma, novas estratégias de aproximação entre o governo e as faculdades foram estabelecidas, tais como:

[...] a contratação de professores demitidos por conta de divergências políticas, concessão de bolsas de estudos e pesquisas, incentivo a publicações, criação de núcleos de extensão, financiamento de projetos e pesquisas voltados para a cultura, criação de cursos para a profissionalização de produtores culturais e equipes técnicas, dentre outros²⁷².

Funcionários críticos ao regime, especialistas em suas áreas, foram contratados ou recontratados. Para a autora naquele momento de distensão o governo transferiu para a Funarte a implementação da PCN nas universidades. E embora a fundação fosse uma instituição criada pelo governo federal, quem esteve à frente dos programas culturais nas universidades brasileiras foram os intelectuais de esquerda. Mas, mesmo com esse protagonismo da esquerda nas universidades, o governo teria certo controle sobre esses projetos culturais, já que o seu investimento sufocava a criação de projetos independentes e neutralizava críticas mais radicais dos intelectuais e dos estudantes, garantindo seu processo “lento, gradual e seguro” de abertura.

A política cultural de Geisel visava investir nas universidades e valorizar os museus. Neste sentido, esses dois polos de investimentos, universidade e museu, se uniram em algumas ações culturais. Dessa união surgiram projetos de artes em universidades brasileiras com o patrocínio e supervisão da Funarte: em 1974 foi criado o Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade de Mato Grosso, em 1978 o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba foi criado e em 1979 o Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte foi instituído.

Embora o relatório da Funarte argumente que esse projeto nas universidades tenha transformado esses espaços em polos de agitações culturais²⁷³, antes da atuação da instituição

²⁷¹ FUNARTE. Relatório da Funarte. Rio de Janeiro: CEDOC, 1976-1985.

²⁷² JORDÃO, Fabricia. *As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro*. ARS, São Paulo, v.14, n.27, Jan-Jun, 2016.

²⁷³ FUNARTE. Relatório da Funarte. Rio de Janeiro: CEDOC, 1976-1985.

já havia efervescência cultural nesses espaços comandada pelo movimento estudantil, artistas da música popular brasileira, intelectuais da esquerda. O que a Funarte fez foi tentar tomar as rédeas dos projetos culturais universitários como forma de supervisionar e delimitar a ação dos membros do movimento estudantil que lutavam contra o regime.

Marcos Napolitano trabalhou com a vigilância do regime militar sobre o meio musical. A partir de suas análises no arquivo público de São Paulo e do Rio de Janeiro ele sinalizou a atuação dos agentes dos órgãos de repressão sobre os músicos populares e os eventos universitários²⁷⁴. A partir de 1966 o aumento dos festivais da canção coincidiu com o aumento das agitações estudantis: protestos, festivais de música popular brasileira e músicas de protesto. Espetáculos musicais organizados pelas universidades eram vistos com desconfianças e eram vigiados por serem considerados focos de propagação do comunismo. O Circuito Universitário durou aproximadamente entre os anos de 1971 e 1975:

Por iniciativa de um empresário musical da época, Benil Santos, e do produtor cultural Roberto de Oliveira, criou-se o lendário Circuito Universitário, quando, além das capitais, várias cidades do interior paulista, sul de Minas e Rio de Janeiro, passaram a receber artistas que, a troco da bilheteria, apresentavam-se para o público universitário²⁷⁵.

Os shows dos circuitos universitários passaram a ocupar um lugar expressivo nos relatórios dos agentes dos órgãos de repressão²⁷⁶. Importantes artistas da música popular brasileira passaram a se apresentar nesses eventos: Chico Buarque, Sérgio Ricardo, MPB-4, entre outros. No início dos anos 1970 a vigilância sobre a MPB estava relacionada à vigilância ao movimento estudantil e mesmo após a “abertura” do governo Geisel o campo cultural da esquerda continuou sob vigilância militar²⁷⁷. O governo federal como forma de tentar controlar as agitações culturais universitárias instaura através da Funarte o seu projeto nas universidades do país.

Em 1978 foi inaugurada a Sala Funarte no Rio de Janeiro. Essa sala dava possibilidade ao artista que estava começando a carreira expor seu trabalho gratuitamente. O público pagava ingressos a preços populares para assistir as apresentações. Essa sala recebeu apresentações de música popular – a maioria delas – de teatro, de folclore e de artes plásticas. Na sua inauguração

²⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

²⁷⁵ PINTO, José Paes. *Nossos ídolos da MPB vinham a Boicatu de Kombi no Circuito Universitário*. Jornal da UNESP, São Paulo, 23/04/2021.

²⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

²⁷⁷ Ibidem.

foi exibido o filme *Limite* de Mário Peixoto. Também nessa sala aconteceu o projeto *Vitrine* que revelou novos artistas para o Brasil. Artistas antigos levavam cantores que estavam começando suas carreiras, eles realizavam shows, que eram gravados e viravam discos. Foi nesse projeto que Oswaldo Montenegro e Zizi Possi foram revelados. Os objetivos do *Vitrine* eram:

- 1- Revelar novos compositores e intérpretes
- 2- Lançar um produto fonográfico no mercado para documentar o evento e incluir os artistas novos nesse mercado.
- 3- Revelar novos diretores de espetáculos.
- 4- Oferecer mais uma opção de trabalho para o músico brasileiro.
- 5- Preservar e divulgar a música popular brasileira.²⁷⁸

É preciso ressaltar que tanto o *Projeto Vitrine*, quanto o *Projeto Pixinguinha* e os demais projetos da Funarte tinham vários objetivos em comum. Todos eles argumentam sobre a necessidade de preservar a música popular brasileira e gerar emprego para a classe artística. Ainda na sala Funarte aconteceu em 1983 um evento em homenagem a Pixinguinha, na ocasião dos seus dez anos de morte. O show *Uma Rosa para Pixinguinha* levou aos palcos vários artistas populares e rendeu gravações de muitos LP's²⁷⁹. Elizeth Cardoso, Radamés Gnattali e Camerata Carioca gravaram nessa ocasião a música, que deu nome ao evento: *Uma Rosa para Pixinguinha*. Essa canção foi inspirada na canção *Rosa*, com uma junção de elementos de *Carinhoso* e *Ingênuo*, músicas famosas do homenageado. Pixinguinha mais uma vez é homenageado pelos intelectuais da Funarte. E esse foi mais um evento de consagração da tradicional música popular brasileira.

Em 1978 a Funarte relançou uma série de livros ligados à música popular brasileira. Foram eles: *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto²⁸⁰, *Na Roda do Samba*, de Francisco Vagalume²⁸¹, *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*, de Jota Efegê²⁸², *O Samba*, de Orestes Barbosa²⁸³. Todos esses livros possuíam uma abordagem tradicional ao trabalhar com a música popular, essas obras legitimavam o choro e o samba dos anos iniciais da República, e consagravam Donga, Pixinguinha, João da Baiana, como representantes de uma cultura popular original.

²⁷⁸ FUNARTE. Projeto Vitrine. Rio de Janeiro: CEDOC, 1979.

²⁷⁹ Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²⁸⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²⁸¹ VAGALUME, Francisco. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²⁸² EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²⁸³ ORESTES, Barbosa. *O Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

2.11. Divisão de Música Popular da Funarte

O Instituto Nacional de Música (INM) fez parte dos projetos internos da Funarte desde a sua fundação. O primeiro chefe do instituto foi o compositor Marlos Nobre, que logo foi substituído por Ary Vasconcellos, ainda no ano de 1976. O INM criou a Divisão de Música Popular da Funarte e Ary Vasconcelos convidou seu amigo Hermínio Belo de Carvalho para ser o diretor desse órgão. Ary e Hermínio são amigos de longa data, trabalharam juntos no Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, e muitos antes disso já realizam projetos sobre a música popular em conjunto. Essa parceria se estende também nos anos seguintes, ambos trabalharam juntos nos outros espaços culturais analisados nessa tese.

A Divisão de Música Popular da Funarte, sob a chefia de Hermínio criou o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*, em 1977. Esse projeto foi uma homenagem póstuma a Lúcio Rangel - criador da Revista da Música Popular da década de 1950²⁸⁴ e conselheiro do MIS. Lúcio Rangel foi um defensor das “raízes tradicionais” da música do país e lutou pela preservação de uma canção considerada por ele como pura e tipicamente brasileira. O Projeto Lúcio Rangel estava de acordo com o pensamento ideológico do seu homenageado. Ele foi o primeiro projeto da Funarte a concentrar acervos bibliográficos sobre a música popular²⁸⁵ e tinha como objetivos criar novos pesquisadores e proteger a canção popular do país. Interessante notar que esse projeto possuía os mesmos objetivos da Associação de Pesquisadores, como veremos no capítulo a seguir. O *Projeto Lúcio Rangel* publicou trinta monografias de artistas populares brasileiros. Esse concurso se tornou uma competição nacional, que envolveu a mídia e movimentou muitos intelectuais. Foi feita uma seleção para escolher que artistas teriam suas vidas monografadas, esses artistas selecionados já haviam sido consagrados pelos projetos do MIS e muitos também foram homenageados pelo Projeto Pixinguinha. O Projeto Lúcio Rangel era interligado ao projeto Almirante, eles ocorreram de 1977 ao final dos anos 1980, concomitantemente com o Projeto Pixinguinha. O Projeto Almirante lançava os discos dos artistas monografados no Projeto Lúcio Rangel. Dentro de cada disco continha um livreto contando um pouco da trajetória do cantor. O Projeto Almirante recebeu esse nome em homenagem ao cantor, estudioso e especialista em música popular. Almirante teve grande

²⁸⁴ WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a Cortina do Passado”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

²⁸⁵ SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.57.

influência no MIS e era muito reconhecido no meio musical, realizava projetos sobre a canção popular do país desde a década de 1940.

Uma comissão de intelectuais foi escolhida para julgar as monografias do projeto Lúcio Rangel. Essa comissão era composta por especialistas em música popular e muitos membros do Conselho de MPB do MIS participaram. A banca julgadora era exposta nos jornais da época e podia variar. No ano de 1979, o jornal *Ágora* anunciou os nomes dos intelectuais que fariam parte da comissão julgadora deste ano: João Luís Ferreti, Sérgio Cabral, Roberto Moura, Tárík de Souza (da APMPB) e Albino Pinheiro²⁸⁶. Muitos membros da comissão julgadora também concorriam ao prêmio inscrevendo a sua monografia no concurso. Veremos adiante que Sérgio Cabral e Roberto Moura foram ganhadores de monografias, por exemplo. A inscrição era feita por pseudônimos, já que muitos intelectuais pesquisadores da música popular tinham vínculos de trabalho e amizade. Sérgio Cabral utilizou o pseudônimo de Quincas Laranjeira quando venceu o concurso de monografia sobre Pixinguinha. A utilização de pseudônimos era feita para que nenhum intelectual fosse privilegiado, mas, acredito que, como muitos deles eram próximos, acabavam percebendo pelo próprio estilo de escrever quem era o amigo que estava por traz daquela obra, já que esses intelectuais tinham longas parcerias de trabalhos juntos.

As regras e prazos do concurso eram divulgados nos jornais do período. O número de laudas, o conteúdo obrigatório em cada trabalho – como a discografia dos biografados – eram estabelecidas nos editais publicados nos jornais. Era comum um intelectual se inscrever em diferentes editais do concurso, enviando biografias de diferentes artistas: Sérgio Cabral, Roberto Moura, Marília Trindade, Arthur de Oliveira, foram exemplos de estudiosos da música popular que se inscreveram em diferentes monografias. Esse dado também fica evidente em uma publicação do jornal *A Gazeta*, que dizia que os autores poderiam se inscrever em várias monografias de artistas distintos²⁸⁷. Não eram apenas os jornais cariocas que divulgaram esse concurso, até porque teoricamente estudiosos de todo o país poderiam participar. Em 1980, o *jornal Estado de Minas* divulgou que naquele ano queriam no mínimo 60 laudas²⁸⁸. Embora o concurso fosse de âmbito nacional, na prática, a grande maioria de inscritos era carioca. Em cada ano de concurso o edital se modificava, alteravam o número de páginas, de linhas. Estas monografias queriam passar um conteúdo científico para o público, pois em seu manual de elaboração dizia que: “Todas as fontes de pesquisa explicitadas devem ser minuciosamente

²⁸⁶ *Ágora*. São José dos Campos. 21 de Fevereiro de 1979. Disponível: CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²⁸⁷ *A Gazeta*, São Paulo, 22 de Agosto de 1979. Disponível: CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

²⁸⁸ *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1980. Disponível: CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

explicadas²⁸⁹”. O material enviado para a Funarte deveria ser inédito e deveria conter toda a discografia do artista biografado, como forma de comprovar a veracidade da pesquisa. A monografia deveria ser datilografada e entregue no endereço solicitado em envelope lacrado, o autor não deveria escrever seu verdadeiro nome, e sim seu pseudônimo, como já foi mencionado. Todas essas normas tinham a intenção de mostrar para os leitores a seriedade dos trabalhos enviados. A Funarte passava a imagem que publicaria trabalhos verdadeiros, por isso pediam as provas dos conteúdos apresentados nas pesquisas. Esses especialistas fizeram um trabalho de historiadores, buscando fontes, colhendo entrevistas. Os intelectuais contratados pela Funarte utilizavam dessas monografias para exaltar uma determinada música popular e seus representantes, se posicionando ideologicamente no debate musical do seu tempo. Os participantes levavam tão a sério esse trabalho de pesquisador que muitas vezes pediram para prorrogar o prazo de entrega para entregarem uma monografia mais completa²⁹⁰. Nos próprios editais do concurso a banca examinadora dava itens obrigatórios que cada inscrito deveria abordar. Esses itens obrigatórios demonstram o que a Funarte esperava das monografias, o que era interessante para a instituição publicar. Na biografia do Candeia os inscritos deveriam abordar a relação do artista com a Escola de Samba Quilombo, com o Samba, com sua comunidade e com o movimento negro. Esses dados nos dão pistas sobre o perfil da instituição e dos intelectuais que lá trabalhavam. O Candeia não foi relacionado a esses temas (escola de samba, movimento negro) por acaso, é exatamente esse perfil que os intelectuais da Funarte buscou monografar. Ao estabelecer relação do Candeia com esses itens ele passa a ser, para esses intelectuais, um legítimo representante da música e cultura popular brasileira. Esses critérios são usados recorrentemente para consagrar artistas. A raça, a origem pobre e as relações com o Samba desde os *Depoimentos para a Posteridade do MIS* são critérios estabelecidos para preservar a memória de um artista. Na monografia de Alcebiades Barcelos esses itens obrigatórios voltaram a aparecer. Cada inscrito deveria pontuar a relação do artista com o samba e com as escolas de samba *Deixa Falar e Estácio*²⁹¹. Ao monografar sobre a vida desses artistas estavam escrevendo também uma história da cidade do Rio de Janeiro. Mais uma vez a cidade maravilhosa e seus conterrâneos ganha protagonismo na Funarte.

O projeto Lúcio Rangel tinha uma relação bem estreita com a Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Ambos projetos funcionavam no mesmo período

²⁸⁹ *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo. 22 de Agosto de 1979. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

²⁹⁰ *O Diário do Grande ABC*, Santo André, 13 de Maio de 1979. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

²⁹¹ *Folha de Goiás*, Goiânia. 20 de Fevereiro de 1979. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

e seus intelectuais fluuavam de um espaço cultural ao outro. Um dos fundadores da APMPB, Aramis Millarch, noticiava com frequência na sua coluna *Tabloide* informações sobre o concurso das monografias. Um dos assuntos pontuados por Aramis eram sobre as premiações em dinheiro que os vencedores das monografias ganhavam²⁹². Mas, além do dinheiro os ganhadores recebiam reconhecimento e visibilidade entre o círculo de intelectuais da época. Se você realizasse uma boa pesquisa, mesmo se não ganhasse o primeiro lugar, portas de trabalho poderiam se abrir para você. Foi o que aconteceu com Marília Trindade, após participar de inúmeros concursos, estabeleceu vínculos com diversos intelectuais estudiosos da música popular, levando-a posteriormente ser presidente do MIS. Outro caso foi o de Arthur Oliveira, após escrever com muitas monografias, o antigo oficial do exército, entusiasta da música popular, passou a ser chamado para palestrar em importantes eventos da música popular brasileira. Ele passou de um amador para um especialista. Em 1988 Marília e Arthur palestraram na primeira mostra do Choro de Curitiba²⁹³, sobre o tema: *O Choro e o Samba caminham juntos – Pixinguinha*. Neste mesmo evento discursaram José Ramos Tinhorão e Aramis Millarch. O primeiro um antigo estudioso da música popular e o segundo um dos fundadores da APMPB. Sendo assim, os novatos Arthur e Marília passam a ter credibilidade depois terem seus nomes relacionados à Funarte, adiante veremos mais detalhes dessa parceria que gerou frutos.

O concurso Lúcio Rangel de monografia durou dez anos, quarenta e dois temas foram monografados, trinta e cinco deles destinados a música popular brasileira. Muitos nomes ligados ao samba carioca tiveram suas vidas monografadas: Pixinguinha, Paulo da Portela, Cartola, Jararaca e Ratinho, Tia Ciata, Candeia, Silas, entre muitos outros. Algumas dessas monografias são utilizadas até hoje como referência aos pesquisadores do Rio de Janeiro e da música e cultura popular. A monografia de Roberto Moura sobre Tia Ciata – *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*²⁹⁴ – ainda hoje é citada em trabalhos acadêmicos, mesmo que seja para discutir esse conceito de pequena África²⁹⁵.

Pixinguinha foi o primeiro artista que teve sua vida monografada pela Funarte. Foi feito um grande investimento na imagem de Pixinguinha, ele sempre foi à primeira opção dos

²⁹² MILLARCH, Aramis. O Estado do Paraná, Curitiba, 1984, *Tabloide*. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

²⁹³ Primeira Amostra do Choro, Curitiba. 28 de Agosto de 1988. Acervo: José Ramos Tinhorão/ IMS, Rio de Janeiro.

²⁹⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Funarte, 1983.

²⁹⁵ Para Maria Clementina o samba não teria um único berço. Ela critica o conceito *Pequena África* que segundo ela não da conta da complexidade musical, étnica e racial do Rio de Janeiro. Ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

intelectuais dos espaços culturais abordados nessa pesquisa. O vencedor da sua monografia foi Sérgio Cabral, que ganhou o concurso com o trabalho: *Pixinguinha, vida e obra*²⁹⁶. A Funarte publicou essa monografia em forma de livro em 1978. O sucesso da obra foi tamanho que foi lançada uma segunda edição em 1980 e uma terceira edição no centenário do nascimento de Pixinguinha, em 1997. No lançamento da primeira edição do livro teve uma grande festa. Ela aconteceu dia nove de Junho de 1978, às dezoito horas, no Bar Luiz, no Rio de Janeiro²⁹⁷. O convite para esse evento se encontra no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. O prefácio do livro ficou a cargo de Hermínio Bello de Carvalho. Hermínio além de ser amigo íntimo de Sérgio Cabral ganhou legitimidade para falar de Pixinguinha ao chefiar o projeto da Funarte que carrega o nome do artista. No prefácio Hermínio considerou Pixinguinha um santo, chamando-o de *São Pixinguinha*. Ao longo de toda a monografia Sérgio Cabral também utilizou essa nomenclatura para se referir a Pixinguinha. Ao chamá-lo de santo Pixinguinha fica acima do bem e do mal, um santo não tem defeitos e supera os padrões esperados. Ao santificar Pixinguinha ele passa a ser inquestionável e quem teria a coragem de duvidar de um santo?! Sérgio Cabral nesta obra também caracterizou Pixinguinha inúmeras vezes como um gênio. Essa genialidade atribuída a Pixinguinha não foi deferida apenas por Sérgio Cabral, os intelectuais da Funarte faziam essa referência nos projetos da instituição e também em seus trabalhos externos sobre o artista.

Márcia Gonçalves embora escreva sobre o conceito de gênio no século XIX muitas das suas atribuições conversam com a genialidade atribuída a Pixinguinha pelos intelectuais abordados nesta pesquisa. Esses especialistas em música popular passaram a associar Pixinguinha ao representante da nação brasileira, destacando sua brasilidade e suas características tipicamente nacionais. Sobre essa relação feita entre indivíduos e a vida nacional Márcia Gonçalves argumenta que: “Esse compromisso, de grafar e grifar laços entre trajetórias individuais e a vida nacional agregou, em sociabilidades e afinidades eletivas, letrados e artistas dos mais diversos”²⁹⁸. Ela analisa que muitas vezes a trajetória do indivíduo se confunde com a unidade nacional e desde o Brasil Império intelectuais discutiam em torno da imagem de um gênio brasileiro, autêntico e autônomo. Essa batalha pela elevação de gênio nacional é por vezes movediça, ela sempre existiu na história do Brasil e os espaços culturais aqui estudados não

²⁹⁶ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²⁹⁷ Convite para o lançamento do livro de Sérgio Cabral “Pixinguinha – Vida e Obra. 09 de Junho de 1978. Acervo Pixinguinha IMS Rio de Janeiro.

²⁹⁸ GONÇALVES, M. A. Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no romantismo brasileiro. In: Keila Grinberg; Ricardo Henrique Salles. (Org.). Coleção Brasil Imperial. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, v. 2, p. 428.

ficaram de fora dessa disputa. As obras desses gênios geram pertencimento nacional e a partir de um trabalho de memória sobre a vida desses indivíduos é delineada a identidade de um país. A genialidade de Pixinguinha atribuída pelos mediadores culturais é fixada a partir desses moldes. Pixinguinha é considerado um artista à frente de seu tempo, aquele que dita as novidades musicais de sua época. A sua música, a sua origem, a sua cor, a sua descendência africana são critérios utilizados por esses intelectuais para consagrar Pixinguinha como um indivíduo tipicamente brasileiro. Para esses especialistas em música popular Pixinguinha é a cara do Brasil e tudo que ele produziu passa a caracterizar a nação. Esse dado fica evidente na entrevista que Lúcio Rangel concedeu ao jornal O Globo em 1970:

Em Alfredo Vianna, o Pixinguinha, devemos considerar o instrumentista, o compositor, o cantor [...]. Em todas as manifestações de sua arte, Pixinguinha revela-se admirável e sempre cem por cento brasileiro, o que nos leva a afirmar, com toda a seriedade, estarmos frente ao maior músico popular que já tivemos, em todas as épocas, mesmo considerando a grandeza de um Nazareth, de um Sinhô ou de um Noel Rosa²⁹⁹.

Em relação a essa questão da genialidade o que é preciso ressaltar é: Por que alguns sujeitos recebem o título de gênio e outros com talento semelhante não recebem tamanho prestígio? Como se dá a construção social de um gênio? Que critérios são utilizados para classificar um sujeito como gênio? Pixinguinha teve sua genialidade reconhecida em vida e também após a sua morte. Inserida na concepção de gênio está o conceito de memória, já que nomes são selecionados e outros são excluídos ao estabelecer as genialidades³⁰⁰. Diferentes grupos sociais vão disputar pela divulgação das memórias de seus gênios³⁰¹. O fenômeno da genialidade é uma construção social, o grupo vencedor vai lutar para que a memória do seu gênio permaneça viva. Sendo assim, o projeto de genialidade de Pixinguinha foi um projeto vencedor, os mediadores culturais dos espaços culturais aqui abordados fizeram uma grande patrimonialização da sua memória. Até os dias atuais seu nome é respeitado e tem um grande peso simbólico na memória musical brasileira.

O concurso de monografias sobre a vida de Pixinguinha não rendeu apenas a publicação do livro de Sérgio Cabral. Marília Trindade Silva e Artur Lourenço Filho escreveram uma biografia sobre Pixinguinha que ficou em segundo lugar, mas recebeu menção honrosa do júri.

²⁹⁹ O Globo, Rio de Janeiro. 20 de Abril de 1970. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

³⁰⁰ POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989, p.3-15.

³⁰¹ CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p.20-21.

A monografia de Marília e Arthur, intitulada *Pixinguinha, Filho de Ogum Bexinguento*³⁰², foi publicada em 1979 pela Funarte. O título da obra faz referência a forma como Mário de Andrade chamava Pixinguinha: filho de Ogum Bexinguento³⁰³. Marília e Arthur ganharam destaque no cenário intelectual após receberem méritos com as monografias da Funarte. Essa parceria de sucesso fez com que os intelectuais vencessem os seguintes concursos de monografias: *Silas de Oliveira, do Jongo ao Samba-Enredo*, de 1981 e *Cartola, os Tempos Idos*, de 1983. Os dois publicaram juntos vários trabalhos sobre a música popular com o selo da Funarte, como a obra *Fala, Mangueira*³⁰⁴ que escreveram em parceria com Carlos Cachça. Marília venceu muitos outros concursos de monografias, com Lygia Santos (filha de Donga) ela escreveu em 1980 a obra *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Em 1989 lançou pela Funarte o livro: *Alvorada, um tributo a Carlos Cachça*³⁰⁵. Em parceria com Vera de Alencar, Marília Trindade publicou pela Funarte um livro-disco sobre Caymmi. Esse documento sonoro foi uma grande novidade para o período, artigos foram publicados ressaltando a inovação da Funarte. Aramis Millarch publicou em sua coluna sobre esse projeto de música popular:

Em princípios de 1985, Jairo Severiano, [...] um dos mais sérios pesquisadores da MPB, animou-se com um projeto: realizar um livro-disco sobre Caymmi. A ideia tomou corpo após conhecer a pesquisa que Vera de Alencar vinha fazendo há tempos sobre a vida e obra de Caymmi. Unindo-se a Marília T. Barbosa, uma das mais ativas garimpeiras de nossa MPB, já com premiadas monografias sobre Cartola, Paulo da Portela, Silas de Oliveira (sempre em colaboração com Arthur Oliveira Filho), Vera pôde levar adiante o seu projeto editorial. A complementação musical deste trabalho seria necessária e foi a própria diretoria da Norberto Odebrecht, quem propôs que fosse desenvolvido algo como uma superprodução. Nasceu assim a Sargaço Produções Artísticas, através da qual Jairo, Vera e Marília realizaram o mais belo, completo e significativo projeto cultural da história da música popular brasileira. A experiência de pesquisadora de Marília T. Barbosa, uma moça tão linda quanto competente, e o entusiasmo de Vera de Alencar (que trabalha, aliás, no levantamento da obra gravada de Antônio Carlos Jobim, a seu pedido) resultaram numa obra definitiva sobre Dorival Caymmi³⁰⁶.

De acordo com as argumentações de Aramis percebemos o quanto Marília passou a ser influente entre a intelectualidade. O autor não poupou elogios à autora e ressaltou sua parceria com Arthur. Ao ressaltar suas monografias premiadas fica evidente que grande parte desse prestígio destinado a Marília se dá pelas suas diversas vitórias e aclamações no concurso Lúcio

³⁰² SILVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur. *Pixinguinha, Filho de Ógun Bexinguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

³⁰³ MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014, p.1.

³⁰⁴ SILVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur; CACHÇA, Carlos. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

³⁰⁵ SILVA. Marília Trindade Barboza da. *Alvorada, um tributo a Carlos Cachça*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

³⁰⁶ MILLARCH, Aramis. O Estado do Paraná, Curitiba, 1986. Tabloide. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/caymmi-som-imagem-magia> Última visualização: 01/06/2020.

Rangel. E o princípio dessa aclamação ocorreu quando escreveram a monografia de Pixinguinha.

Marília, Arthur e Sérgio Cabral escreveram monografias destinadas à consagração de Pixinguinha. Ambas monografias abordam vários pontos em comum sobre a vida de Pixinguinha. Assim como no trabalho de Sérgio Cabral, Marília e Arthur ressaltam a genialidade do artista. Nos dois trabalhos também ressaltam a infância do músico, sua origem pobre, sua descendência africana, sua cor - critérios já utilizados no MIS como requisitos para um músico ser um representante da cultura popular brasileira. Nessas duas obras também consagram Pixinguinha como um representante do choro e do samba. Luiza Martins argumenta que no início de sua carreira Pixinguinha se intitulava somente como um artista do choro. O músico chegou a criticar nos jornais da década de 1920 o samba, sinalizando a inferioridade musical do ritmo, classificando-o como “música primitiva”³⁰⁷. No final de sua carreira, Pixinguinha internalizou esse personagem de sambista, se colocando como um representante do samba. Sobre este dado, devemos problematizar a seguinte questão: Pixinguinha era realmente um sambista? Ou esse personagem foi construído por intelectuais brasileiros concomitantemente com a construção do nacionalismo e da identidade nacional? Esses mediadores culturais construíram uma narrativa sobre a música popular brasileira que privilegiou o samba carioca. Logo, o samba do Rio de Janeiro, passa ser o representante de todo o país e é aclamado como a nossa cultura popular³⁰⁸. Se o Samba foi classificado como a nossa identidade nacional³⁰⁹, nada mais coerente do que consagrar o nosso São Pixinguinha como um sambista.

No livro de Marília e Arthur, os autores prestigiam os antigos conselheiros do MIS e ressaltam a seriedade dos Depoimentos para a Posteridade. O livro *As Vozes Desassombradas do Museu*³¹⁰, com a transcrição dos depoimentos de Donga, Pixinguinha e João da Baiana, publicado pelo MIS, foi utilizado como fonte para a monografia de Pixinguinha. Sobre o depoimento desse artista ao MIS os autores argumentaram: “O depoimento teve excepcional valor por ter sido prestado em circunstâncias de máxima responsabilidade, não só em vista do órgão que promovia o evento, quanto também pela autoridade dos entrevistadores: Hermínio

³⁰⁷ MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014, p, 20.

³⁰⁸ SANTOS, Vicente Saul dos. *A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias*. Acervo, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun. 2015, p. 134.

³⁰⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p, 30.

³¹⁰ FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ari Vasconcelos [...] ³¹¹”. Os autores continuaram ressaltando o trabalho de intelectuais para a consagração de Pixinguinha: “Alguns amigos como Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Jacob do Bandolim (este, infelizmente falecido antes do mestre), Ary Vasconcellos, Lúcio Rangel e muitos outros, tudo têm feito para divulgar a obra dessa inolvidável figura humana e musical” ³¹². O Projeto Pixinguinha também é prestigiado nessa obra, e o trabalho de Hermínio é reconhecido. Marília e Arthur também tentam desvincular a imagem de Pixinguinha do Jazz, argumentando que suas produções eram tipicamente brasileiras, influenciadas pelas religiões afro-brasileiras e pelos choros antigos. Os autores dessa monografia discutem sobre o racismo, apontando a viagem do grupo Oito Batutas a Paris e as manifestações racistas que isso gerou nos jornais da época. Eles fazem uma análise bem coerente sobre a relação do brasileiro com o racismo, ressaltando a existência no país de um preconceito velado:

Qualquer brasileiro está pronto a afirmar que não existe discriminação racial em nossa terra. Aqui, realmente um negro não é proibido de frequentar certos lugares. Aqui, racismo é crime inafiançável. Aqui, teoricamente, um negro pode fazer tudo que um branco pode fazer. Isto, porém, não equivale a dizer que inexista o preconceito.³¹³

Embora os autores façam uma boa reflexão acerca da questão racial no Brasil, ao longo do livro eles reproduzem, me parece que inconscientemente, o racismo ao nomear Pixinguinha por diversas vezes como ingênuo. Esse adjetivo carrega um ar de inferioridade e foi muito utilizado na história do Brasil para diminuir etnias e raças (os indígenas, por exemplo, foram classificados como ingênuos de forma pejorativa). Esse fato me faz parar para pensar qual é o papel do músico negro na música popular brasileira.

Gostaria de ressaltar que esse trabalho não se trata da vida e das obras de Pixinguinha, porém é inevitável falar sobre ele. O que eu pretendi analisar não foi a trajetória de Pixinguinha, mas sim a forma com que os intelectuais da Funarte utilizavam a sua memória. Procurei entender o porquê deram grande protagonismo a sua imagem. Seu nome foi título de projetos e sua memória foi usada como referência nos eventos da instituição. O “São Pixinguinha” foi uma espécie de santo protetor da Funarte, não teve um só programa em que o peso simbólico do nome não estivesse lá. Para os mediadores culturais contratados pela Funarte, Pixinguinha reunia todos os requisitos para ser o representante da cultura popular e quiçá da nação brasileira.

³¹¹ SILAVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur; CACHAÇA, Carlos. *Fala, Mangureira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.87.

³¹² *Ibidem*, p. 194.

³¹³ SILAVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur; CACHAÇA, Carlos. *Fala, Mangureira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 59.

Os demais espaços culturais analisados nesse trabalho também utilizaram Pixinguinha como referência e patrimônio da música popular brasileira. Por isso, essa reflexão sobre Pixinguinha foi necessária para entender o perfil da Funarte e dos demais locais culturais aqui trabalhados. A questão que paira no ar é: Por que Pixinguinha foi monumentalizado por esses intelectuais? A Funarte e os outros espaços culturais também consagraram outros artistas considerados tradicionais, como: Donga, João da Baiana, Cartola, Sinhô, Noel Rosa, Nazareth, entre outros, porém, nenhum deles foi aclamado como Pixinguinha. Maria Clementina argumenta que Pixinguinha consegue circular entre diversos mundos, sempre se apresentou para a elite e para classes populares, e ele sabia se comportar aonde chegava, ele era uma espécie de mediador entre os dois mundos ³¹⁴. Para ela, talvez essa seja a chave para o seu sucesso entre a intelectualidade. O próprio Pixinguinha relatou que sempre recebera muitos convites para festas de pessoas da alta sociedade, mas ele sabia que o convite era feito por educação, e assim, com a mesma educação, recusava. Sobre esses episódios ele argumentou que sabia o seu lugar³¹⁵.

É verdade que foi feita um trabalho de memória para fixar o samba como ritmo da nossa identidade nacional. Mas, que samba é esse legitimado pela intelectualidade, aceito pela elite, que virou parte do cartão de visitas do Brasil? Para o samba ser aceito ele precisou se pasteurizar, se suavizar, se sofisticar. Não foi todo tipo de samba que foi reconhecido pelos mediadores culturais desses espaços culturais. A música tocada por Pixinguinha era muito sofisticada e aceita em todos os salões nobres. As composições de Pixinguinha que esses intelectuais classificavam como sambas eram muito distantes da batucada, por exemplo, elas também não se assemelhavam com canções dos cultos de matrizes africanas, como as do candomblé. Sendo assim, com Pixinguinha: “A música popular brasileira tinha então consolidado uma memória, uma história e um herói”³¹⁶. Outra questão que está relacionada à aclamação de Pixinguinha na Funarte e nos outros espaços culturais aqui estudados está ligada a necessidade que esses intelectuais tinham de consagrar as raízes brasileiras. Com a globalização e a circularização cultural, músicas estrangeiras invadiam as rádios brasileiras, cantores brasileiros se inspiravam nesses músicos do exterior, uma música chamada de comercial crescia no país. Para esses intelectuais Pixinguinha trazia pelas suas canções, pela sua história de vida, pela sua origem, pela sua descendência, pela sua cor, todos os elementos

³¹⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016, p. 24.

³¹⁵ MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

³¹⁶ MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014, p. 53.

da brasilidade, ele era a identidade brasileira, a raiz mais pura da nação. Essa relação é bastante complexa, pois ao mesmo tempo em que eles celebram como critérios de identidade nacional a cor e a descendência africana de Pixinguinha, eles consagram suas composições exatamente por se distanciarem daquelas de origens africanas, da batucada e do candomblé. Ele é aclamado por ser herdeiro dessa africanidade, mas também por não reproduzi-las em suas canções e tocar uma música sofisticada, considerada superior.

Curioso que, as pontuações e aclamações desses intelectuais sobre Pixinguinha repercutem até os dias atuais. O filme *Pixinguinha, Um Homem Carinhoso*³¹⁷, foi lançado em 11 de Novembro de 2021, com a direção de Denise Saraceni e Allan Fiterman e conta um pouco sobre a vida e obra de Pixinguinha. O músico é interpretado por Seu Jorge, que por sinal teve uma excelente atuação. Porém, esse longa metragem deixou de aprofundar importantes problematizações, tais como: qual o papel do músico negro no Brasil? Por que a memória de Pixinguinha é aclamada até os dias atuais? Fica evidente que o objetivo da obra é ratificar essa consagração destinada a Pixinguinha. O músico é colocado no filme como um gênio à frente de seu tempo, como um ser humano perfeito, um verdadeiro santo. No final do filme a morte de Pixinguinha é retratada com muito misticismo e é construído um cenário que leva a comoção dos espectadores com sua gloriosa partida para o céu. O falecimento de Pixinguinha aconteceu em uma igreja, no carnaval e ao som da Banda de Ipanema. É necessário ressaltar que o posicionamento dos diretores desse filme sobre Pixinguinha é bem similar aos dos intelectuais dos espaços culturais aqui abordados. Parece-me que esse filme foi bastante influenciado pelas obras publicadas pela Funarte na década de 1970 sobre o artista: *Pixinguinha, Filho de Ógun Bexinguento*³¹⁸ e *Pixinguinha, Vida e Obra*³¹⁹, já que muitas considerações feitas pelos intelectuais nesses livros foram resgatadas pela trama. É como se a memória de Pixinguinha e o misticismo que envolve sua vida e morte fossem legitimados até os dias atuais.

2.12 O Enfraquecimento da Funarte e dos investimentos culturais do país

³¹⁷ PIXINGUINHA, *Um Homem Carinhoso*. Direção de Denise Saraceni e Allan Fiterman. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2021. (100 min).

³¹⁸ SILAVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur. *Pixinguinha, Filho de Ógun Bexinguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

³¹⁹ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

No final dos anos 1980 há um enfraquecimento da Funarte que esteve ligado a muitos fatores externos e internos da instituição. Isaura Botelho sinaliza que alguns desses fatores são: as diminuições de recursos destinados à cultura devido às crises econômicas, competições internas pelo poder, problemas administrativos, falta de diálogo dos membros da Funarte com os novos atores sociais emergentes com a redemocratização³²⁰. Com a redemocratização a Funarte ficou isolada politicamente. Ela ficou marcada como uma instituição vinculada ao regime militar, esse fato fez com que a Funarte e seus servidores perdessem peso político na sociedade. A criação do Ministério da Cultura em 1985 no governo de José Sarney também favoreceu para esse dismantelamento da Funarte. Anteriormente o Ministério da Cultura (MinC) estava dentro do Ministério da Educação e Cultura (MEC). O MinC passou a ser responsável pelas expressões culturais do país, seu patrimônio histórico, artístico, arqueológico, folclórico, entre outros. A Funarte era vinculada ao MEC desde a sua fundação³²¹, com a criação do MinC ela passa a ser atrelada ao novo ministério. O Ministério da Cultura desde a sua criação se deparou com muitos problemas, ele enfrentou questões financeiras e administrativas³²². Faltava pessoal para executar os trabalhos, espaço para as novas acomodações e verbas para os projetos, dificultando o trabalho do ministério e dos seus órgãos vinculados. As substituições contínuas de chefias também prejudicaram o novo ministério.

Nos ano 1990 o governo de Fernando Collor de Mello enxugou a máquina estatal, demitiu funcionários públicos e decretou o fim de instituições culturais. A Funarte se transformou neste momento em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Neste mesmo ano, o presidente extinguiu o Ministério da Cultura e ficou um período sem fazer investimentos culturais no país. Houve uma retirada do governo federal da esfera cultural, cenário bem diferente do que havia acontecido em alguns governos militares. Somente em 1992 no governo de Itamar Franco que recriam o Ministério da Cultura e a partir dele algumas instituições também são recriadas, como a Funarte³²³.

No capítulo a seguir irei analisar a APMPB um dos projetos que recebeu financiamento da Funarte em um momento em que a instituição tinha recursos disponíveis para apoiar programas culturais. A APMPB e a Funarte possuíam muitos objetivos em comuns e seus

³²⁰ BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

³²¹ Decreto-lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Fonte: Senado Brasileiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6312.htm. Acesso em: 13/10/2020.

³²² CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil. In: _____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectiva. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

³²³ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil. In: _____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectiva. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007, p. 94.

intelectuais circulavam entre esses espaços colocando em prática suas ideologias a respeito da música popular brasileira. Ambos espaços lutaram pela conservação da memória dos artistas “tradicionais” brasileiros.

3 OS ENCONTROS DA APMPB E SEUS DEBATES SOBRE A MÚSICA POPULAR

O primeiro encontro da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) aconteceu em 1975, em Curitiba, juntamente com o Primeiro Festival de Música Popular organizado pelo ministro Ney Braga. A primeira reunião da APMPB ocorreu sem o financiamento da Funarte, já que ela aconteceu em Fevereiro de 1975 e a Funarte só foi criada em Dezembro desse mesmo ano. O segundo encontro da associação já foi realizado com o patrocínio da Funarte no ano de 1976. Como foi sinalizado no capítulo anterior, a APMPB foi um dos projetos culturais que recebeu verbas da Funarte para realizar seus trabalhos. Ressalto como esses dois espaços culturais, APMPB e a Funarte, estavam acoplados, ambos funcionaram no mesmo período, com muitos intelectuais em comum circulando entre eles.

A APMPB realizou encontros esporádicos, onde se discutiam temas referentes à música popular. Esses encontros não aconteciam em períodos regulares de tempo, a princípio se reuniram anualmente, mas de acordo com minhas análises nos documentos disponíveis no Centro de Documentação da Funarte³²⁴ e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional³²⁵ com o passar do tempo essas reuniões passaram a ser mais espaçadas. Encontrei registros de reuniões da associação apenas nos anos de 1975, 1976, 1982, 1985, 2001. Essas reuniões duravam alguns dias e os pesquisadores de diferentes áreas (jornalismo, literatura, rádio, música) de todo o país compartilhavam seus posicionamentos culturais e seus saberes. Eram reuniões com palestras, debates de temas que afligiam os pesquisadores e que estavam no auge da discussão intelectual. A APMPB trabalhou diretamente ligada a Funarte e muitos dos seus objetivos estavam na mesma sintonia dos do MIS, e das edições dos fascículos da Editora Abril. Porém, a APMPB teve sua área de atuação mais restrita a esses encontros, diferente do MIS e da Funarte que tiveram um raio de ação muitos mais amplo, realizando uma série de projetos e trabalhos culturais ligados à música popular brasileira. Longe de mim minimizar a importância da associação para o período, até porque independente de realizarem reuniões oficiais seus pesquisadores associados estavam sempre produzindo pesquisas independentes que eram compartilhadas nessas reuniões oficiais e essa troca de informações facilitou o surgimento de importantes trabalhos sobre a canção popular do país. A APMPB teve uma proposta diferente de atuação, mais restrita, mas não menos importante. Todos esses espaços culturais são melhor

³²⁴ Foram analisados a *Carta de Princípios*, a *Carta dos Pesquisadores*, documentos institucionais, recortes de jornais encontrados no CPDOC da Funarte.

³²⁵ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

compreendidos quando estudados de forma conectada, mostrando a rede de sociabilidade construída entre os intelectuais em torno da memória musical do país.

Além desses encontros pontuais que a APMPB realizou, encontrei registro apenas de um projeto que seus associados participaram utilizando o nome da associação. A APMPB realizou a série *Memória Musical Carioca* em parceria com o Arquivo Geral do Rio de Janeiro e com o apoio da prefeitura desta mesma cidade³²⁶. O *Jornal Última Hora* traz em suas páginas o objetivo desse projeto musical, que seria o de gravar depoimentos de importantes figuras da música popular brasileira que fizeram parte da história da cidade do Rio de Janeiro³²⁷. Esses depoimentos foram gravados de 1983 a 1987 no Arquivo Geral da cidade, no bairro da Cidade Nova, e as gravações eram abertas ao público. Esse projeto foi coordenado por Jairo Severino e Paulo Tapajós. Esses dois nomes serão mencionados várias vezes neste capítulo. O primeiro por ter sido um dos autores da *Discografia Brasileira*³²⁸, lançada pela Funarte com o auxílio da APMPB, na qual falarei adiante³²⁹. O segundo por ter sido um dos diretores da associação. É importante ressaltar como uma associação que reúne pesquisadores de todo o Brasil e tem por meta pesquisar a música popular de todo o país pôde realizar um projeto totalmente voltado para o Rio de Janeiro. Nesse projeto a história da música popular brasileira - e se é brasileira é de todo o país, ou melhor, deveria ser de todo o país - se confunde com a história do Rio de Janeiro.

Em 1983, o jornal *O Fluminense* noticiou que o cantor Roberto Paiva gravaria seu depoimento no Arquivo Geral do Rio de Janeiro pela iniciativa do projeto *Memória Musical Carioca* realizado pela APMPB³³⁰. Em 1984, o jornal *Última Hora* convidou a população carioca para comparecer ao depoimento de Brega para a série *Memória Musical Carioca* da APMPB que seria gravado em 18 de Maio deste mesmo ano³³¹. De acordo com a documentação do Arquivo Geral do Rio de Janeiro além de Roberto Paiva e Brega também gravaram depoimentos ao projeto os seguintes artistas: Orlando Silveira, Paulo Tapajós (que nessa ocasião era coordenador do projeto e diretor da APMPB), Moreira da Silva, Marlene, Luciano Perrone, Lenita Bruno, Clementina de Jesus, entre outros³³².

³²⁶ Nessa mesma época, o Arquivo da Cidade também lançou em parceria com a prefeitura a série projeto *Memória Esportiva Carioca*.

³²⁷ *Última Hora*, Rio de Janeiro: 18 de Maio de 1984. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³²⁸ SANTOS, Alcino; Gracio, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

³²⁹ Severino também lançou uma biografia sobre a vida de Brega em 1987 publicada pela Funarte. SEVERINO, Jairo. *Yes, nós temos Brega*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

³³⁰ *O Fluminense*, Rio de Janeiro: 1983. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³³¹ *Última Hora*, Rio de Janeiro: 18 de Maio de 1984. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³³² Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Projeto Memória Musical Carioca. Rio de Janeiro: 1983-1987.

Neste capítulo me aprofundei nos três primeiros encontros da associação – dos anos de 1975, 1976, 1982 – já que foram as reuniões com fontes suficientes para realizar uma análise. Porém, através do estudo desses três encontros já conseguimos entender o funcionamento da associação e o posicionamento dos seus membros. Ao longo do capítulo, procurei trazer os objetivos gerais da associação, que transpassam o conteúdo de todas as reuniões e sempre que possível trouxe ainda dados sobre as carreiras dos pesquisadores e suas vidas pessoais para nos ajudar a construir um ideário que unificava os membros da APMPB. Sean Stroud argumenta que em todos os encontros da associação o tema invasão cultural foi debatido³³³. Os pesquisadores, independente do período em que aconteceram as reuniões, não fugiram dos objetivos iniciais da APMPB, que foram delineados desde a criação do seu estatuto, de preservar a memória da música popular brasileira³³⁴. Para Stroud a associação nunca deixou de ser um “grupo de pressão”, ou seja, seus pesquisadores sempre pressionaram os governos a tomar medidas protecionistas em relação à canção popular nacional³³⁵.

Essa associação tinha o interesse de criar um acervo sobre a música popular brasileira através do diálogo e compartilhamento de documentos entre os intelectuais. Em seus encontros eles faziam trocas produtivas de conhecimentos, de fontes, de discografia, criando uma rede de sociabilidade que produzia conhecimento sobre a canção popular. Eles ajudaram a construir a memória musical brasileira. O que era produzido pela associação era legitimado devido ao prestígio dos pesquisadores que faziam parte desse grupo e suas influências com o governo e com políticos renomados para a sociedade. Nos estatutos da APMPB encontramos os seguintes princípios:

- I- Pesquisar, preservar e divulgar a música popular brasileira.
- II- Promover encontros nacionais, cursos, conferências, concursos, simpósios, debates, pesquisas, edições, gravações e atividades afins³³⁶.

É importante ressaltar que a APMPB tem princípios bem similares que aos do MIS e da Funarte. Assim como a associação pontua no seu primeiro item do regimento a necessidade

³³³ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008, p, 52.

³³⁴ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estatuto dos Pesquisadores da APMPB. Rio de Janeiro, Novembro de 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³³⁵ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008, p, 53.

³³⁶ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estatuto dos Pesquisadores da APMPB. Rio de Janeiro, Novembro de 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

preservar e divulgar³³⁷ a música popular brasileira, o museu carioca e a Funarte também buscavam maneiras de preservar a memória de uma música popular brasileira entendida por eles como tipicamente nacional e tradicional, livre de influências estrangeiras. A maneira de preservar essa canção popular seria organizando cursos, concursos, debates, gravações, de acordo com o segundo item do regimento exposto acima. Vale lembrar que essas propostas foram bastante desenvolvidas pelo MIS e pela Funarte. O MIS, por exemplo, gravou a série *Depoimentos para Posteridade*, como foi pontuado no primeiro capítulo, com entrevistas dos tradicionais artistas da música popular do país. A Funarte, como já argumentado no capítulo anterior, realizou o concurso de monografias Lúcio Rangel para preservar essa memória musical do país.

É evidente a conexão entre esses espaços culturais e também não poderia ser diferente, já que muitos intelectuais transitavam entre esses lugares. Porém, gostaria de ressaltar que APMPB inaugurou a prática de incentivar a pesquisa e o pesquisador. Além de realizar trabalhos sobre a música popular brasileira a associação traz a necessidade de pesquisar sobre essa temática, o que foi algo inovador para o período. A partir da APMPB a pesquisa e o pesquisador são reconhecidos. Esses intelectuais argumentavam que escreviam histórias verdadeiras em suas obras, baseadas em fontes e não apenas em relatos. Para eles, seus antecessores se baseavam apenas em lembranças, gerando muita discussão pelas suas histórias conflitantes³³⁸. Esse grupo de intelectuais organiza uma narrativa sobre a música popular e buscam mostrar a veracidade de suas publicações ao mostrar a referência de onde um dado foi retirado. Em seus textos eles se colocam como pais fundadores e pioneiros nos escritos sobre a música popular. Ao longo dos anos esses sujeitos adquiriram documentos sobre a música popular e formaram suas coleções particulares que serviam tanto para salvar aquele material da extinção quanto para usá-los como fontes para seus trabalhos³³⁹. Esses acervos pessoais, de colecionadores e apaixonados pela música popular, serviram como referências culturais para o pesquisador, já que era raro acervos públicos conservar documentos sobre essa temática. Desde a década de 1940 Almirante já guardava documentos sobre a música popular, documentos esses que posteriormente passaram a compor os acervos do MIS³⁴⁰. Muitos intelectuais dos anos de

³³⁷ Embora a palavra pesquisar esteja presente no primeiro item do estatuto da APMPB nessa comparação entre os espaços culturais ela foi retirada propositalmente, já que, como será analisado adiante, a associação vai ser pioneira no incentivo à pesquisa. Prática essa depois adotada pela Funarte, mas que não esteve presente no MIS.

³³⁸MORAES, José Geraldo Vinci de. Criar um Mundo do Nada. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

³³⁹MORAES, José Geraldo Vinci de. Criar um Mundo do Nada. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

³⁴⁰No MIS, o trabalho de pesquisa que Almirante realizou ficou nomeado como “*Coleção Almirante*”.

1930, 1940 eram vistos como colecionadores, amantes da música popular que passam a guardar um santuário sobre seus ídolos. Os membros da APMPB percebendo essa precariedade de acervos públicos vão buscar criar um acervo sobre a canção popular, para facilitar a vida dos pesquisadores. No momento em que a APMPB é fundada passa a existir uma associação que não apenas conserva essa documentação como estimula, financia (através das verbas da Funarte) esse pesquisador e legitima e oficializa seus trabalhos. A Funarte posteriormente vai incentivar também esse ato de pesquisar em seus projetos diretos (como o concurso de monografias Lúcio Rangel, de 1977), passando a realizar trabalhos reconhecidos por eles como científicos, com a obrigatoriedade do uso de documentos e notas fazendo referência ao material, sobre a canção brasileira, mas quem inaugurou essa prática foi a APMPB.

O crítico musical Aramis Millarch foi um dos fundadores e o primeiro diretor da APMPB. De acordo com o Estatuto da APMPB os membros fundadores foram aqueles que assinaram a ata de fundação no dia 02 de Março de 1975, alguns dias após a primeira reunião da associação³⁴¹. Porém, nem no estatuto e nem em outro documento analisado para esta pesquisa encontrei outro nome de fundador além do de Aramis Milarch. O nome de Millarch ganhou destaque nos documentos da associação por ser presença ativa nas reuniões da mesma (inclusive foi o primeiro diretor), além de ter sido peça fundamental para a sua criação, sendo seu principal idealizador, maior responsável pela realização do primeiro encontro da associação.

Millarch e Ney Braga eram antigos conhecidos curitibanos, Millarch foi presidente da Fundação Cultural de Curitiba e Ney Braga prefeito da cidade e governador do Estado do Paraná. Não por acaso essas duas personalidades realizaram o primeiro encontro da associação em Curitiba. Millarch tinha a ambição de juntar pesquisadores de todo o Brasil na APMPB. A associação deveria representar a música nacional, porém a região Sudeste e, sobretudo o Rio de Janeiro teve um maior número de pesquisadores participando dos encontros, número inclusive superior aos de pesquisadores curitibanos, mesmo o primeiro encontro sendo sediado em Curitiba, organizado por um curitibano de coração. Embora Millarch fosse um curitibano de coração, ele também era um apaixonado pelo Rio de Janeiro e pela sua música.

O primeiro encontro dos pesquisadores da APMPB contou com 31 participantes, dos seguintes estados: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Ceará, Pernambuco, Rio

³⁴¹ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estatuto dos Pesquisadores da APMPB. Rio de Janeiro, Novembro de 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Grande do Norte, Mato Grosso, Paraná³⁴². Dez intelectuais do Rio de Janeiro: Albino Pinheiro, Ary Vasconcelos, Aloysio de Oliveira, Lúcio Rangel, Marco Aurélio Borba, Paulo Tapajós, Ricardo Cravo Albin, Tárík de Souza, Sérgio Cabral, Maria Alice de Castro. Seis intelectuais paulistas: Ariovaldo Pires, Fernando Faro, J.L Ferreti, Marcus Pereira, Miécio Caffé, Silvio Lancelotti. Dois intelectuais do Rio Grande do Sul: Paixão Cortes, Ney Gastal. Um intelectual do Ceará: Miguel Angelo Azevedo (o Nirez). Um intelectual de Pernambuco: Hermilo Borba Filho. Um intelectual do Rio Grande do Norte: Gracio Guerreiro Barbalho. Dois intelectuais do Mato Grosso: José Octávio Guizzo, Marcio Barroso Santarosa. Oito intelectuais do Paraná: Rosellys Veloso, Alceu Schwab, Luciano Lacerda, Euclídes Cardoso, João Lydio, Azor Silva, Antonio Carlos Rocha, Luís Augusto Xavier. Gostaria de salientar que praticamente todos os pesquisadores do Rio de Janeiro também fizeram parte do MIS, da Funarte e dos fascículos da Editora Abril. Também ressalto o fato dessa área ser tão dominada por homens, dos 31 pesquisadores apenas duas eram mulheres.

Aramis escolheu intelectuais de diferentes áreas de conhecimento para que o debate fosse bastante enriquecedor e houvesse múltiplas trocas. Encontramos entre eles: jornalistas, críticos musicais, radialistas, cantores, compositores, colecionadores, folcloristas, produtores musicais, entre outras áreas. Ele convidou pessoas-chaves, que seriam fundamentais para divulgar a associação e legitimá-la com suas presenças. Jornalistas da *Revista Manchete*, *Veja* e do *Jornal Correio do Povo* participavam dos encontros e depois noticiavam em seus artigos os projetos da associação. A responsável pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Maria Alice de Castro, foi uma das pesquisadoras da associação, seu cargo no MEC beneficiava os projetos da APMPB, já que a mesma dava visibilidade à associação.

Os pesquisadores da APMPB tinham receio que a canção brasileira fosse esquecida, por isso nos seus encontros eles debatiam medidas para divulgar a canção popular do país e auxiliar o músico brasileiro, que perdeu mercado para cantores do exterior, a produzir e divulgar suas canções. Na abertura do segundo encontro da Associação Aramis Millarch argumentou sobre essa questão de valorizar a memória musical brasileira e seus intérpretes:

Assim como a terra precisa ser cultivada para produzir os bons frutos, a nossa história musical precisa de fosfato em sua memória, para que as próximas gerações conheçam mais e melhor a respeito dos homens e mulheres que ajudaram a tornar mais belo o nosso cancioneiro³⁴³.

³⁴² MILLARCH, Aramis. O Estado do Paraná, Curitiba: 28 de Fevereiro de 1975, p.8. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>.

³⁴³ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Encarte de apresentação do II Encontro da APMPB. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Essa mesma preocupação com a memória musical brasileira era retratada pelos intelectuais dos outros espaços culturais abordados nessa tese e também por vários músicos e compositores brasileiros do período. A música *Não Deixa o Samba Morrer*, lançada em 1975 por Edson Conceição e Aloísio Silva, apresenta em sua letra o medo do compositor em cair no esquecimento, essa questão não assombrou apenas os sambistas, mas os artistas de todos os gêneros musicais do país³⁴⁴. Esse problema da invasão cultural estrangeira era tão recorrente que em Abril de 1975, quase que concomitantemente com o primeiro encontro da associação, intelectuais se reuniram no teatro Casa Grande no Rio de Janeiro para discutirem medidas para frear o avanço da cultura estrangeira no Brasil e pensarem medidas para incentivar música e cultura popular brasileira. Embora esse evento não tivesse ligação direta com a APMPB, ambos lutavam por objetivos comuns e essa pauta da desnacionalização era uma preocupação comum entre a intelectualidade. Sérgio Cabral participou desses dois eventos como aponta Sean Stroud³⁴⁵.

O Governo Federal através da criação da Funarte buscou superar esse problema da desnacionalização cultural, sobretudo por meio do Projeto Pixinguinha – já bastante discutido no capítulo anterior – a música popular brasileira ganhou relevância nacional. Foi através da Funarte que a APMPB ganhou financiamento para executar suas propostas. Em 1975 o governo também criou o Conselho Nacional de Direitos Autorais para proteger o músico brasileiro. Porém, Stroud argumenta que, embora algumas iniciativas fossem criadas pelo Estado, e ele tenha atuado nesse período como um mediador cultural, o governo “estava mais preocupado em não afugentar investidores estrangeiros do Brasil³⁴⁶”, procurando, dessa forma, não intervir no trabalho da indústria fonográfica.

A APMPB questionava a indústria fonográfica estabelecida no país, pressionando o governo e utilizando da influência de seu corpo de intelectuais para criar programas para reverter o cenário, que para eles era de decadência da canção nacional. A associação tinha um lado político, de querer alterar leis, de lutar pelo que acreditavam, de buscar alterar padrões e gostos musicais. Nessa perspectiva, em 1975, Millarch se reuniu com José Ramos Tinhorão e

³⁴⁴ BERGOLD, Rogério de Brito. Aramis Millarch e a Criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como Instituição da Esfera Pública – identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em o estado do Paraná entre 1965 e 1976. 2019. 187f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Ponta Grossa, Curitiba, 2019.

³⁴⁵ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008, p. 47.

³⁴⁶STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008, p. 218.

o diretor da Funarte Roberto Parreira para debaterem sobre a possibilidade de fazerem um levantamento da discografia brasileira³⁴⁷. Desse encontro surgiu o embrião que gerou a coleção *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*³⁴⁸, lançado em 1982, através de uma parceria da APMPB com a Funarte. Essa coleção de cinco livros chegou às livrarias com o selo da Funarte e foi criada através das verbas desta instituição. Essa obra foi escrita por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, Miguel Angelo de Azevedo, o Nirez. Esses pesquisadores criaram o primeiro catálogo brasileiro sobre a música popular, um dos seus objetivos era reviver a memória de artistas que estavam esquecidos para a sociedade.

Os pesquisadores criadores deste catálogo estavam enfrentando dificuldades financeiras para viajar pelo Brasil em busca de fontes e sofriam com a inacessibilidade das gravadoras, que muitas vezes não disponibilizavam os materiais para a consulta. Desta forma, para facilitar o andamento da pesquisa, o DAC, órgão vinculado ao MEC, passou a financiar uma parte dos gastos dos pesquisadores em suas viagens. O chefe do DAC também forneceu um documento do governo federal autorizando a entrada dos pesquisadores nas gravadoras do país, fazendo com que tivessem acesso aos documentos e fontes necessárias para a pesquisa. As portas da Odeon, da Columbia, da Victor se abriram para esses especialistas em música popular. Essa ajuda do DAC foi fundamental para a conclusão de seus trabalhos e mostra a disponibilidade do governo federal em facilitar trabalhos vinculados a suas instituições parceiras, como a APMPB e a Funarte³⁴⁹.

A coleção *Discografia Brasileira* conta a história do início da indústria fonográfica brasileira, quando os discos ainda eram no formato de 78 rotações por minuto (rpm) até a década de 1960 quando eles foram superados por longplays e compactos de 33 rpm. A coleção tem o intuito de trazer marcos da memória musical brasileira, porém, o que fazem é uma seleção de memória do que precisa ser lembrado na história da música do país. Essa seleção não deixa de ser um ato político, de escolha, de posicionamento ideológico. A coleção considera como marcos musicais a gravação do primeiro samba gravado em 1917 - *Pelo Telefone* -, a gravação do primeiro frevo em 1923 - *Borboleta não é Ave* -, as primeiras canções feitas com o sistema elétrico em 1927 - *Passarinho do Má* e *Albertina* -, traz marchinhas de carnaval da década de 1930 e sucessos que se consagraram na história como: *Carinhoso*, *Aquarela do Brasil* e *O que*

³⁴⁷ MILLARCH, Aramis. O Estado do Paraná, Curitiba, 1975. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>.

³⁴⁸ SANTOS, Alcino; Gracio, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

³⁴⁹ SOARES, NETO. Memória e História: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986). 2018.139f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.70.

é que a baiana tem. Traz também o início do Baião na década de 1940, o pioneirismo do Rock brasileiro na década de 1950 e o início da Bossa Nova no final dos anos 1950 com a canção *Chega de Saudade* de João Gilberto. O texto de apresentação da coleção pontua que essa discografia só foi possível graças ao trabalho de uma rede de pesquisadores, que desde a década de 1930 já colecionavam documentos referentes à história da nossa música popular, os materiais de Almirante, Tinhorão foram fundamentais para a realização dessa obra.

Já nos anos 30, Almirante fazia uma discografia de maneira simplificada, anotando, apenas, o número do disco, repertório, gênero e data do lançamento; em 1956, Nirez (em Fortaleza) iniciava seu levantamento, incluindo, além dos dados acima, o nome do intérprete; na mesma época, Gracio (em Natal) e Alcino (em Taubaté) passariam a se interessar pelo assunto, reunindo-se a Nirez num intercâmbio de dados; finalmente, em 1968, seria a vez de Jairo (no Rio de Janeiro) – com a valiosa colaboração de Almirante e seu arquivo – que iria integrar-se ao grupo em 1973. Residindo em região onde se localizam as melhores fontes de pesquisa, Jairo teria condições de elaborar um trabalho mais completo, o qual, acrescido do item 'número de matriz', sugerido pelo Nirez, resultaria no catálogo em sua forma definitiva.³⁵⁰

Millarch em sua coluna no jornal *O Estado do Paraná* argumenta que a primeira reunião para falar dessa discografia aconteceu em inícios de 1975, em caráter reservado com Tinhorão e Roberto Parreira³⁵¹, como já citei anteriormente. Nos documentos referentes aos encontros da APMPB encontramos que essa discografia era debatida nessas reuniões. No primeiro encontro da associação Nirez anunciou para os demais pesquisadores sobre seu trabalho de catalogação da música popular brasileira, e um debate sobre essa tema foi levantado³⁵².

No segundo encontro da associação em 1976 Nirez levou aos pesquisadores o andamento da sua pesquisa documental³⁵³. Já no terceiro encontro da associação que aconteceu em 1982 no Rio de Janeiro os pesquisadores escreveram uma *Carta dos Pesquisadores*³⁵⁴ - que será analisada adiante - e uma das suas recomendações era que o trabalho da discografia fosse publicado. Dessa forma, coube a Funarte a tarefa de publicar essa obra, que aconteceu em uma única tiragem de publicação. Essa coleção era de difícil acesso ao pesquisador e ao

³⁵⁰ SANTOS, Alcino; Gracio, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p.10.

³⁵¹ MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1975. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/decomo-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>.

³⁵² Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. I Encontro de Pesquisadores. Rio de Janeiro, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³⁵³ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. II Encontro de Pesquisadores. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³⁵⁴ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

coleccionador, já que só foram publicados apenas duzentos exemplares³⁵⁵. O lançamento dessa discografia pela Funarte, com o auxílio da APMPB é um exemplo de como estes espaços culturais estavam conectados e como estes intelectuais trabalhavam em rede e compartilhavam informações. Embora a assinatura da discografia para a publicação tenha ficado a cargo de Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, essa obra é resultado de um trabalho em conjunto, de muito debate, de muita troca de documentos entre a intelectualidade nas reuniões da APMPB.

3.1 Primeiro Encontro da APMPB, Fevereiro de 1975.

Em 1975 ocorreu o primeiro encontro da associação. Como já mencionado anteriormente, o evento ocorreu em conjunto com o I Encontro da Música Popular Brasileira (MPB): que fora um festival que aconteceu no teatro Guaíra em Curitiba para comemorar a inauguração do auditório Bento Munhoz da Rocha Neto. Os acontecimentos do primeiro encontro da APMPB e do I Encontro da MPB estão descritos em um artigo publicado por Aramis Millarch no jornal *Estado do Paraná* em 1981³⁵⁶. Depois da morte de Aramis Millarch, em 1992, sua família criou um site chamado *Tabloide Digital*³⁵⁷, onde os seus artigos publicados no Estado do Paraná e em outros 19 periódicos em que o jornalista atuou podem ser encontrados digitalizados.

É importante analisarmos os investimentos culturais realizados em Curitiba na década de 1970, para entendermos o porquê do primeiro encontro da associação ter acontecido nesta cidade e também o motivo de posteriormente escolherem Curitiba como a sede da APMPB. É evidente que o fato de Millarch e Ney Braga terem uma relação de afeto com a cidade contribuiu para essas escolhas, mas mais coisas estavam em jogo. Para entendermos esse contexto é preciso sinalizarmos a gestão do prefeito curitibano Jaime Lerner que teve seu primeiro mandato de 1971 a 1975. Lerner tinha um projeto de urbanizar e modernizar Curitiba,

³⁵⁵ O Instituto Moreira Salles pensando em tornar esse material acessível para pesquisa criou o site *Discografia Brasileira*. Nesta plataforma online encontramos a catalogação dos fonogramas analisados na coleção de 1982, que estão disponíveis para escutarmos online. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/241988/discografia-brasileira-em-78-rpm-era-uma-vez-o-disco-no-brasil>

³⁵⁶ MILLARCH, Aramis. *De como se Perde no Ceará mais um Pedaco da Memória*. O Estado do Paraná, Curitiba. 22 de Dezembro de 1981.

³⁵⁷ Aramis Millarch. *Tabloide Digital*. Disponível em: <https://www.millarch.org/> Acesso em: 02/04/2021.

promovendo uma série de reformas culturais na cidade. Segundo Ulisses de Moraes: “A Curitiba do início da década de 1970 era uma promessa de grande cidade do futuro.³⁵⁸”. Em menos de um ano de mandato o prefeito inaugurou o Teatro Paiol, que fora um antigo depósito de pólvora. Até então Curitiba não possuía relevância cultural no cenário nacional, a cidade tinha poucos espaços teatrais. Com a inauguração do Paiol inicia-se uma série de investimentos culturais na cidade, fazendo Curitiba ser notada no cenário cultural nacional. Em entrevista para o livro de memórias de personalidades curitibanas, Aramis Millarch escreveu sobre o simbolismo e importância do Teatro Paiol para Curitiba: “ [O Paiol ficou] como símbolo do mais iluminado instante cultural da primeira administração de Jaime Lerner.³⁵⁹”

A inauguração do teatro Paiol aconteceu com shows de Toquinho, Vinícius de Moraes, Marília Medalha e do Trio Mocotó. Em homenagem a essa ocasião, Vinícius de Moraes criou uma canção para homenagear o Paiol. Essa música foi proibida de ser gravada e tocada por ser considerada pelos militares ofensiva³⁶⁰. O Paiol de pólvora era usado metaforicamente para representar o Brasil. Importantes nomes da MPB se apresentaram no Paiol: Elis Regina, João Bosco, Ivan Lins, Dona Ivone Lara, Gonzaguinha, Moreira da Silva, Elza Soares. Esses shows aconteciam com o patrocínio da prefeitura da cidade. Artistas locais também se apresentavam nesse teatro. Assim como acontecera no Paiol, a APMPB também reuniu intelectuais locais curitibanos e intelectuais consagrados nacionalmente na sua primeira reunião. No Paiol aconteceu um projeto voltado para o incentivo do artista local: o Movimento Atuação Paiol (MAPA). O MAPA trouxe músicos curitibanos para se apresentarem no Paiol ao longo dos anos 1975. Essas apresentações geraram a gravação de um LP sobre a música popular brasileira em 1976. Esse LP foi gravado em parceria da prefeitura de Curitiba com o MEC e aconteceu sob a direção de Ney Braga. Esse dado mostra o incentivo que a música popular brasileira recebia do governo federal neste período. Já que outros LP’s de outros projetos culturais não receberam esse financiamento³⁶¹. Como foi o caso do projeto Camerata Antiqua, criado em 1974 em Curitiba, para incentivar o músico erudito. Através desse projeto muitos LP’s foram gravados, nenhum deles com o patrocínio do MEC.

³⁵⁸ MORAES, Ulisses Quadros. Políticas Públicas e produção de música popular em Curitiba. 2008. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Pós-Graduação de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2008, p. 33.

³⁵⁹ INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. Memória da Curitiba Urbana. Curitiba: IPPUC, 1990, p. 85.

³⁶⁰ MORAES, Ulisses Quadros. Políticas Públicas e produção de música popular em Curitiba. 2008. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Pós-Graduação de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2008, p. 34.

³⁶¹ Ibidem p, 39.

Um ano após a inauguração do Paiol foi criada a Fundação Cultural de Curitiba, que contou com Millarch como um de seus presidentes, o intelectual produziu e dirigiu LP's através desse espaço cultural. Essa fundação possuía autonomia administrativa em seus programas culturais. O prefeito Lerner também pavimentou o Centro Histórico de Curitiba, reformou patrimônios arquitetônicos. Um desses patrimônios reformados foi a Casa Romário Martins, que passou a publicar boletins culturais sobre Curitiba, muitos deles escritos por Millarch. Em 1973 foi criado o Centro de Criatividades de Curitiba, que mais tarde ganhou Teatro Cleon Jacques. Após o primeiro mandato de Lerner, seu sucessor Saul Raiz – que governou de 1975 a 1979 - deu continuidade a política de investimentos culturais em Curitiba. Em seu primeiro ano como prefeito inaugurou a Cinemateca de Curitiba.

No terceiro mandato³⁶² de Jaime Lerner como prefeito de Curitiba ele inaugurou o Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba³⁶³. Na inauguração do conservatório se apresentou pela primeira vez o Coral Brasileirinho, formado por crianças de 03 a 13 anos com espetáculos sobre a música popular do país³⁶⁴. Curitiba passou por um período de grande efervescência cultural, se destacando no cenário nacional, com parcerias firmadas entre a prefeitura e o MEC e com a participação de Millarch nesses projetos. Entender esse período curitibano nos ajuda a entender o cenário dessa primeira reunião da associação e os envolvimento de Millarch na cultura curitibana. É importante também destacarmos que muitos investimentos culturais realizados em Curitiba foram destinados à música popular brasileira, assim como fizera a associação.

A APMPB era voltada para a consagração, estudo, pesquisa e divulgação da música popular brasileira. Neste sentido, Flávio Silva, futuro membro do Instituto Nacional de Música da Funarte, escreveu uma carta para Aramis Millarch pedindo que seu trabalho sobre a música popular fosse divulgado no primeiro encontro da associação³⁶⁵. Silva em 1975 estava terminando de escrever uma tese sobre música popular brasileira que seria defendida na Universidade Sorbonne em Paris. E mesmo Flávio Silva não sendo membro da APMPB seu trabalho foi divulgado pela mesma. Desde a sua primeira reunião a associação cumpriu o papel de divulgar as pesquisas e os pesquisadores de música popular brasileira, sendo esse um dos

³⁶² Jaime Lerner atuou como prefeito de Curitiba em três mandatos: de 1971 a 1975, de 1979 a 1984 e de 1989 a 1993.

³⁶³ Informação disponível em: <http://www.conservatoriodempb.com.br/> último acesso: 30/09/2021.

³⁶⁴ Informação disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecureitiba.com.br/musica/grupos/coral-brasileirinho> último acesso em 30/09/2021.

³⁶⁵ *Diário do Paraná*. Paraná: 15 de Março de 1975. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

objetivos da sua criação que vai aparecer posteriormente no primeiro item do seu estatuto em 1976: “1- Pesquisar, preservar e divulgar a música popular brasileira.”³⁶⁶”

Esse duplo acontecimento – I Encontro da APMPB e I Encontro da MPB – teve um caráter cultural e político. Compareceram funcionários do MEC, críticos, jornalistas, estudiosos de música popular – Roberto Moura, Zuza Homem de Mello, Tárík de Souza –, além de nomes consagrados na música popular brasileira – Milton Nascimento, Jorge Ben, Chico Buarque, Maria Bethânia, Caymmi, Elizeth Cardozo³⁶⁷. Sendo assim, o primeiro encontro da APMPB foi um grande evento, que reuniu não apenas os pesquisadores que fariam parte da associação, mas também personalidades com prestígio social. Isto foi fundamental para a associação ganhar reconhecimento em todo o país, sendo reconhecida e ganhando respaldo político para atuar.

Aramis Millarch entrou em contato com Ricardo Cravo Albin, antigo diretor do MIS carioca, para convidar os membros do antigo Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, que havia fechado em 1972, para fazerem parte da APMPB. Fazendo com que pesquisadores que estavam espalhados e esquecidos pelo país ganhassem visibilidade novamente. Trabalhar na APMPB abria portas para o pesquisador conseguir novos trabalhos remunerados. O status de fazer parte da associação proporcionava novas oportunidades ao pesquisador: ele ampliava sua rede de sociabilidade, ganhava destaque na mídia e se legitimava como um pesquisador de qualidade inquestionável. Como muitos de seus membros também eram escritores, eles ganhavam visibilidade para lançarem suas obras, espaço em jornais e revistas para divulgarem seus livros e trabalhos.

O produtor musical João Luís Ferrati inaugurou o ciclo de palestras do primeiro encontro da associação³⁶⁸. Aramis Milarch anunciou Ferreiti no evento com a seguinte apresentação: “[...] veterano radialista, advogado, produtor da série Ídolos da MPB dos discos Continental, coordenador da História da MPB, autor de inteligentes contracapas de discos lançados pela RCA Victor, Continental, Chantecler³⁶⁹”. João Ferreti foi coordenador dos fascículos da *Coleção História da MPB* da Editora Abril de 1970 a 1972. Também dirigiu a série *Ídolos da MPB* lançada pela gravadora Continental em 1974, onde produziu uma série de LP’s, tais como: Dorival Caymmi, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, Marlene, Carmélia

³⁶⁶ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estatuto dos Pesquisadores da APMPB. Rio de Janeiro, Novembro de 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³⁶⁷ LEITE, Lisandro. I Encontro da MPB: o despertar de Curitiba como placo da MPB. 2016. 46f. Bacharelado em História - Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

³⁶⁸ Não encontrei referências e fontes sobre as demais palestras que aconteceram nesse ciclo do primeiro encontro.

³⁶⁹ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *I Encontro da APMPB*. Curitiba, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Alves, Déo, entre outros. Como veremos no capítulo a seguir, assim como Ferrati, uma série de intelectuais da APMPB, da Funarte, do MIS participaram da elaboração desses fascículos, são eles: Tárík de Souza, Ary Vasconcellos, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, entre muitos outros. Os fascículos da Editora Abril e os LP's da série Ídolos da MPB podem ser encontrados no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)³⁷⁰.

Em sua palestra de inauguração Ferreti discursou sobre a necessidade de criar mediadas para preservar a canção popular brasileira e sugeriu propostas radicais para superar essa crise da música do país, tais como: a obrigatoriedade de clubes e boates tocarem dois terços de música popular brasileira em seus eventos, a proibição da execução de músicas estrangeiras em novelas³⁷¹. Essas medidas mais radicais não foram à frente, nem foram encaminhadas ao MEC, mas o discurso sobre a necessidade de proteger a cultura do país feito por Ferreti serviu como base para elaborarem uma série de propostas que foram encaminhadas posteriormente ao MEC.

As discussões realizadas nesse primeiro encontro foram transformadas em um documento, nomeado de *Carta de Princípios*, com medidas para solucionar os problemas da música popular que fora encaminhado ao MEC³⁷². Os pesquisadores da associação argumentaram nesse documento sobre a necessidade de incluir no currículo da Educação Básica o ensino da Música Popular Brasileira. Desta forma, a APMPB utilizaria da educação, desde a Educação Infantil até o Ensino Médio, para transformar o gosto musical das novas gerações e alterar padrões sociais. Essa medida mudaria o cenário da canção do país, faria a música popular não cair no esquecimento, já que os professores resgatariam com os alunos antigos músicos e ritmos, salvando a memória musical brasileira. Essa proposta também traria emprego para o músico brasileiro, ampliando suas possibilidades de atuação, dando a oportunidade para o artista viver da sua arte e passar seus conhecimentos adiante. Esse projeto nas escolas ainda incentivaria na formação de novos músicos, que teriam contato com a cultura popular de forma gratuita e em sala de aula. Essa discussão foi prolongada e debatida também no segundo encontro da associação em 1976. Porém, esse projeto não deu certo e foi o mercado que formou novas plateias de jovens ouvintes da MPB tradicional.

Os intelectuais também escreveram ao MEC pedindo o auxílio do ministério na publicação de fascículos da música popular, curioso que esse trabalho já vinha sendo feito desde

³⁷⁰ Disponível em: <https://immub.org/p/o-instituto> Último acesso: 14/04/2021.

³⁷¹ MILLARCH, Aramis. *De como se Perde no Ceará mais um Pedaco da Memória*. O Estado do Paraná, Curitiba, 22 de Dezembro de 1981. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>.

³⁷² Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta de Princípios*. Curitiba, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

o início dos anos 1970 pela Editora Abril, e esses mesmos intelectuais faziam parte do grupo de conselheiros da editora. Porém, como veremos melhor no próximo capítulo, a Editora Abril era uma empresa privada e os intelectuais pediram ao MEC que o governo também ficasse a cargo dessa tarefa. Os intelectuais ainda encaminharam ao MEC a proposta do ministério financiar o lançamento de discos de música popular para a população mais carente, para aqueles que não teriam condições de comprar nas lojas. Os mediadores também argumentaram nesse documento sobre a necessidade de criarem uma lei para garantir a obrigatoriedade de percentual fixo para a execução da música popular brasileira em rádios, novelas e programas.

3.2 Segundo Encontro da APMPB, Novembro 1976.

Muitos eram os caminhos abertos para a participação do Instituto Nacional de Música da Funarte no processo de estímulo à música. Entretanto, optamos, como primeiro passo, por um contato com aqueles que dedicaram e decidiram muito de seu tempo de descanso a uma atividade ainda insólita em nosso meio: os pesquisadores de Música Popular Brasileira, isto é, os que vasculham a memória do tempo e buscam preservar o que de melhor criou a sensibilidade de nosso compositor popular³⁷³.

O texto acima é uma transcrição do discurso de abertura do segundo encontro da APMPB, feito por Marlos Nobre, que na ocasião era o diretor do Instituto Nacional de Música (INM) da Funarte. Na cartilha do segundo encontro da associação encontramos esse material disponível para consulta. Segundo Marlos Nobre, pesquisar a música popular brasileira era algo inédito no país, por este motivo, a Funarte optou por financiar a APMPB por realizarem esse trabalho, já que a fundação também tinha o interesse de consolidar esse campo de pesquisa, incentivando seus pesquisadores e preservando a memória da música popular brasileira. Nessa segunda reunião a APMPB já estava sob a proteção e o incentivo da Funarte. O fato do diretor do INM ter aberto esse evento é uma evidência dessa conexão.

O segundo encontro da associação foi um evento maior que o anterior, durou quatro dias e contou com um número superior de intelectuais em comparação com a primeira reunião. Desta vez, o encontro aconteceu no Rio de Janeiro, no Palácio da Cultura, em Novembro de 1976. O convite do segundo encontro foi divulgado pelas secretarias estaduais de cultura e parecia uma espécie de convocação. Ele pedia para que os pesquisadores de música popular

³⁷³ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Cartilha de Abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

que estavam espalhados pelo país se juntassem à APMPB, para trocarem informações de suas pesquisas com outros intelectuais³⁷⁴. Também encontrei na Hemeroteca Digital inúmeros jornais do país noticiando esse evento. Como por exemplo, o periódico *Correio Braziliense* trouxe a informação que a segunda reunião da associação foi acordada em um encontro que aconteceu na Funarte com a participação do presidente e do vice-presidente da APMPB – Millarch e Paulo Tapajós, respectivamente - e da assessoria de música popular do Instituto Nacional de Música da Funarte, composta por: Ary Vasconcelos, Flávio Silva e Fernando Lobo³⁷⁵. Esse encontro na Funarte que foi feito para estabelecer as pautas do segundo encontro da associação mostra a relação direta que existia entre esses espaços culturais.

Outro periódico que ressaltou a importância do segundo encontro da associação foi o jornal *A Luta Democrática*³⁷⁶. Na visão dos seus jornalistas, no Brasil todos se acham especialistas em música popular e isso seria um grave problema. Para eles, as emissoras de TV e as rádios também vinculavam o termo música popular a canções estrangeiras, “escondendo as raízes nacionais”. Nessa matéria eles colocam a APMPB e seus pesquisadores como salvadores da sociedade, como os responsáveis por trazer à tona a verdadeira música popular, já que eles seriam os verdadeiros especialistas. Era como se APMPB fosse uma espécie guardiã do saber e que iria revelar ao público o que era raiz nacional e o que não era. Logo, ela legitimaria o que deveria ser ouvido e preservado. Inúmeros periódicos do ano de 1976 que trazem como tema o segundo encontro da APMPB utilizam o termo colonização cultural. Junto com esse termo vem a ideia de que a associação vai ser importante para combater a colonização cultural que o Brasil vinha sofrendo. Matérias de cunho nacionalistas pedem o fim da invasão cultural estrangeira nas canções do país. Essa pauta nacionalista que estava presente desde a criação do MIS na década de 1960, volta a aparecer na década de 1970, mas com o surgimento de novos conceitos associados a música popular, sem que os anteriores tenham deixado de serem mencionados. Nos anos 1960, por exemplo, utilizavam conceitos como autenticidade, pureza para classificar a música popular brasileira e esses mesmos termos ainda se repetem nos discursos de membros da APMPB.

A APMPB teria três pilares fundamentais que convergiam com os interesses do INM da Funarte: preservação da música popular brasileira, incentivo aos seus pesquisadores e

³⁷⁴ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Cartilha de Abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³⁷⁵ *Correio Braziliense*, Distrito Federal: 18 de Maio de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁷⁶ *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro: 12 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

divulgação do seu acervo. Analisando a cartilha de abertura do segundo encontro percebemos a ligação direta entre a APMPB e o INM da Funarte. Os pesquisadores da APMPB realizavam levantamentos e pesquisas sobre a música popular e a execução de seus trabalhos muitas vezes ficava a cargo do INM. Esses órgãos estavam interligados e seus intelectuais circulavam e contribuíam nesses dois espaços. O *Jornal do Brasil* ressaltou que o segundo encontro da associação aconteceu graças à parceria da Funarte com a APMPB. A matéria trouxe um trecho da entrevista que os jornalistas do periódico realizaram com Marlos Nobre. Nessa ocasião, o então diretor do Instituto Nacional de Música ressaltou quais os interesses da Funarte em patrocinar a APMPB: “É preciso preservar a nossa memória musical através do que foi feito no passado [...] para que não sejam esquecidas nossas raízes musicais. Além disso, é necessário que se desperte o interesse do público para a pesquisa da música em todas as suas épocas.”³⁷⁷

Nessa reunião de 1976 houve apresentações de choros, exposições e palestras. Os temas palestrados e os palestrantes foram respectivamente:

- 1- *Música Popular Brasileira e Meios de Comunicação*, por João Luís Ferreti.
- 2- *Métodos de Pesquisa em Música Popular*, por Nirez, com a participação de Ary Vasconcellos e Rosellys Vellozo Roderjan.
- 3- *Pesquisa e Criação Musical*, por José Geraldo Souza.
- 4- *Contribuições dos Pesquisadores ao Ensino de Música*, por Zuza Homem de Melo.

A jornalista Emília Silveira escreveu uma matéria que ocupou várias páginas do periódico *Jornal do Brasil*, intitulada: *Para Vencer, a MPB terá que aprender inglês*³⁷⁸. O título dessa matéria é uma crítica à invasão cultural estrangeira na música popular brasileira. A jornalista trouxe em sua reportagem fotos e entrevistas de José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, Marlos Nobre. Emília Silveira ainda escreveu sobre o tema da primeira palestra arguida por Ferrati: *Música Popular Brasileira e Meios de Comunicação*. De acordo com a jornalista os pesquisadores da associação queriam combater a colonização cultural que o Brasil estava sofrendo, para isso nessa primeira palestra escreveram um documento que seria enviado ao Ministério de Comunicação com as seguintes recomendações:

- 1- Estabelecimento de uma sobretaxa de 250% sobre o preço real do tape estrangeiro. [...]

³⁷⁷ Entrevista que Marlos Nobre concedeu ao *Jornal do Brasil*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 09 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁷⁸ SILVEIRA, Emília. Para Vencer, a MPB terá que aprender inglês. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 16 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

- 2- Proibição de lançamento de qualquer disco estrangeiro que não possua esse registro do tape.
- 3- Obrigatoriedade de uma porcentagem de 50% de execução de música brasileira nas rádios.
- 4- Obrigatoriedade de apresentação de um programa sobre cultura popular nas rádios.
- 5- E nas estações de televisão.
- 6- Elaboração de um código para rádio e TV, mais adequado à proteção da cultura nacional³⁷⁹.

Fato curioso que nas atas das reuniões do Conselho de Música Popular do MIS nos anos de 1970 já aparecem as reivindicações dos conselheiros sobre o grande número de música estrangeiras tocadas nas rádios brasileiras: “[os conselheiros] chamaram a atenção para as rádios executarem 99% de músicas estrangeiras.³⁸⁰” Esse mesmo questionamento aparece no documento enviado ao Ministério de Comunicações feito pelos associados da APMPB em 1976. O seu item número três, por exemplo, chega a obrigar que 50% das canções tocadas nas rádios fossem brasileiras.

Em entrevista à Emília Silveira, Tinhorão ressaltou que a unanimidade do segundo encontro foi a questão da colonização cultural sofrida pelo Brasil através dos meios de comunicação. Nos encontros da associação temas eram debatidos, após a discussão havia uma votação para estabelecer quais deles seriam colocados nos documentos enviados ao governo e aos órgãos responsáveis. Sendo assim, as contestações que estavam nos documentos oficiais não eram necessariamente a vontade de todo o grupo, mas sim de boa parte dele. Nesse caso específico, Tinhorão argumenta que o problema da colonização cultural foi uma pauta unânime entre os pesquisadores. Apesar de Tinhorão fazer algumas críticas aos pesquisadores do encontro, na sua entrevista ao *Jornal do Brasil* ele sinaliza que o evento foi surpreendente, de uma forma positiva:

Esses meios [de comunicação] estão a serviço, não da cultura nacional, mas dos produtos industriais que suportam o fato cultural. A inexperiência dos pesquisadores para esse tipo de encontro levou a um vedetismo excessivo. Havia os interessados em ressaltar seus feitos pessoais, mas felizmente isso não chegou a prejudicar a reunião que, num certo sentido, atingiu um nível surpreendente. Ao sugerir a sobretaxa sobre o disco estrangeiro, pensei ser essa a única forma do disco nacional competir com igualdade de condições de mercado. Enquanto essa medida não for tomada, sempre haverá mais música estrangeira do que nacional tocando nas rádios³⁸¹.

³⁷⁹ SILVEIRA, Emília. *Para Vencer, a MPB terá que aprender inglês*. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 16 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁸⁰ Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 7 de Abril de 1970. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

³⁸¹ Entrevista que José Ramos Tinhorão concedeu ao *Jornal do Brasil*. Ver: SILVEIRA, Emília. *Para Vencer, a MPB terá que aprender inglês*. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 16 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ao final de sua entrevista, Tinhorão fala sobre o mercado fonográfico brasileiro e os avanços das músicas estrangeiras nas rádios do país. Sobre o mercado fonográfico brasileiro é importante argumentar que nos anos de 1960 e 1970 o Brasil se tornou um dos maiores mercados de discos do mundo, com a expansão da sua indústria fonográfica. Incentivos fiscais fornecidos pelo governo favoreceu a entrada no país de multinacionais de diversos setores, inclusive da indústria fonográfica. Na década de 1960, produtores fonográficos lançaram uma campanha intitulada *Disco é Cultura*, com o objetivo de alcançar a isenção de impostos para esse setor, mostrando a importância da música para a cultura do país. Em 1968, após decretar o AI-5, Costa e Silva assinou o decreto-lei número 406 que concedeu incentivos fiscais à indústria fonográfica. Em 1969, essa lei se transformou na Lei Complementar número 4, nomeada *Disco é Cultura*, fazendo referência ao movimento que aconteceu nessa mesma década que recebeu esse nome. A *Lei Disco é Cultura* concedeu isenções fiscais dos Impostos sobre Circulação de Mercadorias (ICM) e abateu impostos sobre os recursos aplicados no pagamento de direitos autorais e cachês de artistas. Essa lei de incentivo favoreceu o artista brasileiro, fazendo as gravadoras investirem em músicos nacionais. As gravadoras passaram a controlar todo o processo de lançamento de novos artistas e tendências musicais, na década de 1960 esse processo era realizado através dos festivais de canções. Deste modo, segundo Cláudio Oliveira, na década de 1970 as gravadoras passaram a liderar a divulgação e circulação dos artistas de música popular do país³⁸². Vale destacar que as gravadoras estrangeiras também possuíam um catálogo de artistas internacionais, fazendo com que essas canções penetrassem nas rádios brasileiras, dado que muito incomodava Tinhorão, essa crítica que o intelectual fez na entrevista exposta acima é encontrada recorrentemente em suas obras. A *Lei Disco é Cultura* era uma via de mão dupla, porque embora favorecesse de certa forma o músico nacional, aumentou as disputas entre as gravadoras nacionais e estrangeiras³⁸³. As renúncias fiscais fizeram com que muitas gravadoras estrangeiras se instalassem no país e as gravadoras nacionais não conseguiam competir com os recursos dessas multinacionais:

³⁸² Entrevista que André Midani concedeu a Cláudio Jorge Oliveira em 07/06/2017. Ver: OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018.

³⁸³ Entrevista que André Midani concedeu a Cláudio Jorge Oliveira em 07/06/2017. Ver: OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018, p. 79.

Havia, evidentemente, uma grande vantagem das companhias multinacionais, porque na multinacional você vendia discos internacionais que te geravam crédito, que era uma visão de competitividade, mas que no fim era muito bom porque, de qualquer maneira, a quantidade de crédito que eles tinham era muito maior. Mas, enfim, as indústrias nacionais ou locais ficavam, sem dúvida, em uma situação competitiva mais prejudicial.³⁸⁴

Voltando ao ciclo de palestras do segundo encontro da APMPB, gostaria de destacar mais duas delas, pois também foram temas recorrentes nas outras reuniões da associação. Na apresentação do Nirez, *Métodos e Técnicas em Música Popular*, o pesquisador ressaltou a veracidade do seu trabalho na coleta de dados para a produção da *Discografia da Música Popular Brasileira em 78 RPM*, que fora publicado futuramente pela Funarte. Segundo Nirez, até aquele momento sua pesquisa tinha garantido o rigor adequado para execução de um trabalho dessa proporção e garantiu continuar com o mesmo padrão até concluir a investigação. Até a publicação dessa coleção essa temática foi recorrente nos encontros da associação. Outro tema recorrente nos encontros da APMPB fora desenvolvido nessa segunda reunião por Zuza Homem de Melo. Através de sua palestra *Contribuições dos Pesquisadores ao Ensino de Música*, Melo aproveitou daquele espaço e do fato de terem importantes nomes da Funarte naquele evento (como Marlos Nobre, por exemplo, diretor da INM), para sugerir que a Funarte utilizasse suas verbas vindas do governo federal para elaborar livros didáticos sobre a música popular com discos acoplados neste material. Seu objetivo era instruir o indivíduo desde a Educação Básica a amar sua cultura musical. Infelizmente, não encontrei evidências e fontes de que esse projeto foi de fato executado.

Foi também no segundo encontro da associação que elaboraram o seu estatuto. Neste documento foi levado em conta o que se discutiu na primeira reunião de 1975 e na segunda de 1976 (momento em que o documento foi redigido). Foi a partir desse estatuto que a sigla APMPB foi oficialmente adotada. A APMPB se declarou uma associação sem fins lucrativos, sua sede ficou em Curitiba – local da primeira reunião da APMPB, da residência de Millarch e também como já foi sinalizado Curitiba era neste período uma referência em investimentos culturais. Curioso é que embora Curitiba tenha sido escolhida como sede da associação, a maioria das reuniões aconteceram no Rio de Janeiro.

A partir das análises dos estatutos percebemos que não era qualquer intelectual que podia fazer parte da APMPB. Quem tivesse interesse em ser membro da associação precisava

³⁸⁴ Entrevista que André Midani concedeu a Cláudio Jorge Oliveira em 07/06/2017. Ver: OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018, p. 79.

enviar pelos correios para a sede da associação em Curitiba uma carta de interesse explicando o porquê de merecer fazer parte desse grupo de pesquisadores. As cartas eram avaliadas pelos membros da diretoria. Desta forma, a associação reunia pesquisadores de todo o Brasil que foram selecionados por outros pesquisadores para estarem ali. Quem fosse membro da associação deveria também pagar uma mensalidade que seria usada para contribuir com os gastos da APMPB. Esse fato nos mostra que o patrocínio do governo à associação - através da Funarte - não conseguia suprir todos os gastos para a execução de suas pesquisas. Porém, mesmo com o pagamento de mensalidades, ser membro da associação era ter prestígio entre seus pares e gerava oportunidades de novos trabalhos.

A APMPB tinha seu modelo de atuação similar aos das academias literárias brasileiras do século XIX. A partir do século XIX surgiram no Brasil agremiações acadêmicas que produziam um conteúdo artístico, cultural que era legitimado em toda a sociedade brasileira. Temos como exemplos dessas agremiações a Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1816 atuava no campo de artes plásticas, e a Academia Brasileira de Letras, criada em 1896 trabalhava com expressões literárias. Essas academias reuniam acadêmicos de prestígios e reconhecimento entre seus pares, esses espaços culturais se tornaram referências artísticas para todo o Brasil, a produção de seus intelectuais era incontestável. Muitos escritores, no caso da Academia Brasileira de Letras, desejavam fazer parte desse circuito, porém nas suas duas primeiras décadas de atuação a academia era segregacionista, cooptando apenas autores que se enquadravam em seus padrões estéticos³⁸⁵. O movimento academicista consolidou tendências artísticas, obras e intelectuais. Os livros dos acadêmicos eram divulgados como referência literária brasileira, como a verdadeira cultura do país. Esses estudiosos estabeleciam ligações com políticos da República e alguns até possuíam cargos burocráticos na máquina republicana. É evidente as semelhanças entre os intelectuais da APMPB e os intelectuais das academias literárias. Assim como aconteceu na APMPB, os intelectuais das academias literárias exerciam um sistema mútuo de ajuda entre eles, uma espécie de corporativismo, com trocas de favores, proteção e reconhecimentos públicos. Essa rede de sociabilidade não acontecia apenas entre os acadêmicos, mas também entre eles e políticos influentes da sociedade. Ser membro da Academia Brasileira de Letras trazia uma série de vantagens sociais para o intelectual, assim como ser membro da APMPB também abriam portas e vantagens para o estudioso.

Voltando exclusivamente a análise da APMPB, através dos seus estatutos, conhecemos os primeiros ocupantes dos cargos de chefia da associação. Como já mencionado, Aramis

³⁸⁵ SILVA, Maurício. *A Academia Brasileira de Letras e a Institucionalização do Academicismo no Brasil do fim do século XIX*. O Eixo e a Roda, Rio de Janeiro, v.14, p. 69-84, 2007.

Millarch foi o primeiro presidente e diretor. Paulo Tapajós foi o vice-presidente. João Luiz Ferreti foi o secretário-geral. Paixão Cortes e Miecio Caffé foram o primeiro e segundo secretário respectivamente. Marcos Pereira e Ary Vasconcellos foram o primeiro e segundo tesoureiro respectivamente. José Otávio Guizzo foi o responsável pelo departamento jurídico. Albino Pinheiro o relações públicas. Sérgio Cabral responsável pela divulgação. Comporam o conselho fiscal e deliberativo os seguintes nomes: Lúcio Rangel, Gracio Barbalho, Ariovaldo Pires, Hermilo Borba Filho, Almirante³⁸⁶. Muitos desses nomes já haviam feito parte do Conselho de MPB do MIS, são eles: Almirante, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, Ary Vasconcellos, Paulo Tapajós, Albino Pinheiro. Dentre esses intelectuais citados, neste capítulo darei maior atenção a Aramis Millarch – primeiro diretor da associação – e a Paulo Tapajós e Albino Pinheiro, pois ambos além de ocuparem cargos de chefia na associação, posteriormente, ocuparam a vaga de presidente da APMPB.

3.3 Paulo Tapajós e Albino Pinheiro, o segundo e o terceiro presidente da associação

Paulo Tapajós e Albino Pinheiro tiveram alguns pontos em comuns em suas trajetórias profissionais: ambos fizeram parte do Conselho de MPB do MIS e ocuparam os primeiros cargos de chefia da APMPB. Aramis Millarch foi o primeiro presidente da associação e após o seu mandato esse posto foi ocupado por Paulo Tapajós e Albino Pinheiro, respectivamente, e aqui está outro ponto em comum que liga esses dois intelectuais. Nos próximos parágrafos falarei brevemente sobre as carreiras desses pesquisadores, pois através da análise de suas vidas profissionais conseguiremos compreender o tipo de associado que ocupava os cargos de chefia na APMPB, e assim, consecutivamente, entenderemos um pouco mais a dinâmica dessa associação.

Paulo Tapajós ficou conhecido por sua carreira de cantor, compositor, radialista, entre outras. O intelectual nasceu em 1913 e apenas com 15 anos iniciou sua carreira musical cantando no trio Irmãos Tapajós, composto por ele e pelos seus dois irmãos, Haroldo e Oswaldo³⁸⁷. A primeira apresentação do trio aconteceu na *Rádio Sociedade*, em 1928, no Rio

³⁸⁶ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estatuto dos Pesquisadores da APMPB. Rio de Janeiro, Novembro de 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

³⁸⁷ MELLO, Zuzana Homem. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000.

de Janeiro³⁸⁸. Em 1932 o trio virou uma dupla, pois o irmão Oswaldo desistiu da carreira artística. O primeiro disco da dupla foi gravado na *Columbia* no ano de 1932, neste LP iniciou a parceria de composições de Paulo Tapajós com Vinícius de Moraes³⁸⁹. Tapajós e seu irmão ainda gravaram discos na *Odeon* e na *Victor*. Em 1935 gravou seu primeiro disco sem seu irmão em parceria com Almirante.

Na década de 1940 atuou como dublador de desenhos do Walt Disney, tais como Pinóquio, Dumbo, entre outros³⁹⁰. Foi também nesta mesma década que iniciou sua carreira como radialista, profissão que o intelectual ganhou maior visibilidade na sociedade³⁹¹. Em 1942 Tapajós seguiu carreira solo cantando na Rádio Nacional e trabalhando no departamento artístico da mesma rádio. O intelectual trabalhou por 26 anos na Rádio Nacional, atuou como diretor musical, cantor e criou uma série de programas ligados à música popular brasileira, são eles: *Um Milhão de Melodias*, *O Assunto é música*, *Quando Canto o Brasil*, *Turma do Sereno* (este último trazia choros antigos e fez muito sucesso na década de 1950). Tapajós também trabalhou em 1946 na *Rádio Tupi*, como cantor e diretor artístico. A *Rádio MEC* em seu programa *Memória Rádio MEC* homenageou Paulo Tapajós e o considerou uma figura essencial para o desenvolvimento do rádio brasileiro. Segundo a matéria intitulada *Paulo Tapajós, sua história se confunde com a história do rádio no Brasil*, o radialista inovou na forma de trabalhar: “O produtor em destaque neste Memória Rádio MEC não apenas fez rádio no Brasil, mas podemos dizer que ele foi um dos que fez o rádio brasileiro; que deu forma, vida e cor à maneira como o Brasil conheceu o rádio em sua era de ouro.³⁹²” Na década de 1970 Tapajós trabalhou na Rádio MEC no *Projeto Educacional Minerva*³⁹³. Ainda na Rádio MEC trabalhou em programas sobre a música popular brasileira, são eles: *O assunto é Noel*, *Histórias de engabelar*, *Antologia do chorinho*, *MPB ao cair da tarde*.

Seus programas sobre a música popular eram influenciados pela linha radiofônica de Almirante. Almirante é uma grande referência do rádio brasileiro. Marcos Napolitano argumenta que nos anos de 1950 houve uma mudança nos padrões do rádio, que passou a ser mais apelativo e sensacionalista. Houve o crescimento dos programas de auditório, onde era

³⁸⁸ MELLO, Zuza Homem. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000.

³⁸⁹ CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico da música Popular*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1965.

³⁹⁰ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/paulo-tapajos/dados-artisticos>

³⁹¹ VASCONCELOS, Ari. *Panorama da música popular brasileira - volume 2*. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

³⁹² Memória Rádio MEC. *Paulo Tapajós, sua história se confunde com a história do rádio no Brasil*. 22 de Novembro de 2016. Disponível em: <https://radios.etc.com.br/memoria-radio-mec/edicao/2016-11/2311-paulo-tapajos>

³⁹³ O Projeto Minerva foi um programa de ensino a distância do MEC para jovens e adultos que utilizou o rádio como ferramenta de ensino. Teve seu início em 1970 e terminou em 1990. Ver: PINHEIRO, Giovani Gonçalves. *Rádio educativo no contexto da ditadura militar*. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2016.

feito um culto à personalidade e a vida privada do artista. Um programa de auditório que cresceu muito nos anos 1950 foi o concurso *Rainha do Rádio*, que gerava disputas intensas entre os fã-clubes das concorrentes³⁹⁴. Intelectuais nacionalistas e folcloristas começaram a se preocupar com este novo cenário do rádio brasileiro. As músicas apreciadas nas rádios pelas massas eram consideradas como popularescas por estes intelectuais, estas deveriam ser separadas da música popular de raiz, que seria a expressão verdadeira da cultura popular brasileira. Como sublinha Marcos Napolitano:

Em meados dos anos 1950, influenciada por esse olhar, surgiu uma tendência crítica importante, [...], que praticamente reinventou a tradição musical brasileira. Esses novos críticos, marcados pelo nacionalismo folclorizante, desvalorizaram a cena musical contemporânea, idealizando um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de época de ouro da música popular brasileira.³⁹⁵

No ambiente radiofônico o crítico mais importante ligado a essa tendência é Almirante. O radialista fez um grande trabalho na consagração do Samba e do Choro de raiz em seus programas da Rádio Tupi: *O pessoal da velha guarda* e *No tempo de Noel Rosa*. Almirante e muitos intelectuais ligados a esta tendência crítica viam os anos 1950 como um período das trevas musicais: invasão das músicas estrangeiras nas rádios, surgimento de músicas e programas de baixa qualidade. Almirante chegou a apoiar a ideia do vereador Ary Barroso de criar um imposto para as canções estrangeiras que entrassem no país. Em seu programa, *O pessoal da velha guarda*, Almirante deixa claro seus objetivos: “Combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração até os versos inexpressivos e de má linguagem”³⁹⁶. Paulo Tapajós em seus programas trabalhou exatamente nessa linha de enxergar os estrangeirismos como uma espécie de inimigo que deveria ser combatido.

Em 1950, Paulo Tapajós estabeleceu uma parceria com Donga, criando o samba: *Morreu o Anacleto*³⁹⁷. Tapajós participou de inúmeros festivais musicais ao longo de sua carreira. Em 1966 participou do *Festival Internacional da Canção* e por quatro anos foi diretor artístico deste evento³⁹⁸. Em 1969, foi escolhido para representar o Brasil no *X Festival*

³⁹⁴NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p. 59.

³⁹⁵ Ibidem, p. 60-61.

³⁹⁶DIAS, Alexandre. *O Pessoal da Velha Guarda*. Programa nº 1. Disponível em:

<http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal1.htm> Último acesso em: 30/09/2021.

³⁹⁷MELLO, Zuza Homem. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000.

³⁹⁸SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. Volume 1. São Paulo: Editora: 34, 1999.

Internacional de la Canción do Chile, nesta ocasião atuou como presidente do júri. Nesse mesmo ano também participou como jurado do *Festival de Música de Budapeste* na Hungria. Na década de 1980 participou como júri dos festivais: *X Califórnia Canção Nativa* do Rio Grande do Sul, *Comunica-Som* em Goiânia e *Seara da Canção Gaúcha* no Rio Grande do Sul³⁹⁹.

Em 1969 passou a ser membro do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Em 1971 gravou um LP em homenagem a Jacob do Bandolim pela RCA Camden: *Os saraus de Jacob*⁴⁰⁰. Em 1972 escreveu o capítulo *Música Popular Brasileira* para o livro didático: *Brasil, Uma História Dinâmica*⁴⁰¹. Paulo Tapajós foi membro da APMPB desde a sua criação, em 1975 assumiu o cargo de vice-presidente da associação e no ano seguinte ocupou o cargo de presidente, substituindo Aramis Millarch⁴⁰². Em 1976 lançou o LP *MPB – 100*, produzido e dirigido por Ricardo Cravo Albin. Esse disco se transformou em alguns shows, sendo o principal deles intitulado: *Do chorinho ao samba*, apresentado e dirigido também por Ricardo Cravo Albin⁴⁰³. Paulo Tapajós também lançou muitos discos como produtor musical, pelo MIS lançou os LP's *Garoto*⁴⁰⁴ e *Orlando Silva*⁴⁰⁵, pelo *Projeto Vitrine* da Funarte lançou os discos *Terezinha de Jesus*⁴⁰⁶ e *Rosalý*⁴⁰⁷. Em 1988 gravou para a série *Os ídolos do Rádio*, nesse disco trouxe a gravação do acompanhamento musical de Pixinguinha para seis músicas⁴⁰⁸. Paulo Tapajós faleceu em 1990, após a sua morte recebeu uma série de homenagens, uma delas aconteceu em 2001, na data que o intelectual faria 88 anos, se estivesse vivo. Em 20 de Outubro de 2001 uma Rua no Recreio dos Bandeirantes, no Rio de Janeiro, recebeu o seu nome⁴⁰⁹.

Albino Pinheiro nasceu em 1933, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Iniciou sua

³⁹⁹ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/paulo-tapajos/bibliografia-critica>

⁴⁰⁰ TAPAJÓS, Paulo. *Os Saraus de Jacob - Jacob do Bandolim Recebe o Modinheiro Paulo Tapajós*. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1971. Disponível em: <https://immub.org/album/os-saraus-de-jacob-jacob-do-bandolim-recebe-o-modinheiro-paulo-tapajos>

⁴⁰¹ MATTOS, Ilmar Rohloff (org). *Brasil, Uma História Dinâmica*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional, 1972.

⁴⁰² *Tribuna da Imprensa*. São Paulo: 18 de Abril de 1982. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁰³ ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB - A História de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

⁴⁰⁴ TAPAJÓS, Paulo. *Garoto*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/garoto>

⁴⁰⁵ TAPAJÓS, Paulo. *Orlando Silva*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/orlando-silva-1>

⁴⁰⁶ TAPAJÓS, Paulo. *Terezinha de Jesus*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. Disponível em: <https://immub.org/artista/terezinha-de-jesus>

⁴⁰⁷ TAPAJÓS, Paulo. *Rosalý*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

⁴⁰⁸ TAPAJÓS, Paulo. *Os Ídolos do Rádio*. Rio de Janeiro: Collector's Editora Ltda, 1988. Disponível em: <https://immub.org/album/idolos-do-radio-vol-xv-paulo-tapajos>

⁴⁰⁹ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/paulo-tapajos/dados-artisticos>

carreira profissional como procurador do estado e advogado⁴¹⁰. Porém, Pinheiro ficou muito conhecido como um agitador cultural da cidade do Rio de Janeiro⁴¹¹. Após a sua morte, em 1999, muitos jornais o homenagearam, sempre utilizavam para adjetivar o intelectual as seguintes características: boêmio, festeiro, pesquisador, especialista em carnaval e em música popular brasileira: “Torcedor da Portela e do Fluminense, Albino Pinheiro era um apaixonado pelo Rio e fazia parte da classe boêmia da cidade⁴¹²”. Seus amigos pesquisadores relataram que era comum encontrarem Pinheiro tomando um chope na lapa ou em uma roda de samba, já que ele seria um amante da boemia carioca. Pinheiro seria um intelectual que se enquadraria na concepção de pesquisador de música popular de Geraldo Moraes⁴¹³, aquele sujeito que se inseria no circuito cultural do Rio de Janeiro, nos bares, nas rodas de samba, estabelecendo laços de amizades com músicos e sendo admirador da cultura popular do país.

Pinheiro é conhecido também por ser apaixonado pelo Rio de Janeiro. Seus pares o reconhecem como figura fundamental para o desenvolvimento da cultura popular carioca, do carnaval, da música, do teatro⁴¹⁴. Chegou a ser apontado por Millarch como “um dos cariocas mais estimados por todo o Brasil.⁴¹⁵” Seu reconhecimento no Rio de Janeiro lhe garantiu o título de prefeito espiritual do Rio de Janeiro⁴¹⁶. Esses intelectuais que ocuparam cargos de destaque no MIS, na Funarte, na APMPB, na confecção dos fascículos expandiram seu raio de influência para além desses espaços culturais. Eles ganharam visibilidade social e prestígio para atuarem em cargos políticos, por exemplo. Millarch argumenta nesse sentido que Albino Pinheiro “seria Vereador, Deputado ou até Prefeito do Rio de Janeiro - mas prefere apoiar seu amigo Sérgio Cabral, outro carioca perfeito (e quase prefeito), agora Secretário de Esportes do Rio de Janeiro.⁴¹⁷” Sérgio Cabral foi outro intelectual que teve bastante atuação nos espaços culturais aqui estudados.

⁴¹⁰ ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

⁴¹¹ AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.

⁴¹² Folha de São Paulo. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴¹³ MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. Latin American Music Review, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

⁴¹⁴ Folha de São Paulo. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴¹⁵ MILLARCH, Aramis. *Albino Pinheiro, um carioca 100%*. Curitiba: O Estado do Paraná, 01 de Março de 1987, p.4. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20051030045625/http://www.millarch.org/lernum.asp?id=1839>

⁴¹⁶ Folha de São Paulo. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴¹⁷ MILLARCH, Aramis. *Albino Pinheiro, um carioca 100%*. Curitiba: O Estado do Paraná, 01 de Março de 1987, p.4. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20051030045625/http://www.millarch.org/lernum.asp?id=1839>

Outro dado relevante para se discutir é a relação de amizade e parceria de trabalho que esses intelectuais estabeleceram entre eles. Percebemos a admiração que um nutria pelo outro ao analisarmos suas publicações e entrevistas. Em 1987, Aramis Millarch escreveu um artigo sobre Pinheiro com o título: *Albino Pinheiro, um carioca 100%*. Logo no primeiro parágrafo da matéria Millarch faz uma síntese da representatividade de Pinheiro para o Rio de Janeiro:

Para muitos, ele não é apenas a imagem do carioca perfeito. É a própria griffe do Carnaval, da alegria, da animação e das festas populares. A classificação que melhor se ajusta a Albino Pinheiro é a de ‘Agitador Cultural’. Seu nome está identificado às melhores manifestações culturais e populares do Rio de Janeiro. Foi quem sugeriu ao seu amigo Hermínio Bello de Carvalho o aproveitamento do horário das 18h30min nos teatros para shows de MPB - do que resultou o ‘Seis e Meia’. Reviveu as festas populares do Rio de Janeiro. Dirigiu inúmeros projetos culturais - em teatro, rádio e televisão⁴¹⁸.

Conforme sinalizado no trecho acima, Millarch foi um dos responsáveis pelo *Projeto Seis e Meia*. Esse projeto que realizou shows a preços populares no centro do Rio de Janeiro na década de 1970 foi considerado o embrião do *Projeto Pixinguinha* da Funarte. O *Seis e Meia* foi analisado no capítulo anterior destinado a Funarte. Outro dado presente no artigo de Millarch é a relação de amizade entre Pinheiro e Hermínio Bello de Carvalho. No dia do seu sepultamento Hermínio deu uma entrevista rápida ao jornal *Folha de Londrina*, onde falou sobre a importância do seu amigo para seus pares: “Ele nos ensinou a amar o Rio porque valorizava os botequins, os subúrbios e as festas cariocas”⁴¹⁹. A jornalista dessa matéria ainda colocou que Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral e Albino Pinheiro desde a década de 1960 formaram um trio de agitadores culturais carioca, mas que as ideias dos eventos que realizavam seriam sempre de Pinheiro. Sérgio Cabral na ocasião do seu sepultamento relatou a amizade que tinha com Pinheiro há mais de 40 anos: “perdi um irmão”⁴²⁰, argumentou o intelectual.

O velório de Albino Pinheiro além de reunir amigos e familiares contou com mais de 300 artistas⁴²¹. Seu velório aconteceu no Teatro João Caetano, local onde era realizado o *Projeto Seis e Meia*. No seu sepultamento seu corpo foi acompanhado pela *Banda de Ipanema*, ao som de marchinhas de carnaval e melodias de Pixinguinha, como *Carinhoso*. Albino

⁴¹⁸ Ibidem.

⁴¹⁹ SILVA, Beatriz Coelho Silva. *Rio Perde o Produtor Cultural Albino Pinheiro*. Paraná: Folha de Londrina, 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴²⁰ SILVA, Beatriz Coelho Silva. *Rio Perde o Produtor Cultural Albino Pinheiro*. Paraná: Folha de Londrina, 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴²¹ Folha de São Paulo. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Pinheiro foi um dos idealizadores da *Banda de Ipanema* (juntamente com seus amigos Lúcio Rangel e Ziraldo), que desfilou pela primeira vez em 1965, no ano do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, mesmo ano em que o MIS foi criado⁴²². Ele era considerado o General da Banda. Pinheiro morava em Ipanema desde 1960 e a criação da Banda é considerada pelos seus pares um marco para o bairro⁴²³. Pinheiro também participou ao longo da sua carreira como jurado de muitos festivais musicais. Na década de 1980 era o responsável pelo programa *Só para Lembrar* da TV Educativa⁴²⁴. Nesse programa Pinheiro trazia canções que foram sucesso no passado, muitos instrumentistas, compositores, cantores se apresentaram no *Só para Lembrar*. Também em 1980 foi comentarista na TV dos desfiles das escolas de samba⁴²⁵. Em Março de 1986, no IV encontro de pesquisadores da APMPB foi eleito o presidente da associação, ocupando o cargo de Paulo Tapajós⁴²⁶.

Paulo Tapajós e Albino Pinheiro trabalharam em muitos projetos sobre a preservação da música popular brasileira. Esses dois intelectuais tinham uma visão nacionalista sobre a canção do país, em seus projetos buscavam manter viva a memória de artistas vistos por eles como tradicionais e autênticos. Ambos lutavam pela divulgação de uma música popular livre da penetração da cultura estrangeira. É importante entendermos o posicionamento desses dois intelectuais, já que ambos foram presidentes da APMPB. A associação tinha um grupo de intelectuais diversificado, mas compreender o pensamento de seus líderes faz com que ela seja analisada de uma forma mais clara.

3.4 Terceiro encontro da APMPB, Abril de 1982

O terceiro encontro da associação aconteceu entre os dias 15 e 17 de Abril de 1982 no salão nobre do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esse encontro contou com a

⁴²² COSTA, Cecília. Ricardo Cravo Albin: Uma vida em imagem e som. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

⁴²³ Folha de São Paulo. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴²⁴ ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

⁴²⁵ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/albino-pinheiro/dados-artisticos>

⁴²⁶ MILLARCH, Aramis. *Albino Pinheiro, um carioca 100%*. Curitiba: O Estado do Paraná, 01 de Março de 1987, p.4. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20051030045625/http://www.millarch.org/lernum.asp?id=1839>

participação de 150 pesquisadores e teve muita repercussão na imprensa nacional⁴²⁷. Jornais como: *O Globo*, *Tribuna da Imprensa*, *O Dia*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo* noticiaram sobre esse acontecimento. O periódico *Tribuna da Imprensa*, por exemplo, trouxe o objetivo do terceiro encontro da associação em suas páginas: “[A APMPB deseja] promover maior aproximação entre os especialistas dos estudos, de forma a gerar um intercâmbio efetivo de informações sobre os trabalhos que realizaram nas respectivas áreas culturais”⁴²⁸. O governo utilizou da ampla divulgação do terceiro encontro para tentar amenizar sua imagem perante a sociedade e se aproximar do setor cultural⁴²⁹. Mas, embora a APMPB recebesse alguma verba do governo, a associação tinha total liberdade para realizar seus eventos e legitimar seu conceito de música popular sem interferência do Estado. Os pesquisadores tinham autonomia inclusive para reivindicar ações do governo referentes à cultura e à música popular brasileira.

Nomes consagrados na música popular brasileira tiveram destaques nessa reunião. Eliseth Cardoso e o grupo Camerata Carioca abriram o ciclo das apresentações com seus shows e o encerramento do evento ficou a cargo de Aracy Cortes. Eliseth Cardoso foi uma famosa cantora de choro e samba-canção. Desde a adolescência cantava com Jacob do Bandolim e Pixinguinha nas festas na casa da sua tia Ivone. Ela participou do LP lançado pelo MIS em 1968, intitulado: *Fragmentos inéditos do histórico recital realizado no Teatro João Caetano em 1968*, esse LP homenageou o espetáculo que aconteceu nessa ocasião. No início da década de 1980 participou do *Projeto Seis e Meia* que posteriormente deu origem ao Projeto Pixinguinha da Funarte (conforme foi argumentado no capítulo anterior). Também durante a década de 1980 percorreu todo o Brasil com o Projeto Pixinguinha. Em 1983, realizou um espetáculo na Funarte *Uma Rosa para Pixinguinha*, uma homenagem ao artista que acabou gerando um LP com o mesmo nome lançado pela Funarte. Em 1993, Sérgio Cabral, intelectual que fez parte do MIS, da Funarte, da APMPB e da edição dos fascículos da Editora Abril escreveu uma biografia de Eliseth que conta sua trajetória na música popular brasileira⁴³⁰. Sua obra foi utilizada como referência para pontuar sobre a vida da cantora nessa tese.

O Grupo instrumental Camerata Carioca que também participou do show de abertura da terceira reunião da associação foi criado para homenagear os 10 anos de falecimento de Jacob

⁴²⁷ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *III Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴²⁸ *Tribuna da Imprensa*. São Paulo: 13 de Abril de 1982. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴²⁹ CELESTINO, Raul. *Memória e História: os processos de institucionalização da música popular brasileira*. 2018. 139f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁴³⁰ CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso, Uma Vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

do Bandolim. O conjunto de choro gravou o disco *Tributo a Jacob do Bandolim* e contou com Radamés Gnattali como arranjador e pianista. O disco foi lançado em 1979 e foi produzido por Hermínio Belo de Carvalho, que foi também quem deu o nome para o grupo⁴³¹. Em 1982, Camerata Carioca lançou o LP *Vivaldi & Pixinguinha* através do Projeto Almirante da Funarte. Esse disco também contou com a produção de Hermílio Bello de Carvalho. Na década de 1980 se apresentaram pelo Projeto Pixinguinha. Em 1983, o grupo atuou no disco de Elizeth Cardoso, *Uma Rosa para Pixinguinha*⁴³².

Aracy Cortes foi quem encerrou os trabalhos da terceira reunião com seu espetáculo. A cantora desde início do século XX já estava ligada ao cenário da música popular brasileira, ela fora considerada pelos pesquisadores como uma cantora tradicional⁴³³. Aracy era uma antiga amiga de Pixinguinha, essa relação vem desde que a cantora fora vizinha do músico no bairro carioca do Catumbi. A cantora chegou a fazer apresentações com o grupo 8 Batutas. Conhecida por ser uma cantora de samba-canção Aracy fez bastante sucesso com o gênero musical. Em 1928, gravou a música *Jura* de Sinhô, também gravou a primeira audição da música *Aquarela do Brasil*. Sua carreira musical é retratada, mesmo que de forma indireta, em diversas obras sobre a música popular. Muitos dos pesquisadores da APMPB apresentam aspectos da biografia da cantora em suas obras. Ricardo Cravo Albin⁴³⁴, Zuza Homem de Melo e Jairo Severino⁴³⁵, Sérgio Cabral⁴³⁶, Ary Vasconcellos⁴³⁷ são alguns desses nomes. A discografia da cantora também é abordada na obra do Nirez, *Discografia Brasileira em 78rpm*⁴³⁸, que foi uma parceria da APMPB com a Funarte. A obra de Jota Efegê, *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*⁴³⁹, lançada pela Funarte também pontua sobre a carreira de Aracy, mesmo que não seja uma obra exclusiva sobre os trabalhos da cantora.

Foi importante relatar um pouco sobre a trajetória artística dessas duas cantoras e do grupo Camerata Carioca para mostrar o tipo de apresentação que foi escolhida pelos pesquisadores da diretoria da associação para compor os shows realizados na terceira reunião.

⁴³¹ CAZES, Henrique. *Choro - Do quintal ao Municipal* - Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

⁴³² Disponível em <https://dicionariompb.com.br/camerata-carioca/bibliografia-critica>

⁴³³ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *III Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴³⁴ ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: A História de um século*. Editora: Funarte. Rio de Janeiro, 1997.

⁴³⁵ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. Volume 1. Editora 34. São Paulo, 1997.

⁴³⁶ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Editora: Lumiar. Rio de Janeiro, 1993.

⁴³⁷ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Vol. 2. Editora: Martins. Rio de Janeiro, 1965.

⁴³⁸ AZEVEDO, Nirez. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

⁴³⁹ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira*. Editora: MEC/FUNARTE. Rio de Janeiro, 1978.

Os artistas cariocas de samba e choro foram selecionados para se apresentarem em um evento que se dizia nacional, que representaria a música popular de todo o país. Porém, o que percebemos é o destaque que os cantores do Rio de Janeiro tiveram.

A partir da análise dos trabalhos desses artistas conseguimos também entender o conceito de música popular brasileira para esses pesquisadores que ocupavam cargos de chefia na associação. O samba e o choro “tradicionais” do início da República estavam sendo legitimados como a cultura popular musical de todo o país. Essa mesma concepção sobre a música popular era transmitida também pelos trabalhos do MIS, da Funarte e de grande parte dos fascículos da Editora Abril (até porque muitos dos intelectuais participaram de todos esses espaços). Nesse terceiro encontro da associação compareceram 150 pesquisadores, dessa forma, não posso afirmar que todos eles possuíam a mesma concepção em relação à canção popular do país. Mas, certamente, aqueles intelectuais responsáveis pela organização do evento queriam deixar claro o que tipo de memória queriam preservar. Nessa terceira reunião já encontramos a presença de alguns acadêmicos, que começavam a pesquisar sobre a música popular. Quando começamos a analisar as obras desses artistas que se apresentaram nessa ocasião percebemos que todos eles possuíam uma relação anterior com a Funarte, com o MIS. Eles também tinham trabalhos anteriores em conjunto com os intelectuais da associação. Outro dado relevante é que todos eles tiveram uma aproximação com Pixinguinha, seja diretamente (estabelecendo uma relação de amizade com o artista), seja indiretamente (homenageando-o através da reprodução de suas canções), ou as duas coisas.

Na sessão final do terceiro encontro da associação (17 de Abril de 1982) os prêmios dos vencedores das monografias do Projeto Lúcio Rangel da Funarte do ano de 1981 foram entregues. Nesta ocasião foram premiados os pesquisadores: Marília Barbosa e Artur Loureiro de Oliveira Filho com a monografia de Cartola, Francisco Duarte Silva, Nelson Sargento e Alice Duarte Silva Campos com a monografia de Geraldo Pereira, Henrique Emanuel Gomes Pedrona, Selma Pantoja, Maria das Graças Nogueira e Sinclair Guimarães com a monografia de Patápio Silva⁴⁴⁰. Nesse terceiro encontro a Funarte também lançou os editais dos concursos de 1982 sobre a vida e a obra de Assis Valente, Eduardo Souto, Capitão Furtado e sobre a contribuição da Rádio Nacional para a divulgação da música popular brasileira⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ *Tribuna da Imprensa*. São Paulo: 18 de Abril de 1982. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁴¹ *Tribuna da Imprensa*. São Paulo: 18 de Abril de 1982. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

De acordo com a *Cartilha de Abertura do III Encontro* o tema *Pesquisa Musical* foi bastante recorrente nessa ocasião⁴⁴². Dentro desta temática privilegiaram o debate sobre a situação dos acervos e museus. Os pesquisadores criticaram o fato dessas instituições e acervos não terem o investimento necessário do governo. A falta de estrutura e incentivo do Estado com esses espaços dificultava o trabalho do pesquisador em encontrar suas fontes. Para esses especialistas em música popular a memória musical estava por um fio e um dos trabalhos da APMPB seria zelar por essa preservação.

Ricardo Cravo Albin ministrou a palestra: *Considerações sobre o atual estado em que se encontra o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Segundo Cravo Albin, após sua saída da diretoria do museu em 1972 os pesquisadores passaram a ter dificuldades para ter acesso ao acervo do MIS. O antigo diretor também apontou a situação de abandono que se encontrava o museu. Houve um intenso debate nesta palestra, pois a então diretora do MIS, Maria Cristina Mendes, estava presente naquela ocasião. Maria Cristina rebateu argumentando que nada havia se alterado no MIS e que os pesquisadores continuavam tendo acesso a todas as fontes. Porém, os vários pesquisadores que assistiam à palestra foram de encontro ao argumento da diretora, afirmando que o MIS nos últimos anos colocava obstáculos aos pesquisadores, estando cada vez mais fechado para a pesquisa. Esse debate foi tão caloroso que acabou sendo relatado nas páginas do *Jornal do Brasil*⁴⁴³.

Assim como acontecera no Conselho de MPB do MIS, nas reuniões da APMPB também houve debates. Havia uma tensão entre dois paradigmas da pesquisa, de um lado a crítica musical e o colecionismo e do outro lado os métodos e linguagens acadêmicas. Um personagem frequente nos debates do MIS e que também marcou episódios similares na APMPB foi José Ramos Tinhorão. Defensor ferrenho de uma música popular “tradicional”, livre de influências externas da cultura estrangeira, Tinhorão nesse terceiro encontro da associação criticou o excessivo caráter teórico das apresentações dos pesquisadores. Para ele a APMPB tinha que produzir um trabalho acessível a todos e não apenas para um grupo seletivo de universitários. Ele argumentou que havia muita preocupação acadêmica por parte dos intelectuais que acabaram fugindo de um dos objetivos da associação: levar a memória da música popular para todos. Esse debate também foi apresentado no *Jornal do Brasil*, que sinalizou que a fala de Tinhorão dividiu

⁴⁴² Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Cartilha de Abertura do III Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁴³ Esse periódico se encontra disponível para consulta na Funarte do Rio de Janeiro. O fato dos documentos da associação e sobre a associação estarem disponíveis até hoje na sede da Funarte carioca mostra como esses dois espaços estavam conectados no passado. Ver: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de Abril de 1982. Disponível em: CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

os pesquisadores, para alguns ele falou corretamente, para outros ele possuía uma visão limitada sobre os fatos⁴⁴⁴. Tinhorão costumava dividir opiniões nos espaços culturais que atuava. Muitas das suas obras publicadas sobre a música popular eram usadas para criticar seus pares⁴⁴⁵. Assim como esses intelectuais circulavam por esses espaços culturais analisados, os seus debates e questionamentos eram levados junto com eles, ultrapassando os muros do MIS, da Funarte, da APMPB, da Abril Cultural.

O literato Luís Fernando Medeiros de Carvalho foi o maior crítico à palestra de José Ramos Tinhorão nesse terceiro encontro da associação⁴⁴⁶. Luís Fernando argumentou que seu público alvo era mesmo o universitário. Ele sinalizou que não era sambista, não tinha relacionamento com sambistas como outros pesquisadores. Sua pesquisa era voltada sim para o universo acadêmico e ele não via problemas em assumir isso. É interessante notar a mudança de postura de alguns pesquisadores da música popular brasileira na década de 1980. Não apenas os espaços culturais vão buscar realizar trabalhos científicos para legitimar suas ações e a dos seus pesquisadores, como os próprios pesquisadores começam a se afastar dos seus objetos de estudo, buscando realizar um trabalho formal e impessoal. No terceiro encontro da APMPB encontramos pesquisadores acadêmicos, sem nenhum vínculo afetivo com a música popular. Porém, ainda era muito comum um pesquisador/coleccionador ser próximo do universo do samba, e dos seus objetos de estudo: os sambistas⁴⁴⁷. Embora tenha acontecido essa mudança de postura entre alguns pesquisadores, muitos deles, continuaram a ter relacionamentos de amizade com artistas da canção popular do país, continuaram a frequentar a boemia carioca, os desfiles das escolas de samba e as festas íntimas na casa dos seus músicos/amigos pesquisados por eles. Albino Pinheiro, por exemplo, como já mencionado anteriormente, foi um desses intelectuais que manteve relacionamentos com artistas e era considerado um boêmio, frequentador de espaços culturais cariocas.

Esse embate entre Luís Fernando e Tinhorão nos sinaliza as tensões entre uma recente pesquisa acadêmica que estava se encorpando sobre a música popular e a forma de se pesquisar dos colecionadores, amadores e amantes da música popular. É verdade que esses críticos em música popular construíam acervos pessoais sobre essa temática e usavam esses documentos

⁴⁴⁴ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de Abril de 1982. Disponível em: CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁴⁵ Algumas dessas obras são: TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966./ TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969./ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1985.

⁴⁴⁶ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *III Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁴⁷ MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. Latin American Music Review, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

como fontes de suas pesquisas, porém essas fontes eram estranhas à historiografia. As fontes fonográficas, radiofônicas, as memórias orais⁴⁴⁸ não eram muito utilizadas pela academia nesse período⁴⁴⁹. Isso não significa que esses acadêmicos não tivessem interesses pelos acervos pessoais desses críticos colecionadores. Esses intelectuais ligados ao colecionismo citavam e consagravam seus pares em suas obras, criando uma rede de afetividade e apoio mútuo, porém alguns deles também citavam uma bibliografia mais acadêmica, como mais uma forma de legitimar seus trabalhos. Sobre essa relação entre acadêmicos e críticos José Geraldo argumenta: “Aliás, a atração entre eles era mútua: se de um lado muitas vezes os críticos procuravam apoio nesses pesquisadores acadêmicos, vários deles tinham o maior interesse e atração pelas pesquisas, pelas memórias, e, sobretudo, pelos acervos desses críticos.⁴⁵⁰” Embora houvesse essa atração também havia tensões nessa relação. Ary Vasconcelos é um exemplo de crítico que utilizava em seus trabalhos tanto as citações de seus pares – e inclusive não poupava elogios a eles – quanto uma bibliografia mais acadêmica. Esse uso de referências aumenta a credibilidade do seu trabalho e revela a sua aspiração em se tornar um historiador da música popular brasileira⁴⁵¹.

É importante analisarmos a obra de Luís Fernando sobre Ismael Silva para entendermos um pouco sobre o posicionamento do intelectual em relação a Tinhorão e ficarmos cientes da diversidade de atores que participaram desse terceiro encontro. Luís Fernando escreveu a biografia *Ismael Silva, Samba e Resistência*⁴⁵². Embora na terceira reunião da APMPB ele falasse que escreveu para o público acadêmico, a sua obra possui uma linguagem bastante acessível. Neste livro, ele pontua sobre o contexto histórico do país no momento do surgimento das produções de Ismael. Diferente de biografias tradicionais do período, o autor analisa as letras de música de Ismael para relacioná-las com o contexto social do seu tempo. O autor problematiza sobre questões importantes em sua obra, como a desigualdade social e a falta de oportunidade para o negro no Brasil. Luís Fernando crítica uma visão tradicional de se pensar a música popular brasileira, nos alertando sobre os perigos das falas de alguns intelectuais sobre a autenticidade e a pureza musical. Ele é contra a ideia de se valorizar apenas o que foi criado

⁴⁴⁸ O MIS realizou um grande trabalho de memória oral através da gravação dos Depoimentos para Posteridade. Esses intelectuais colecionadores e críticos da música popular foram os responsáveis por esse trabalho. Esse dado mostra como a memória era relevante para suas pesquisas.

⁴⁴⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 113.

⁴⁵¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016., p. 113.

⁴⁵² CARVALHO, Luís Fernando. *Ismael Silva, Samba e Resistência*. Editora: José Olympio, Rio de Janeiro, 1980.

no morro, o que é “puro”, sem interferência da indústria fonográfica. Ao analisarmos sua obra fica evidente que ele e Tinhorão estão em pólos opostos em relação à concepção de música popular. Não por acaso eles debateram e discordaram na terceira reunião da associação.

Esse campo crítico apresentado por Luís Fernando se diferencia do nacionalismo musical de Tinhorão e da maioria dos membros da APMPB. Luís Fernando fazia parte de um campo intelectual que não enxergava problema na inovação e modernização da música brasileira. Isso não significa que esses intelectuais não valorizassem a cultura e a música nacional, somente eram a favor da inclusão de novos elementos musicais na canção popular do país. Porém, para os nacionalistas exacerbados esses intelectuais seriam antinacionalistas e a postura deles ajudaria a destruir a riqueza da cultura popular brasileira. Na década de 1960 aconteceu o auge desse debate, o foco de discussão daquele momento era a Bossa Nova. Uns intelectuais atacavam e outros protegiam esse novo ritmo de acordo com seu posicionamento sobre o que seria a música popular brasileira. O livro *O Balanço da Bossa e outras Bossas*⁴⁵³ foi publicado nesse período para criticar os intelectuais puristas e seu nacionalismo alienante. Foi também em fins da década de 1960 que surgiu a ideia de “linha evolutiva” da MPB: a música popular deveria evoluir e se modernizar, sem esquecer suas raízes. Essas foram as referências da nova crítica e da nova geração de pesquisadores. Essa ideia de “linha evolutiva” gerou bastante polêmica nos jornais da época, tendo Tinhorão como seu maior opositor. O Conselho de Música Popular do MIS virou palco dessas discussões, nas atas das reuniões desse órgão aparecem debates calorosos com Tinhorão defendendo ferrenhamente seu posicionamento nacionalista.

Essa discussão que aconteceu no terceiro encontro da APMPB entre Tinhorão e Luís Fernando é herdeira desse cenário dos anos 1960 e mais uma vez Tinhorão foi o porta-voz do nacionalismo exacerbado. Para melhor compreensão desse debate, precisei resgatar o cenário cultural da década de 1960. Cenário este que está mais bem desenvolvido no Capítulo 1 da tese. Embora houvesse um pensamento nacionalista predominante entre os associados da APMPB, essa discussão nos mostra que havia sim perspectivas opostas entre os pesquisadores e os debates, assim como no MIS, também estavam presentes. Com o passar do tempo, o grupo de pesquisadores da associação passou a ser bastante diversificado, desta forma é evidente que discordâncias de pensamentos surgiriam.

⁴⁵³ CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

Em 1975, na primeira reunião da associação o número de pesquisadores era reduzido, contando apenas com 31 participantes, que formavam um grupo bem seletivo. Esses 31 participantes foram pré-selecionados e convidados para participarem do evento. Na terceira reunião, em 1982, já tiveram 150 inscritos. O grupo expandiu consideravelmente e o pesquisador não precisava mais de um convite para entrar na APMPB e sim se inscrever e ter sua inscrição aceita. Esse terceiro encontro foi importante porque também participaram pesquisadores anônimos, que tiveram nessa reunião a oportunidade de mostrar seus trabalhos. Mesmo com essa diversificação ainda assim havia pautas em comum entre eles, como, por exemplo, a necessidade de preservação e criação de arquivos. Através das análises dos documentos da associação encontramos os problemas enfrentados pelos pesquisadores brasileiros, os assuntos que mais os incomodavam e seus questionamentos frequentes.

Outros tópicos também foram discutidos nessa terceira reunião, como por exemplo, os problemas dos direitos autorais, que preocupavam músicos e intelectuais desde a criação do MIS. Essa discussão já aparecia nas atas do Conselho de MPB do museu. Não por acaso, esses intelectuais criaram em 1974 a *Sociedade de Música Brasileira* (Sombrás) para preservar e defender a música popular do país e seus músicos. Essa sociedade contou com a presença de Tom Jobim na presidência e Hermínio Bello de Carvalho na vice-presidência⁴⁵⁴. Outro ponto debatido foi a falta de incentivo do governo com o músico brasileiro. E houve um consenso entre os intelectuais da associação sobre a necessidade do governo fiscalizar as gravadoras que atuavam no território brasileiro (sejam elas brasileiras ou não) para que pudessem gravar um número superior de música popular brasileira em relação a canções estrangeiras. Essas questões levantadas não eram recentes, há anos esses intelectuais lutavam para a resolução desses tópicos (considerados por eles como problemáticos). Esses pontos também eram recorrentes nas reuniões da APMPB.

Ao final da terceira reunião da associação os pesquisadores formularam a *Carta dos Pesquisadores*⁴⁵⁵: documento que solicitava ao governo medidas de preservação da memória da música popular do país e de seus intérpretes. 21 recomendações foram dadas ao governo extraídas das pautas que foram debatidas ao longo do encontro. Os intelectuais utilizaram a mesma estratégia do primeiro encontro da associação, quando redigiram a *Carta de Princípios*,

⁴⁵⁴ GARCIA, Tania da Costa. *Funarte em tempos de Hermínio Bello de Carvalho*. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Santa Catarina, 2015.

⁴⁵⁵ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

encaminhada ao governo federal. A *Carta dos Pesquisadores* foi encaminhada ao Instituto Nacional de Música da Funarte que ficou incumbido de dirigir o documento ao governo.

O primeiro pedido desta carta era sobre a publicação da *Discografia da Música Popular Brasileira em 78rpm*, como vimos anteriormente o governo realizou essa publicação através da Funarte. Então, podemos dizer que essa foi uma vitória para os pesquisadores. Muitas recomendações desse documento tinham um caráter nacionalista, de incentivar a música do país e gerar emprego para o músico brasileiro⁴⁵⁶. Curioso que, muitas medidas que estavam na *Carta de Princípios*, redigida na primeira reunião, se repetiram na carta do terceiro encontro da associação. Um exemplo disso é o pedido de incluir o ensino da música popular brasileira nas escolas durante toda a Educação Básica, desde os anos iniciais. Como os pesquisadores repetiram essa proposta fica claro que o governo não atendeu esse desejo.

Um pedido dos pesquisadores ao governo federal neste documento foi que: “seja feito um apelo à Universidade no sentido de que, nos trabalhos de tese sobre a música popular, seja dada maior ênfase à informação que ao rebuscamento da linguagem.”⁴⁵⁷ Esse pedido nos mostra que no debate entre Tinhorão e Luís Fernando a maioria dos pesquisadores acabou acatando o desejo de Tinhorão, já que seu apelo foi parar na *Carta dos Pesquisadores*. Esse dado mostra o prestígio e a influência de Tinhorão nesse espaço, também retrata o tipo de trabalho que esses pesquisadores querem realizar. Nessa passagem fica evidente mais uma vez a existência de um conflito entre dois métodos e duas narrativas historiográficas: a acadêmica e o colecionismo. A terceira recomendação dessa carta dizia respeito ao MIS:

[...] que sejam restaurados ou restabelecidos os Conselhos do Museu da Imagem e do Som, conforme inclusive o documento ‘Diretrizes para operacionalização da Política Cultural’ do MEC, que se propõe a proteger, apoiar e tornar acessíveis as comunidades, os bens culturais, assim como recuperar as informações contidas no patrimônio cultural brasileiro⁴⁵⁸.

Nesse terceiro item da carta os pesquisadores pedem para o governo federal reabrir o Conselho de MPB do MIS fechado em 1972 por influência dos militares. Naquele período o governo passou a ver o conselho como um espaço de difusão de ideias comunistas⁴⁵⁹. Os pesquisadores da associação pegaram um documento do MEC sobre a necessidade de

⁴⁵⁶ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁵⁷ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁵⁸ Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁴⁵⁹ MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 147.

preservação do patrimônio cultural do país para usar como justificativa para que o conselho fosse restabelecido. Porém, isso não aconteceu. Mesmo com o esforço da associação em tentar levantar o MIS, o museu não conseguiu se reerguer, tendo problemas em conservar seu acervo, manter sua sede e pagar seus funcionários. O MIS passou por uma série de dificuldades, estando por diversas vezes com risco de fechar suas portas. Em 2007 a historiadora Rosa Maria Barbosa de Araújo, diretora do museu naquela ocasião, tentou executar esse projeto de restabelecer o Conselho de MPB, porém a sua proposta não foi para frente⁴⁶⁰. Mesmo que esse pedido dos pesquisadores não tenha sido atendido, só de eles terem esse desejo de reabrir o conselho de MIS mostra a relação da APMPB com o MIS e a preocupação dos intelectuais com o museu que passava por dificuldades. O governo chegou a atender algumas reivindicações da associação, mas nem tudo que foi solicitado nas cartas o governo executou – como foi o caso de reabrir o conselho do MIS.

A partir da década de 1970 começaram a surgir novos atores sociais ligados à música popular brasileira. Esses intelectuais, pesquisadores que antes não apareciam nas atas das reuniões do Conselho de MPB do MIS, nesse momento passam a ser presentes - diretamente (participando ativamente) ou indiretamente (noticiando sobre esses espaços em suas colunas de jornais, interagindo com os trabalhos) – na Funarte, na APMPB, nos fascículos da Editora Abril. Aramis Millarch, Tárík de Souza, Zuza Homem de Melo, Nirez, João Luís Ferrati, são alguns desses novos nomes que estavam se destacando neste cenário cultural. Isto não significa que aqueles antigos nomes, já bem conhecidos no contexto da música popular tenham perdido seus espaços, muito pelo contrário, Tinhorão, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, Ary Vasconcellos, Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, continuaram exercendo postos de liderança e destaque nesses locais. Esses intelectuais da antiga tinham prestígio e reconhecimento entre seus pares⁴⁶¹. Esse grupo de intelectuais que atuaram nos espaços culturais abordados nesta tese não era coeso. Eles tinham diferentes concepções sobre nacionalismo musical e diferentes graus de nacionalismos. Encontramos nesses espaços nacionalistas puristas, ligados a *Revista da Música Popular* dos anos 1950, que lutavam pela consagração de uma música tipicamente brasileira, que seria para eles o samba e o choro tradicional, da época de ouro da música popular (anos 1920-1930) livre de interferências estrangeiras. Dentro deste grupo dos puristas, tinham aqueles mais radicais como José Ramos Tinhorão e Almirante e aqueles mais flexíveis, como

⁴⁶⁰ AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 212. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012. p, 283.

⁴⁶¹ MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. Latin American Music Review, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

Sérgio Cabral. Além dos intelectuais considerados puristas, também tinham aqueles adeptos à ideia de “linha evolutiva” da música popular, que aceitavam interferências de ritmos estrangeiros na nossa canção popular. Essa nova geração de pesquisadores faziam parte de uma nova crítica da música popular, ligados a Tropicália, a MPB e com um conceito mais amplo de música popular brasileira. Tárík de Souza, Zuza Homem de Melo são exemplos dessa outra vertente de se pensar a canção popular brasileira de forma mais híbrida. Porém, no interior de cada uma dessas vertentes também não havia coesão de pensamentos. É necessário entendermos essas duas formas de se pensar a música popular para entendermos os debates presentes nesses espaços, mas é muito difícil classificarmos um intelectual como sendo de uma vertente ou de outra. Ao analisarmos a trajetória individual desses intelectuais notamos que ao longo de suas carreiras alguns deles podem oscilar entre uma vertente e outra. Um exemplo disso é que na década de 1970 alguns que eram considerados puristas e tradicionalistas passam a legitimar a Bossa Nova, o que nos anos 1960 isso não acontecia (inclusive os apoiadores da Bossa Nova chegaram a ser chamados nos anos 1960 de entreguistas musicais pelos nacionalistas puristas). Segundo José Vinci de Moraes não tem como delimitarmos o pensamento desses intelectuais: “Contudo, é preciso levar em conta que é difícil classificar comodamente esses críticos em tradições interpretativas bem delimitadas e ideologicamente definidas. A trajetória e o pensamento deles eram bem mais variados, complexos e permeáveis, recebendo influências as mais diferentes e diversificadas.⁴⁶²” Mas entender e mapear essas vertentes nos auxilia a analisar a conjuntura do período e os trabalhos realizados pelos espaços culturais aqui estudados. É verdade que José Ramos Tinhorão sempre foi um ferrenho defensor da tradição musical, mas Ary Vasconcelos ao apontar essas duas tendências de se pensar a música popular, opina que prefere uma coexistência pacífica, fazendo referência ao período político da Guerra Fria⁴⁶³. É preciso deixar claro que os modernistas da “linha evolutiva” não negam a importância das canções e dos artistas do samba e choro tradicionais.

No caso da APMPB, outro intelectual que precisamos destacar é Aramis Millach: primeiro diretor da associação e peça chave na sua criação. Devido à relevância da sua figura para a APMPB farei um breve levantamento sobre sua carreira e os caminhos que os fizeram chegar até a associação.

⁴⁶² MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016, p. 104.

⁴⁶³ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016, p. 108.

3.5 Aramis Millarch, um pouco da sua história.

Como já mencionado anteriormente, Aramis Millarch começou a aparecer no cenário nacional a partir da década de 1970. Porém, desde o final dos anos 1950 ele já se destacava entre os curitibanos. Desde a juventude Millarch já era uma figura conhecida em Curitiba, atuando em jornais, na política, organizando eventos e projetos na cidade. Em seus artigos jornalísticos fica evidente a sua paixão por Curitiba. Tanto que, após Millarch ganhar visibilidade em todo o país, ele continuou organizando projetos para incentivar a cultura de Curitiba, um deles foi a primeira reunião da APMPB que aconteceu na cidade. Através de Millarch, Curitiba ganhou destaque nas mídias de todo o Brasil. Curioso que Millarch não nasceu em Curitiba, ele se mudou para a cidade aos 15 anos. Porém, em seus artigos ele se dizia um curitibano com orgulho e nunca escondeu seu amor pela cidade. Muitos acreditavam que Millarch havia nascido em Curitiba, mas o jornal *Bem Paraná* argumenta que ele viera para a cidade na adolescência⁴⁶⁴. Não encontrei registros da cidade em que Millarch nasceu. Mas, o que importa é que Curitiba foi a cidade que o acolheu.

Ao longo de seus anos como jornalista, Millarch sempre procurou divulgar trabalhos referentes à música popular brasileira. O intelectual estava sempre antenado ao cenário musical do país, divulgando trabalhos, eventos, revistas com a temática da música popular que achasse relevante para a construção da cultura popular brasileira. Em seus artigos já destacou o trabalho da *Revista da Música Popular (RMP)*, que circulou de 1954 a 1956. Divulgar esta revista mostra muito sobre o posicionamento de Millarch, já que ele compartilhava do mesmo conceito de música popular que os autores da RMP. Ambos lutavam pela conservação de uma música popular entendida por eles como tradicional e pura de influências externas. Outro ponto curioso é que muitos colaboradores desta revista passaram posteriormente a ser membros da APMPB. Lúcio Rangel (criador da RMP), Sérgio Cabral, Ary Vasconcellos foram alguns dos intelectuais que participaram tanto da revista da década de 1950 quanto da associação dos anos 1970. Aramis Millarch também divulgou em seus artigos o *Jornal da Música* editado por seu amigo Tárík de Souza nos anos 1970. Em 1992, ano de seu falecimento, a imprensa do *Festival de Gramado* criou o *Troféu Aramis Millarch* para homenagear o jornalista, ressaltando sua contribuição para o ramo.

⁴⁶⁴ Bem Paraná. *Três Décadas de Jornalismo Cultural Recuperadas*. Paraná, 01/12/2009.

O jornal *Bem Paraná* reconhece a importância de Millach para a cultura de Curitiba. Ao analisar o artigo *Três Décadas de Jornalismo Cultural Recuperadas* fica evidente que Millarch possuía uma boa relação com o editor do *Bem Paraná*. Nesse artigo é feita uma homenagem ao jornalista que segundo o jornal tanto contribuiu para o desenvolvimento do Paraná: “Ele foi um dos poucos paranaenses que recebeu diversos prêmios nacionais de jornalismo e participou dos principais festivais, concursos e prêmios onde a arte ou a cultura era objeto de discussão.⁴⁶⁵” Em 2009, produtores curitibanos lançaram a coletânea *Aramis Millarch – 30 anos de jornalismo cultural* - que contém mais de 720 horas de entrevistas feita pelo jornalista em oito DVDs e um livro que conta um pouco da biografia do jornalista. Neste livro também encontramos depoimentos de artistas que tinham um relacionamento com Millarch, como foi o caso de Cartola: “Amigo do peito. Que saudades meu velho amigo e quando nos veremos? Já que não é possível em pessoa, valoroso crítico curitibano, mando-te uma obra para teu Arquivo. Seu amigo, Cartola”⁴⁶⁶. Esse trecho mostra a amizade de Millarch com nomes importantes da música brasileira. Essa coletânea foi doada para muitas bibliotecas públicas brasileiras e contou com o patrocínio da Petrobrás para a sua realização. A coletânea foi lançada na Universidade Positivo, localizada em Curitiba, em Dezembro de 2009. Hermínio Bello de Carvalho foi um dos convidados para palestrar nesta ocasião⁴⁶⁷. As gravações em áudio das entrevistas presentes nesta coletânea foram disponibilizadas no site criado para homenagear Millarch após a sua morte pelos seus familiares, chamado de *Tabloide Digital*⁴⁶⁸.

O site *Tablóide Digital* foi criado após a morte de Millach em 1992 e desde então incorpora documentos produzidos pelo jornalista ao longo de sua vida, como artigos, entrevistas e material sonoro. Ao todo o site conta com mais de 50.000 artigos publicados por Millarch entre 1957 e 1992, encontrados em 19 jornais que ele trabalhou ao longo da vida. Interessante, que esse material está disponível para consulta online e gratuita e nessa documentação encontramos informações sobre inúmeras personalidades culturais, sendo assim seu acervo nos auxilia a achar informações sobre a biografia de diversos artistas. Em 2009, seu acervo sonoro da coletânea *Aramis Millarch – 30 anos de jornalismo cultural* foi incorporado a esse site. O nome *Tablóide Digital* faz uma homenagem ao nome da coluna do jornal *Estado do Paraná* que Millarch escreveu por anos.

⁴⁶⁵ Bem Paraná. *Três Décadas de Jornalismo Cultural Recuperadas*. Paraná, 01/12/2009.

⁴⁶⁶ LAGO, Ferrati; HOMEM, Rodrigo Barros; FERREIRA, Luís Antônio. *Aramis Millarch – 30 anos de jornalismo cultural*. Editora Nossa Cultura. Paraná, 2009. p, 9.

⁴⁶⁷ CARVALHO, Joyce. *Aramis Millarch em 30 anos de entrevista*. Tribuna, Curitiba, 2009.

⁴⁶⁸ Disponível em: <https://www.millarch.org/acervo-audio>

O acervo de áudio presente no site Tablóide Digital reúne gravações de entrevistas feitas por Millarch na sua casa, no MIS carioca, em teatros, bares, nas ruas e em eventos. Grande parte desse material foi coletado pelo jornalista através de um gravador cassete portátil, por isso a qualidade do som por vezes foi prejudicada. Millarch entrevistou muitas figuras importantes do universo cultural. Muitas delas não chegavam ser uma entrevista formal, como as feitas em sua casa, mas sim um bate papo casual. Muitos nomes ligados à música popular foram entrevistados, tais como: Eliseth Cardoso, Ismael Silva, Paulinho da Viola, Jards Macalé, Nelson Cavaquinho, Gilberto Gil, João Bosco, Carlos Lyra, Elis Regina, Jamelão, Leci Brandão, Vinícius de Moraes. O jornalista também conversou com os intelectuais que faziam parte dos espaços culturais estudados aqui nesta tese, são eles: Hermínio Bello de Carvalho, Zuza Homem de Mello, Paulo Tapajós, entre outros.

A entrevista que Aramis Millarch realizou com Hermínio Bello de Carvalho foi bem mais longa que as demais, durando algumas horas. Normalmente ele levava no máximo 30 minutos com cada personalidade. Segundo os dados do site Tablóide Digital essa entrevista aconteceu dia 15 de Março de 1985, em Curitiba. Por essas informações, tudo indica que tenha acontecido em sua casa, até mesmo pela qualidade do som da gravação. Millarch nessa ocasião também seguiu uma pauta ao entrevistá-lo, mostrando ser algo que foi algo planejado antes de acontecer. Em algumas entrevistas percebemos que ele encontrou com a personalidade ocasionalmente, na saída de um evento, ou em uma mesa de bar, conseguimos escutar sons externos de conversas, músicas, carros. Nessas ocasiões ele gravava uma conversa rápida de alguns minutos, como foi o caso da sua gravação com Cartola. Brevemente Millarch e Cartola conversaram sobre a riqueza das letras do cantor, Cartola chegou a recitar alguns de seus versos nesse rápido encontro.

Retornando a longa entrevista realizada com Hermínio Bello de Carvalho, gostaria de ressaltar alguns pontos. A entrevista foi iniciada com Hermínio pontuando sobre o péssimo hábito que o Brasil tem de não conservar a memória de seus artistas populares. Em seguida, entraram no tema da ditadura militar e os medos e perseguições que sofreram. Vale destacar que a data que aconteceu essa entrevista – 15 de Março de 1985 - é bastante simbólica, pois seria o dia da posse Tancredo Neves, não por acaso os intelectuais passaram grande parte da entrevista ressaltando os males da ditadura para a sociedade. Hermínio argumentou que foi silenciado por muitos anos e precisou usar metáforas para protestar, para não terminar no exílio como Caetano e Gil. Aramis Millarch chegou ser cassado pela ditadura militar na década de 1960, pós AI-5. Nessa ocasião ele dava aula de Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná e mesmo tendo passado em primeiro lugar no concurso precisou deixar o seu cargo

de professor⁴⁶⁹. O tema central de toda a entrevista foi a crítica ao regime militar, os dois intelectuais relataram suas mágoas e rancores sobre o período. Com o fim do regime militar muitos intelectuais que trabalharam em órgãos do governo passaram a ser atacados como cúmplices do governo anterior. Nessa entrevista eles estão deixando claro que não concordavam com a postura do governo. Mesmo eles tendo trabalhado em órgãos culturais ligados ao governo não significava que eram seus apoiadores, muito pelo contrário, usavam desses espaços para criticar o Estado, mesmo que fosse nas entrelinhas, com metáforas. O Conselho de MPB do MIS foi um exemplo de como a postura e os debates daqueles intelectuais incomodavam os militares, tanto que o órgão foi fechado em 1972.

Nessa entrevista fica claro que os dois intelectuais tinham uma relação de amizade e sintonia quando trabalhavam juntos. Após o falecimento de Millarch, Hermínio escreveu em vários jornais homenageando seu amigo. Em uma ocasião sinalizou que:

[Millarch] Foi um jornalista alucinadamente apaixonado pela música popular, e que fazia de sua casa uma espécie de sala de visitas de Curitiba – cidade da qual era reconhecidamente o melhor anfitrião. Um dia inventou a Associação de Pesquisadores da MPB, e veio bater à minha casa para me convidar a integrá-la⁴⁷⁰.

Essa passagem retirada do jornal *Bem Paraná* além de relatar a relação pessoal entre Millarch e Hermínio mostra como o segundo reitera a teoria defendida por outros intelectuais curitibanos de que Millarch tinha um peso para a cidade de Curitiba. No ano do seu falecimento, Hermínio também escreveu uma outra homenagem ao amigo no jornal *Estado do Paraná* – periódico que Millarch dedicou anos de sua vida escrevendo:

Lembro como o conheci: ele fazendo um convite para uma palestra, ou algo que o valha, alguma daquelas loucuras que seu coração sempre ardilava: um simpósio, um festival, uma discussão qualquer que envolvesse a cultura. Porque era a cultura a sua grande cachaça, o seu mais saboroso uísque, era a razão, enfim, de toda sua vida. Um animador cultural nato, que apoiou todos os movimentos culturais de Curitiba. Lembro quando me apresentou ao Lápis, às Ninfas, e a toda uma legião de artistas paranaenses; suas veias saltavam de paixão, paixão que chegava aos raios da irracionalidade. Lembro um prêmio Sharp recente, onde nos encontramos. Causaria inveja a muitos as manifestações de carinho e respeito recebidas por Aramis naquele evento. Eram abraços efusivos, beijos, acarinhações as mais pródigas – tudo isso um evidente sinal de respeito e gratidão a quem sempre amou a música sem nunca servir-se dela. Sei, e muito bem, que no coração de cada artista brasileiro estará pulsando uma grande saudade desse amoroso amigo que agora se foi. [...] Seu desaparecimento me faz pensar agora: e o que se fará do imenso e riquíssimo acervo de fitas, discos, depoimentos – ele mesmo um museu das imagens e dos sons do nosso Brasil? Acho que o governo do Paraná tem uma obrigação moral, a partir de agora, de coletar todo esse material, de transformá-lo em fonte de consulta para todos aqueles que, ainda,

⁴⁶⁹ Bem Paraná. *Três Décadas de Jornalismo Cultural Recuperadas*: Paraná, 01 de Dezembro de 2009.

⁴⁷⁰ CARVALHO, Hermínio Bello. O carpinteiro Paulinho da Viola e o Preto Velho da Esmeralda. Samba e Choro, Rio de Janeiro, 2003, p.15.

pensam em cultura como fonte de saber. Todos nós, artistas, um dia, gastamos horas diante do microfone, dos vídeos de Aramis: que esse saboroso dispêndio de tempo não resulte em nada que venha, em futuro, a ser fragmentado. [...] Ao rabiscar esta última linha – e impossibilitado de vê-lo pela última vez – dou meus pêsames à cultura brasileira por essa perda que é minha, é de Elizeth, da Camerata Carioca de Joel e Radamés, é de Lápís e das Ninfas, é de Marilene e Chico, é de vocês aí da redação, é de todos nós que acreditamos na cultura como ele acreditava, com aquele seu jeito gordo de nos afagar, parecendo pedir desculpas por existir – logo ele, logo ele! Que morreu ouvindo música, à beira do único instrumento que sempre tocou tão bem, a sua velha e silenciosa máquina de escrever, com seu teclado de letras⁴⁷¹.

Esse fragmento nos traz algumas análises, como o fato de Millarch ser muito respeitado pelos músicos mesmo não sendo um deles. Hermínio chega a brincar que o instrumento que ele tocava era uma máquina de escrever, mas que mesmo assim deixaria saudades a Eliseth Cardoso, a Chico Buarque, ou seja, entre os músicos do período. De acordo com Hermínio, Millarch teria um bom relacionamento com os artistas populares e também seria um apaixonado pela música popular, desta forma Millarch se enquadraria na concepção de historiador da música popular de Geraldo Moraes, aquele sujeito que estabelece uma amizade com seu objeto de estudo e é um grande admirador da canção popular⁴⁷². Hermínio tinha uma preocupação para que não se perdessem as pesquisas, áudios e artigos do jornalista. E, como já vimos, esse material foi preservado pela sua família e seu conteúdo, que se encontra digitalizado, foi importante para o andamento dessa pesquisa. Em 2003, parte de sua pesquisa sobre a música popular e sobre o cinema foi doada para o MIS do Paraná⁴⁷³.

Como já mencionamos um pouco sobre a repercussão da morte de Millarch e dos projetos de preservação de seus documentos e fontes que aconteceram após seu falecimento, a partir de agora vou relatar um pouco mais sobre dados da sua vida profissional. Desde os 15 anos de idade Millarch já atuava como jornalista em Curitiba. Seu primeiro trabalho foi no jornal *O Estado do Paraná*, também foi neste periódico que Millarch trabalhou por mais tempo. O autor trabalhou oficialmente em 19 periódicos ao longo de sua vida. Ele também criou mais 10 pseudônimos ao longo de sua carreira. Como pontua Ricardo Cravo Albin: “No extinto jornal ‘Última Hora’ assinou uma coluna na qual utilizou o pseudônimo de J. Lyra de Moraes - O ‘J’ em homenagem a João Gilberto, o Lyra a Carlos Lyra e o Moraes a Vinícius de Moraes.”⁴⁷⁴. Na década de 1960 foi editor do Jornal de *Música Popular de Curitiba*, redator da coluna de Música Popular do jornal *Voz do Paraná* e produtor de diversos programas musicais da rádio

⁴⁷¹CARVALHO, Hermínio Bello. O Estado do Paraná. 15/07/1992.

⁴⁷²MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. Latin American Music Review, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

⁴⁷³ Estado do Paraná. MIS recebe doação de parte do acervo de Aramis Millarch. 19/02/2003.

⁴⁷⁴ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/aramis-millarch/dados-artisticos>

Ouro Verde. Ainda na década de 1960 ganhou o primeiro lugar no curso de reportagens de Curitiba com o trabalho *Cinema entre nós*. Como podemos ver nos anos de 1960 Millarch tinha bastante influência na sua cidade em diversas áreas (rádio, cinema, jornalismo), mas ainda não tinha ganhado visibilidade nacional. Já no ano de 1970 Millarch apareceu no cenário nacional: trabalhou na Associação Brasileira de Relações Públicas de São Paulo, ganhou o prêmio Esso de Jornalismo. Essa premiação é muito importante para a carreira de um jornalista, anualmente a empresa Esso de Petróleo escolhia profissionais da imprensa que se destacaram em sua área. Só havia um vencedor por setor e cada um deles ganhava um troféu e uma boa premiação em dinheiro. Em 1973 atuou como jurado do Festival Internacional da canção⁴⁷⁵.

Millarch também se destacou na política curitibana, administrando e chefiando projetos culturais da região. Ao longo da década de 1970 dirigiu o Departamento de Relações Públicas e Promoções da prefeitura de Curitiba. Foi diretor da Fundação Cultural desta cidade em 1974. E neste mesmo ano foi promotor cultural, realizando os seguintes projetos: criou o boletim informativo da *Casa Cultura Romário Martins*, coordenou o carnaval curitibano, promoveu o curso de MPB pela Fundação Cultural da cidade no qual era seu diretor. Através destes projetos políticos-culturais ele ficou conhecido pelo MEC na gestão de Ney Braga (1974-1979). Ney Braga antes de assumir o ministério já havia atuado também na política dessa região, foi prefeito de Curitiba e governador do Paraná. A relação entre Ney Braga e Millarch se estabeleceu na década de 1970 e proporcionou ao intelectual a organizar a primeira reunião da APMPB, em Curitiba.

Aramis Millarch foi uma figura importante para a criação da APMPB. Mas, também podemos destacar outros nomes que foram importantes para a música popular brasileira nos outros espaços culturais aqui estudados. Ricardo Cravo Albin e Roberto Parreira foram fundamentais para a criação do MIS e da Funarte, respectivamente. Ressalto também a relevância do ministro Ney Braga no cenário cultural do governo do presidente Geisel e sua importância para o estabelecimento da Funarte e da APMPB. Fora a gama de intelectuais e mediadores culturais que circulavam entre o MIS, a Funarte, a APMPB, a Editora Abril, com o seu setor Abril Cultural.

A APMPB foi um divisor de águas para o pesquisador de música popular brasileira. O trabalho do pesquisador passou a ser valorizado e visto como científico e profissional. A APMPB também era um contraponto à pesquisa universidade sobre a música popular, que se abria para essa temática vagarosamente. Como vimos, alguns membros da associação estavam

⁴⁷⁵ MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba. 1973.

preocupados com os métodos de escrita da academia. A associação recebeu verbas da Funarte para ajudar a custear os gastos com pesquisas de seus membros. Em 1976 a Funarte se inspirou na APMPB e começou a investir também em pesquisa, realizando projetos voltados para o incentivo do pesquisador. A APMPB queria mais do que preservar e divulgar a memória da música popular brasileira, ela queria criar conteúdo, elaborar suas próprias pesquisas, criar seus acervos.

Aramis Millarch antes da criação da associação já tinha a prática de elaborar documentos e buscar fontes referentes à música popular brasileira. Seu acervo pessoal (com entrevistas e documentos) e seus artigos (escritos em 19 diferentes periódicos) foram digitalizados após seu falecimento pelos seus familiares. Seus amigos de trabalho já expressavam a preocupação desse material se perder. Graças ao conteúdo presente no site *Tablóide Digital* pude analisar informações não só da vida e carreira de Millarch, mas também da APMPB e seus membros. O trabalho de Millarch como pesquisador pôde favorecer o trabalho de outra pesquisadora. Em tempos de pandemia, ter acesso às suas fontes digitalizadas e sem nenhum custo para pesquisa é um privilégio. Diferente da Funarte há pouca documentação disponível sobre a APMPB, talvez seja por isso existem poucos trabalhos acadêmicos que analisem essa associação⁴⁷⁶. Para o futuro pesquisador tentei mostrar onde se encontra cada documentação ao longo deste capítulo, para que mais trabalhos sobre essa rica e importante associação possam ser elaborados.

No próximo capítulo analisarei os fascículos da coleção *História da Música Popular Brasileira* publicados pela Editora Abril. Embora essa empresa fosse privada e não tivesse ligação com os órgãos do governo, os seus trabalhos de preservação à música popular brasileira foram bem semelhantes aos que aconteceram nos outros espaços. Em todos os capítulos desta tese, estarei ressaltando a circularidade desses intelectuais e a conexão entre esses espaços culturais. Esses espaços culturais aqui analisados contribuíram para consolidar a escrita da música popular brasileira, com a construção de um discurso sólido feitos por um grupo de intelectuais que consagrou artistas considerados “tradicionalistas” como os representantes da canção popular brasileira. A Editora Abril será mais um espaço usado por esses intelectuais para lutar pela conservação e memória da canção popular do país.

⁴⁷⁶Sobre os três primeiros encontros da APMPB temos uma boa documentação disponível na Funarte, mas sobre os demais a documentação é escassa. Foi através dos artigos de Millarch que coletei mais informações sobre o funcionamento da APMPB. A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional também foi fundamental para o desenvolvimento desse capítulo, uma busca em diversos jornais de 1975 a 1989 de todo o país me trouxeram informações relevantes sobre a APMPB.

4 A EDITORA ABRIL E SEUS FASCÍCULOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

4.1 Alianças, negociações e tensões nos anos 1970.

É bastante explorado pela historiografia o fato dos setores culturais e artísticos terem realizado forte oposição ao regime militar. Porém, também foi através das artes e da cultura que o Estado estabeleceu um canal de comunicação com a sociedade, principalmente a partir de meados dos anos 1970. A relação artistas e Estado era complexa e contraditória, com aproximações e afastamentos. Setores da esquerda não armada, ligados ao Partido Comunista, também firmaram relacionamentos com liberais e empresários da indústria cultural. Essa aliança foi crucial para a legitimação da cultura da esquerda engajada para outros circuitos e segmentos sociais. Marcos Napolitano argumenta que:

O palco dessas ações culturais tinha como elemento dinamizador um mercado de bens simbólicos em processo de crescimento vertiginoso, particularmente significativo nos setores fonográficos, televisual e editorial, que incorporava quadros intelectuais, artísticos e gerenciais recrutados da base social da esquerda – a classe média jovem e intelectualizada.⁴⁷⁷

Sérgio Miceli sinaliza que grandes conglomerados como Globo, Abril, Folha de São Paulo, Manchete recrutaram uma série de intelectuais, técnicos de esquerda⁴⁷⁸. Esses profissionais, jornalistas, editores, cantores e escritores incorporaram a música popular brasileira como um veículo de divulgação cultural. Para Miceli essa tendência se iniciou no final dos anos de 1960 e permaneceu até os fins dos anos 1980. Neste capítulo analisarei essa tendência na Editora Abril, mais precisamente no seu setor cultural – a Abril Cultural – na publicação dos seus fascículos da coleção da História da Música Popular Brasileira. Esse material foi publicado entre as décadas de 1970 e 1980.

⁴⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 200.

⁴⁷⁸ MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação”. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 41-68.

Os intelectuais de esquerda, o Estado e o mercado desenvolveram uma relação marcada por alianças, tensões, negociações. Eles tinham em comum a preocupação em defender uma cultura nacional e valorizar o produto brasileiro. Essa associação dava vantagens a esses três setores, porém esse processo não acontecia sem desconfianças recíprocas.

O Estado percebia no intelectual de esquerda um caminho para reconciliar-se com a classe média, base social do golpe militar, perdida desde 1968, [...] ponto de fricção não apenas com setores de esquerda, mas, sobretudo, com intelectuais liberais desde o começo do regime. O mercado vislumbrava no Estado um facilitador de acesso ao capital e subsídios de toda ordem. O artista de esquerda via, em ambos, a oportunidade de produzir sua obra, ampliar seu público e afirmar-se artística e profissionalmente, aproveitando-se das contradições do sistema.⁴⁷⁹

A indústria cultural passou a investir também em produtos considerados mais sofisticados tecnicamente, que mesmo que em curto prazo vendessem menos, a médio e longo prazo garantiam lucros a essas corporações⁴⁸⁰. E foi ao longo da década de 1970 que a música popular passou a ser a protagonista dessa indústria. Os donos dessas empresas culturais perceberam o surgimento de uma nova classe média consumidora, que comprava os produtos da esquerda, que era escolarizada, que frequentava as universidades, que consumia a música popular do país, que lia fascículos, livros. Essa indústria cultural forneceu emprego para uma série de intelectuais de esquerda, que ficaram desempregados com o golpe militar. Cláudio Oliveira argumenta que o público consumidor de discos nos anos 1970 era tipicamente o jovem com formação universitária, que havia tido contato nas duas décadas anteriores com a Bossa Nova, festivais, Cinema Novo, Tropicália e preferia a música brasileira à estrangeira.

Os anos 1950 e 1960 foram de grande densidade política e cultural, com o Cinema Novo, Bossa Nova, Tropicália e festivais. [...] foi a Bossa Nova o primeiro produto musical ao gosto do jovem urbano brasileiro, ainda nos anos 1950, o que levou ao desenvolvimento do hábito de comprar discos, fortalecido com a geração dos festivais. Sendo assim, o consumidor típico de discos do Brasil nos anos 1970 tem mais de vinte e cinco anos, formação universitária e prefere a música brasileira à estrangeira, porque passou a adolescência ouvindo Caetano, Gil, Chico, etc.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 234-235.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018, p. 78.

A aliança entre a esquerda e os setores liberais explica a forte presença de uma cultura produzida pela esquerda nos meios de comunicação e na indústria cultural. Ao longo deste capítulo argumentarei que parte dos fascículos da Editora Abril se enquadram nesses dados, já que a editora lançou um catálogo para o consumo dessa classe média universitária, que consumia uma música popular brasileira considerada por eles como tradicional e vários dos especialistas contratados para trabalhar na sua publicação eram intelectuais da esquerda, que faziam parte do MIS e que futuramente vão atuar na Funarte e na APMPB.

4.2 A fundação da Editora Abril no Brasil

A Editora Abril foi criada em 1950 com sua sede em São Paulo, pelo italiano Victor Civita. O primeiro nome da editora foi Primavera, porém essa primeira experiência não decolou. Então, neste mesmo ano Civita rebatiza seu empreendimento como Editora Abril, esse mesmo nome já havia sido usado pelo seu irmão César Civita em uma editora argentina⁴⁸². A primeira publicação da Editora Abril em São Paulo foi a revista em quadrinhos do Pato Donald, que fez muito sucesso de circulação. Em seguida outras histórias em quadrinhos foram publicadas para o público infantil: Mickey (1952), Diversões Escolares (1960), Zé Carioca (1961) e Almanaque Tio Patinhas (1963). Nas décadas de 1950 e 1960 a editora também lançou várias revistas voltadas para o universo feminino: Capricho (1952), Você (1956), Ilusão (1958), Noturno (1959), Manequim (1959) e Cláudia (1961)⁴⁸³. Segundo Vanessa Milani, Civita espertamente investia em publicações que estavam em alta na sociedade. Ele estava sempre atento à política atual, aos costumes, aos modismos e lançava seus produtos pensando na recepção do público. Milani cita como exemplo o lançamento da revista Quatro Rodas em 1960 especializada em automóveis. Essa revista é lançada no período da presidência de Juscelino Kubitschek, de implantação da indústria automobilística, da sua política desenvolvimentista⁴⁸⁴.

⁴⁸² Editora Abril. *O Começo*. 19 de Agosto de 2002.

⁴⁸³ Informação disponível em: <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/ocomeco.html>. Último acesso: 21/03/2022.

⁴⁸⁴ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação

Para seu negócio deslanchar Civita investiu seus próprios recursos e também contou com sócios do grupo Smith Vasconcelos e Gordiano Possi⁴⁸⁵. A editora começou em uma pequena sala no centro de São Paulo, com apenas seis funcionários e se transformou no Grupo Abril, um conglomerado de mídia que atua no mercado de editoração, publicação e distribuição de títulos. Dentro deste grupo encontramos, por exemplo, a Revista Veja, importante veículo de comunicação até os dias atuais, lançada no fim dos anos 1960. A Editora Abril criou um setor nomeado Abril Cultural: área responsável pelos assuntos culturais da editora. Foi através da Abril Cultural que a editora lançou mais de 200 fascículos, além de centenas de livros e discos. Foi esse segmento da Editora Abril o responsável por lançar os fascículos da música popular brasileira, que serão analisados nesta tese. A Abril Cultural atuou de 1968 a 1982. Três anos após o desligamento da Abril Cultural da Editora Abril, em 1985, esse segmento se transformou na Editora Nova Cultura, atuando de forma independente à Abril. Mas, mesmo com os encerramentos dos trabalhos da Abril Cultural, a Editora Abril lançou seus fascículos da coleção História da Música Popular Brasileira da série Grandes Compositores até o ano de 1984.

É preciso ressaltar que diferente dos outros espaços culturais abordados nesta tese a Editora Abril é uma empresa privada, que embora tenha contratado muitos dos intelectuais desses espaços para trabalhar em seus fascículos sobre a música popular, ela possui alguns dos seus objetivos distintos dos outros locais. Neste último capítulo da tese também acho necessário resgatar uma cronologia sobre a fundação desses espaços, para não gerar dúvidas ao leitor. Quando a Editora Abril publicou a primeira coleção de fascículos da música popular brasileira no ano de 1970 o MIS já havia sido criado em 1965. Pouco tempo depois das primeiras publicações dessa coleção o Conselho de Música Popular Brasileira do MIS é fechado (em 1972) e muitos dos intelectuais do museu migraram para a Editora Abril para trabalhar com os fascículos da canção popular. A Funarte e a APMPB são criadas em meados dos anos 1970 e nesse período as publicações dos fascículos da música popular brasileira pela Editora Abril continuaram acontecendo a todo o vapor. O que significa que, as publicações dos fascículos sobre a música popular aconteceram em vários momentos concomitantemente com os trabalhos dos outros espaços culturais analisados nesta tese. Sendo assim, muitos dos intelectuais trabalharam em determinados períodos em paralelo em alguns desses espaços.

(Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

⁴⁸⁵ Editora Abril. *Perfil de Victor Civita*. 05 de Abril de 2013.

Na década de 1960 a editora começou a lançar seus famosos fascículos semanais nas bancas de jornal. Coleções variadas foram lançadas para agradar diferentes públicos, tais como: enciclopédias escolares, fascículos sobre turismo, esportes, infantis, literatura, filosofia, entre outros. Em 1965 a primeira coleção de fascículos da editora é lançada e tem como tema a bíblia: *A Bíblia mais Bela do Mundo*. A proposta de Civita foi publicar uma versão da bíblia luxuosa, com muitas figuras e uma linguagem fácil de ser compreendida por todos. A editora também lançou a série *Grandes Compositores da Música Universal* em 1968, levando discos às bancas⁴⁸⁶. O primeiro fascículo publicado pela editora com disco acoplado foi o Concerto n° 1 para piano e orquestra de Tchaikowsky. Além da coleção sobre a música popular analisada neste capítulo, a Editora Abril lançou muitas coleções musicais com a presença de discos, são elas: *As Grandes Óperas* (1971), *Mestres da Música* (1979), *Gigantes do Jazz* (1980).

Informações que anteriormente só eram encontradas em livros, passaram a ser disponíveis nos fascículos. As pessoas não precisariam ir a bibliotecas para ter acesso a determinados materiais, pois em qualquer banca de jornal e com um preço acessível os fascículos traziam informações e entretenimento: “Em plena ditadura militar os fascículos inauguraram no Brasil, nos anos 1960, certa democracia de conhecimento. Brasileiros de baixo poder aquisitivo passaram a encontrar nas bancas assuntos antes restritos a bibliotecas e livrarias.⁴⁸⁷” Neste sentido, Mateus Pereira argumenta que unido a esse eficiente sistema de distribuição dos fascículos nas bancas de jornal (em um período que havia poucos pontos de comercialização de livros no país), a Editora Abril também contava com uma vasta campanha publicitária em jornais, revistas (a maioria da própria editora) e na televisão. Sendo assim, mais de um bilhão de fascículos da editora foram vendidos no país entre meados dos anos 1960 e início dos anos 1980⁴⁸⁸. A Revista *Veja* no ano de 1970 trouxe em suas páginas a propaganda do fascículo de Pixinguinha, o segundo fascículo da coleção *História da Música Popular Brasileira* a chegar às bancas de jornal. A propaganda trouxe o seguinte texto: “Abram alas que Pixinguinha chegou! Ele é o n° 2 da história da nossa música. Compre logo o seu fascículo. A vida e a obra deste bom crioulo custam só Cr\$ 7,00. É quase nada para quem quer ganhar uma sólida cultura musical.⁴⁸⁹” O início da propaganda faz referência à marchinha de Chiquinha

⁴⁸⁶ ABRIL. *Quando a cultura vai para as bancas: o fenômeno fascículos leva o conhecimento para dentro da casa de milhões de brasileiros*. Institucional. 50 anos, 2000. Disponível em: <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/fasciculos.html>. Acesso em: Janeiro de 2022.

⁴⁸⁷ ABRIL. *Quando a cultura vai para as bancas: o fenômeno fascículos leva o conhecimento para dentro da casa de milhões de brasileiros*. Institucional. 50 anos, 2000. Disponível em: <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/fasciculos.html>. Acesso em: Janeiro de 2022.

⁴⁸⁸ PEREIRA, Mateus H. F. *A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)*. Em *Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

⁴⁸⁹ Revista *Veja*, 01 de Julho 1970, edição 95, p. 38.

Gonzaga: Ó Abre Alas. Posteriormente eles usam a expressão “bom crioulo” para se referirem a Pixinguinha. Se pararmos para refletir se existe o “bom crioulo”, também existe o seu oposto, o “mau crioulo”. Pixinguinha sempre é colocado como um negro diferenciado, aquele que tem classe, que se veste bem, que sabe tocar músicas clássicas, que viajou para o exterior com sua arte. Como já foi analisado no Capítulo 2 Pixinguinha sabia se comportar em diferentes ambientes, ele circulava em diferentes mundos, convivia com ricos e pobres⁴⁹⁰. Bom crioulo é só mais um apelido (pejorativo) da sociedade que demonstra o racismo brasileiro, tentando se revestir de boas intenções e elogios. Pixinguinha sentia o racismo e por isso sabia onde devia e não devia ir⁴⁹¹.

No ano de 1970 a Revista Veja vai propagar o quarto fascículo da coleção História da Música Popular Brasileira do compositor Chico Buarque. A propaganda traz o seguinte texto: “Aqui está Chico Buarque! É o n° 4 da coleção História da Música Popular Brasileira, que já lançou Noel, Pixinguinha e Caymmi. Ouça suas melhores sacadas musicais e conheça sua vida em cores. A venda em qualquer banda, quer dizer, banca de jornal.⁴⁹²” No final do anúncio encontramos um trocadilho com a música de sucesso de Chico A banda.

Nas décadas de 1970 e 1980 a editora lançou três coleções sobre a música popular brasileira - a História da Música Popular Brasileira -, lançadas nos anos de 1970, 1976 e 1982. O foco deste capítulo será analisar essas três coleções, seus compositores selecionados, os intelectuais que trabalharam nas suas publicações, seus conteúdos apresentados, entre outros. Vale destacar que a expansão do mercado fonográfico brasileiro favoreceu a publicação desses fascículos acompanhados por discos.

Embora os fascículos da Editora Abril atendessem um público diversificado: do infantil ao adulto, do religioso ao letrado, homens e mulheres, os maiores consumidores desse material eram os jovens da classe média baixa, universitários, que não possuíam grande poder aquisitivo. Esse público consumia, sobretudo, fascículos voltados para o conhecimento e a informação, como as coleções: Os Imortais da Literatura Universal (1971), As Grandes Óperas (1971), Grandes Personagens da Nossa História (1972), Os Cientistas (1972), Os Pensadores (1973), Brasil por Estados – Mapas (1976), Arte Brasileira (1976), Arte no Brasil (1979), Mestres da Música (1979), A Pintura no Brasil (1981), entre outras. Esse leitor da classe média ficava fascinado em completar a sua coleção de fascículos, já que os fascículos eram uma espécie de

⁴⁹⁰ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016, p. 24.

⁴⁹¹ MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

⁴⁹² Revista Veja, 29 de Julho de 1970, edição 99, p. 14.

enciclopédia dividida em pedaços com um preço popular que facilitava a sua aquisição. Era comum seus consumidores encadernarem esse material para expor nas prateleiras de sua casa⁴⁹³, pois mostrar socialmente que você é um leitor te eleva de status⁴⁹⁴. Heloísa Buarque de Holanda argumenta que, com o golpe militar o mercado cultural brasileiro se desenvolveu voltado sobretudo para essa classe média⁴⁹⁵.

Apesar da Editora Abril não ter uma relação direta com o regime militar, ela foi uma das empresas do ramo das comunicações que mais se favoreceu com as políticas econômicas do governo⁴⁹⁶. Em 1966 para estimular a produção de papel no país o governo criou o Grupo Executivo das Indústrias do Papel e das Artes Gráficas (GEIPAG)⁴⁹⁷. Esse órgão favoreceu o desenvolvimento da indústria gráfica, incentivando a importação de máquinas, fazendo com que barateasse o custo final da produção de papel no país, com isso, a Editora Abril aumentou significativamente suas produções. Entre 1967 e 1973, período considerado como de milagre econômico brasileiro, o ministro Delfin Neto distribuiu uma série de incentivos fiscais. A partir de 1967, por exemplo, o governo retirou os impostos sob a produção e a venda de livros. Esse fato favoreceu a venda de milhões de livros e coleções pela editora. A própria lei Disco é Cultura (Decreto-Lei nº 406), assinada por Costa e Silva em 1969, favoreceu a publicação dos fascículos. Já que, acabou com os impostos sobre a circulação de mercadorias (ICM) e abateu impostos nos recursos aplicados no pagamento de direitos autorais. Essa lei favoreceu o mercado fonográfico, as multinacionais e o investimento estrangeiro no país⁴⁹⁸. O crescimento econômico da indústria cultural fez com que os empresários desse setor privilegiassem a manutenção dos seus negócios e convivessem com a censura. Como já foi citado anteriormente, também não se pode esquecer que a Editora Abril é uma empresa privada e como tal vai visar o lucro e as vendas, esse dado também a difere do MIS, da Funarte, da APMPB, já que a editora esteve atenta ao mercado cultural do país e a objetivos comerciais.

Um exemplo que demonstra essa busca da editora pelo lucro e por objetivos comerciais está em uma propaganda da Revista Veja sobre o lançamento do fascículo de Chico Buarque em 1982 da coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores. A Revista

⁴⁹³ Curioso que se você procurar hoje uma coleção de fascículos da Editora Abril para comprar na internet você encontrará a maioria das coleções encadernadas, com capas duras, como livros.

⁴⁹⁴ HALLWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.

⁴⁹⁵ HOLANDA, Heloísa B. “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”. Anos 70 – literatura, Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980.

⁴⁹⁶ MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira, 1968 – 1978*. São Paulo: Global, 1980.

⁴⁹⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018, p.11.

– que também faz parte da Editora Abril – realizou uma propaganda persuasiva com a finalidade de aumentar as vendas do fascículo, trazendo o seguinte texto apelativo, que também ressalta a seriedade da editora:

Faça as contas e você vai ver que esta é uma oportunidade de ouro para assistir de camarote ao show de Chico Buarque pagando apenas a metade do ingresso de um show ao vivo. Isso sem falar que você vai ter para sempre na sua casa um dos trabalhos mais sérios e profundos já feitos sobre a nossa cultura musical. A estreia é no dia 17 de Maio em todas as bancas. A cada quinzena estreia um novo show.⁴⁹⁹

4.3 As três coleções em destaque: História da Música Popular Brasileira, Nova História da Música Popular Brasileira e História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores.

A Editora Abril lançou uma coleção destinada exclusivamente à consagração da música popular brasileira e seus compositores. Essa coleção foi publicada em três volumes. A primeira delas intitulada História da Música Popular Brasileira lançou fascículos de 1970 a 1972, esse volume foi lançado concomitantemente com a atuação do Conselho de Música Popular do MIS. O segundo volume foi lançado de 1976 a 1982 e foi intitulado Nova História da Música Popular Brasileira. E o terceiro e último volume foi lançado entre os anos de 1982 a 1984 e foi chamado de História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores. Os dois últimos volumes foram lançados em um momento em que a Funarte e a APMPB já atuavam na sociedade brasileira. Mais uma vez ressalto a cronologia entre os espaços estudados para mostrar que muitos dos intelectuais que neles trabalhavam circulavam e atuavam em conjunto nesses locais, por isso muitas vezes encontramos discursos e ações similares entre os trabalhos do MIS, da Funarte, da APMPB e desses fascículos da música popular brasileira da Editora Abril. Outro ponto importante de ser destacado antes de nos aprofundarmos neste tópico é que embora essa coleção da Editora Abril tenha sido publicada durante o regime militar, cada volume chegou às

⁴⁹⁹ Revista Veja, 18 Maio de 1982, edição 715, p. 168.

bancas de jornal em períodos distintos do governo militar. E cada fase do regime influenciou no conteúdo publicado, na sua propaganda nos meios de comunicação e no número de tiragens.

O primeiro volume da coleção desses fascículos fora publicado na presidência de Emílio Médici, período marcado pelo recrudescimento da repressão, da censura, da tortura. Na área econômica, observou-se o chamado milagre brasileiro. O segundo volume da coleção fora lançado na presidência de Ernesto Geisel período marcado pelo processo, denominado pelo próprio presidente, de distensão lenta, gradual e segura com vistas à reimplantação da democracia no Brasil. Neste momento convivia no país uma política de tendências liberalizantes com a atuação dos órgãos de segurança, responsáveis por prisões, torturas e censura. O terceiro volume da coleção fora lançado no governo de João Batista Figueiredo, sua política reafirmava o projeto de abertura política iniciada pelo governo Geisel. No governo Figueiredo foi aprovada a Lei da Anistia, extinguiu o bipartidarismo e se instituiu o pluripartidarismo limitado. No plano econômico, o Brasil viu-se esgotado o modelo econômico adotado pelos governos militares. A crise econômica já estabelecida foi agravada em 1979 pela nova crise do petróleo, sendo assim, o país se viu mergulhado na dívida externa e na inflação⁵⁰⁰.

Quando a Abril lançou a sua primeira coleção de fascículos da História da Música Popular Brasileira em 1970, a editora já estava consolidada no mercado editorial brasileiro. Ela já havia publicado alguns fascículos que foram sucesso de vendas. Porém, essa coleção apresentou características inéditas em relação às anteriores: foi a primeira totalmente produzida no Brasil, por brasileiros. Ou seja, esses fascículos não continham músicas estrangeiras em seus discos e também não foi inspirado em publicações italianas e internacionais, ele foi exclusivamente pensado por brasileiros para os brasileiros. A coleção de fascículos da História da Música Popular Brasileira, privilegiou, como aprofundaremos ao longo do capítulo, o samba em suas inúmeras manifestações. E neste ponto a Editora Abril estava de acordo com o projeto político nacionalista do governo militar de fixar o samba como a identidade nacional e usá-lo como parte de sua propaganda política. Talvez essa convergência possa ter facilitado o trabalho da Editora em publicar seus fascículos em diferentes períodos do regime militar⁵⁰¹.

Os fascículos da coleção sobre a música popular brasileira eram elaborados por um grupo de consultores contratados pela Editora Abril (no próximo tópico sinalizarei os nomes de

⁵⁰⁰ FRAGOMENI, Rosana Cavalcanti (org). *Os Presidentes e a República*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

⁵⁰¹ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

alguns desses intelectuais e as características desse grupo). Esses consultores eram responsáveis por elaborar o conteúdo dos fascículos: seleção dos artistas, músicas dos discos, biografia sobre a pessoa selecionada, entre outros. A escolha do artista para compor um fascículo poderia também ser determinada pela direção da editora, com objetivos meramente comerciais, buscando o lucro, como foi o caso do fascículo de Roberto Carlos que analisaremos adiante. Deste modo, essa escolha poderia também ser pautada em artistas vendáveis, que estavam com sucessos estourados nas rádios e que venderiam várias cópias de fascículos rapidamente. A escolha dos artistas pela direção da editora normalmente não agradava a alguns desses intelectuais consultores. Muitos desses consultores contratados - intelectuais, jornalistas, críticos musicais, considerados socialmente como especialistas em música popular brasileira – trabalhavam no MIS carioca e posteriormente também vão atuar na Funarte, na APMPB.

A primeira edição dos fascículos sobre a música popular aconteceu de 1970 a 1972. Nessa edição 48 fascículos chegaram às bancas de jornal quinzenalmente⁵⁰². A capa dessa edição era toda preta e trazia em destaque o nome do artista escolhido na parte superior e os nomes das canções mais populares e impactantes da sua carreira, que estavam no disco do fascículo, na parte inferior. Do lado superior direito encontramos o número fascículo, para incentivar o comprador a adquirir toda a coleção. Dentro dos fascículos da primeira e da segunda coleção encontramos um recadinho ao leitor, que dizia que, caso ele não tenha adquirido um fascículo no período de venda nas bancas de jornal, ele poderia entrar em contato com a própria editora Abril para adquiri-lo. Essa informação mostra o caráter comercial da editora, bem voltado para as vendas⁵⁰³. O fascículo vinha lacrado, o que não permitia que a pessoa interessada folheasse seu conteúdo, já que, para isso, ela teria que comprá-lo. Dentro de cada fascículo das duas primeiras coleções encontramos um disco com 08 canções, com as letras dessas músicas transcritas. Também está presente em cada fascículo a ficha técnica das canções: seus compositores, intérpretes, análises técnicas, estrutura musical, entre outros. A seguir trago a imagem do fascículo de Pixinguinha da primeira edição, embora só apareçam 07 músicas escritas em sua capa em seu disco encontramos as 08 canções. Neste acaso, a música *A Vida é um Buraco*, de Pixinguinha, não apareceu na capa.

⁵⁰² Os fascículos da coleção *História da Música Popular Brasileira* da Editora Abril podem ser encontrados facilmente na internet, no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMub) encontramos todas as suas coleções digitalizadas, com áudios disponíveis e as biografias dos artistas selecionados. Ver: <https://immub.org/>

⁵⁰³ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

Figura 1- Fascículo de Pixinguinha, de 1970



Fonte: PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira São Paulo, Abril Cultural, 1970.

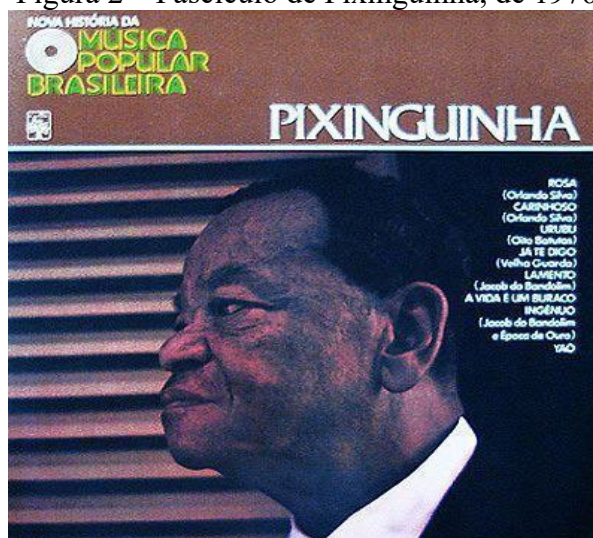
Na contracapa dos fascículos da primeira e da segunda coleção encontramos um textinho bem resumido sobre o artista, podendo trazer alguma curiosidade sobre sua vida e carreira. Esse textinho poderia ser escrito pelos próprios intelectuais consultores ou convidavam um amigo do artista para escrever sobre ele. Os textos internos dos fascículos tinham 12 páginas. Em alguns fascículos também tinham informações sobre o gênero cantado pelo artista, com uma breve história do ritmo no país. No texto dos fascículos encontramos informações sobre a vida, as obras, a infância do artista em questão. Alguns elementos presentes nos textos dos fascículos podem ser encontrados também nos *Depoimentos para a Posteridade* do MIS. Nestes depoimentos dados ao museu, assim como nos fascículos da Editora Abril, eram selecionados os intelectuais que tinham maior proximidade com o artista para fazer um roteiro das perguntas, uma pesquisa sobre suas vidas e realizar de fato as entrevistas. O livro *As Vozes Desassombradas do Museu*, publicado em 1970 pelo MIS, trouxe as entrevistas que Donga, Pixinguinha e João da Baiana deram ao museu no final da década de 1960 e grande parte das informações contidas nesse livro também estavam presentes nos fascículos de Donga e Pixinguinha⁵⁰⁴.

Na segunda coleção de fascículos sobre a música popular brasileira – publicados entre 1976 e 1982 - muitas características da primeira edição se repetiram, conforme foi argumentado nos parágrafos anteriores. Porém, o número de fascículos aumentou de 48 para 75 fascículos. Nessa segunda edição eles repetiram os 48 artistas da edição anterior e acrescentaram 27 artistas

⁵⁰⁴ FERNANDES, Antônio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

da música caipira, do carnaval carioca e do universo das escolas de samba. As músicas do disco do artista selecionado poderiam ser cantadas por ele ou interpretadas por colegas de trabalho. A seguir, trago a imagem do fascículo de Pixinguinha da segunda edição, se não tivermos um olhar atento até confundirmos essa capa com a do seu fascículo da edição anterior. A foto de Pixinguinha é a mesma em ambas as capas, com cores escuras na frente dos dois fascículos. Porém, na segunda edição não existia uma cor específica para os fascículos, ou seja, o que aconteceu com o fascículo de Pixinguinha não era um padrão.

Figura 2 – Fascículo de Pixinguinha, de 1976



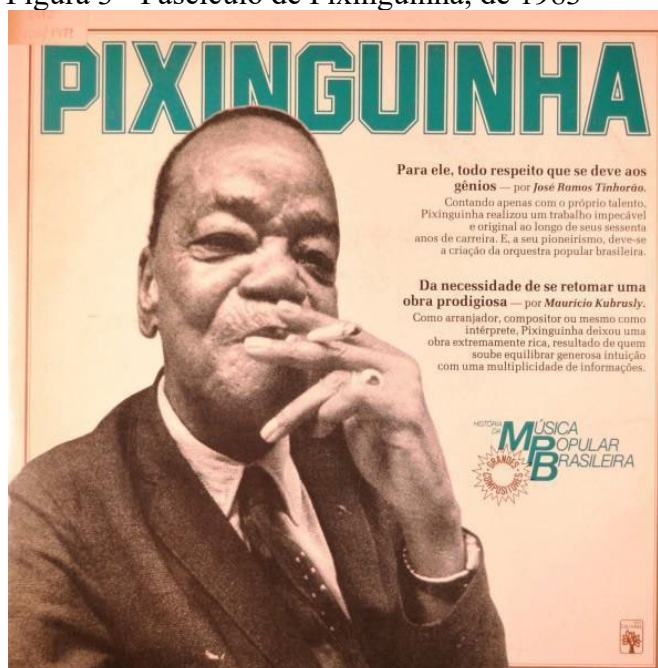
Fonte: PIXINGUINHA. Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

Na terceira edição dos fascículos o número de artistas selecionados diminuiu em relação à segunda edição, sendo lançados 52 fascículos entre os anos de 1982 e 1984. Essa queda talvez possa ser explicada pelo período de crise econômica e inflação que o país vivia. Mas, esse cenário de crise não causou prejuízos para as vendas dos fascículos, já que seus exemplares logo se esgotavam nas bancas de jornal⁵⁰⁵. O número de canções nos LP's dessa terceira coleção também aumentou de 08 músicas para 12. Nesta terceira edição os textos sobre a vida e a obra dos artistas passaram a ser rigorosamente assinados por um intelectual específico (sempre pelo intelectual que possuía maior proximidade com o artista), diferente da primeira e da segunda coleção que não eram necessariamente assinados e podiam ser realizados pelo grupo de intelectuais consultores em conjunto. Neste sentido, no fascículo de Pixinguinha dessa edição

⁵⁰⁵ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

encontramos, por exemplo, um texto de José Ramos Tinhorão. Parte desse texto do interior do fascículo era transcrito em sua capa para fazer o leitor ter interesse em comprar o produto para conseguir ler o texto na íntegra. Nesta edição, as capas tinham cores claras. Veja a seguir que até a foto de Pixinguinha mudou para essa terceira edição:

Figura 3 - Fascículo de Pixinguinha, de 1983



Fonte: PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira –Série Grandes Compositores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

Trouxe imagens dos fascículos de um artista que foi focalizado nas três edições para melhor compararmos as semelhanças e diferenças das três publicações. Propositadamente trouxe os fascículos de Pixinguinha, já que o artista tem seu nome aclamado recorrentemente pelos intelectuais dos espaços culturais analisados nessa tese.

O samba e seus intérpretes foram privilegiados nas duas primeiras coleções desses fascículos (assim como também foram privilegiados nos outros espaços culturais aqui analisados), porém também encontramos em menor escala Bossa Nova, Tropicália, Marchinhas de Carnaval, músicas regionais, bregas, Jovem Guarda, MPB, entre outros. A grande maioria dos artistas focalizados nos fascículos das três coleções era do Rio de Janeiro ou identificado com o Estado. Na terceira edição artistas da MPB passaram a ser predominantes, sobretudo como intérpretes de canções nos fascículos dos artistas focalizados. Chico Buarque, Elis Regina, Gal Costa, Caetano Veloso, Nara Leão, Maria Bethânia, interpretaram muitas faixas de

diferentes álbuns⁵⁰⁶. Até mesmo nas propagandas midiáticas sobre essa terceira edição o nome música popular brasileira (utilizado para se referir as duas primeiras coleções), foi substituído pela sigla MPB (agora em maiúsculo)⁵⁰⁷. Na década de 1980 a sigla MPB já estava consagrada na sociedade e ia além de um gênero musical, era uma instituição⁵⁰⁸. Ao trazer a sigla MPB para esses fascículos da década de 1980 os consultores da Abril mostram os objetivos dessa terceira edição: unir política e cultura, criticar o regime militar e se posicionar nesse contexto de redemocratização. Não por acaso, o primeiro fascículo dessa edição foi o de Chico Buarque, grande representante da MPB, que teve várias músicas censuradas, que passou um período exilado no exterior. E nesse seu fascículo eles vão abordar exatamente esses temas ligados à política do país, vão trabalhar com a censura e a repressão militar.

Muitos artistas foram focalizados nas três edições dos fascículos, porém cada fascículo tinha características diferenciadas, influenciadas pelo período histórico que o país vivia. O fascículo de Chico Buarque da terceira edição teve seu texto interno escrito por Tárík de Souza – intelectual que também era membro da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Em seu texto Tárík de Souza contava momentos tensos que Chico viveu no regime militar, seu exílio e sua volta ao Brasil. Na capa deste fascículo há o destaque da seguinte frase, retirada do texto interno: “O que não tem censura, nem nunca terá.”⁵⁰⁹ Fazendo referência ao fato de Chico nunca ter se calado, mesmo com tudo que passou durante o regime. Essa reflexão aberta sobre a censura só foi possível porque esse fascículo foi publicado no governo do último presidente militar: João Figueiredo, em um período que se falava na redemocratização brasileira.

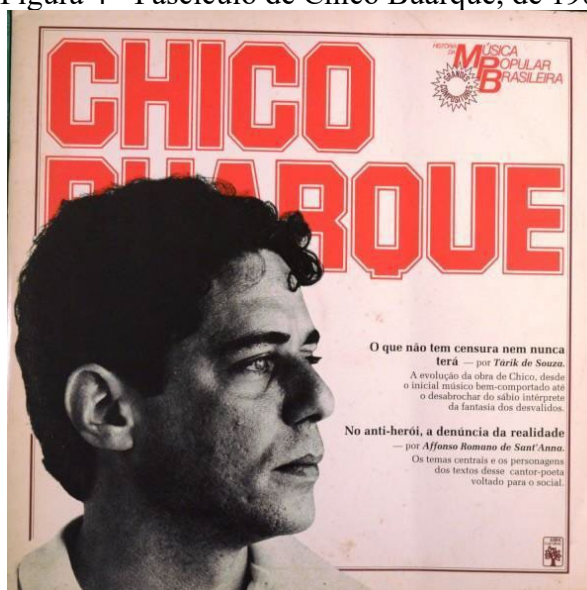
⁵⁰⁶ PINHEIRO, Amanda Oliveira; SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. Digitalização da História da Música Popular Brasileira (1982), da Abril Cultural. 8º Congresso de extensão universitária da UNESP, p. 1-6, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/142255>>.

⁵⁰⁷ MILANI, Vanessa Pironato. Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015, p. 70.

⁵⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

⁵⁰⁹ BUARQUE, Chico. Coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, 1982.

Figura 4 - Fascículo de Chico Buarque, de 1982



Fonte: BUARQUE, Chico. Coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, 1982.

Nos fascículos das duas primeiras edições, quando havia crítica ao regime, era algo sutil, podendo passar despercebido para um leitor desatento aos acontecimentos do período, se referiam ao exílio, por exemplo, falando das viagens dos artistas ao exterior. Na terceira edição o exílio era relatado abertamente. O primeiro fascículo de Caetano Veloso, da primeira edição, tinha como enfoque o Tropicalismo, falava sobre a evolução da música popular e a ideia de linha evolutiva, esses eram temas que estavam em debate na sociedade do período⁵¹⁰. Esse fascículo tinha um textinho assinado por Augusto de Campos, adepto dessa ideia de linha evolutiva e autor de um livro referência sobre o tema⁵¹¹. No fascículo da terceira edição sobre Caetano Veloso o tema em pauta já passou a ser o exílio, a repressão e a redemocratização⁵¹². Mesmo com essas manifestações indiretas e diretas contrárias ao regime militar nos fascículos, o diretor da divisão de fascículos Pedro Paulo Poppovic em entrevista concedida a Raul Celestino argumenta não ter havido censura do governo às publicações da Editora Abril⁵¹³.

Os fascículos das três coleções sobre a música popular da Editora Abril eram reflexo do cenário brasileiro, ou seja, através dos seus textos, fotos e músicas conseguimos analisar a conjuntura história do período do seu lançamento. Encontramos evidências dos debates musicais, políticos, ideológicos de uma época em seus conteúdos.

⁵¹⁰ VELOSO, Caetano. Coleção História da Música Popular Brasileira, 1971.

⁵¹¹ CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

⁵¹² VELOSO, Caetano. Coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, 1982.

⁵¹³ SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

4.4 Os intelectuais colaboradores dos fascículos sobre a música popular

Para iniciarmos esse tópico vou levantar algumas reflexões: Quais memórias os intelectuais colaboradores dos fascículos sobre a música popular da Editora Abril julgaram ser dignas de ser preservadas? Quais artistas foram escolhidos por eles para serem focalizados? Que artistas foram selecionados para interpretar as canções? Quais músicas foram selecionadas? Quais gêneros musicais foram privilegiados? Essas questões serão analisadas ao longo desse capítulo, mas para entendermos melhor esses pontos precisamos saber quais intelectuais estavam por trás desse trabalho de memória. Entender as características dessas coleções também nos auxilia a traçar um perfil dos seus idealizadores, por exemplo, o fato de atacarem o regime militar, conforme foi sinalizado no tópico acima, sobretudo na terceira coleção dos fascículos, nos mostra os objetivos políticos e ideológicos desses consultores.

Cada artista selecionado por esse grupo de consultores teve parte da narrativa de sua vida reproduzida em seu fascículo. Essa pequena biografia do artista vai selecionar qual recorte temporal será privilegiado, o que será lembrado e o que será esquecido. Uma reunião era realizada para escolherem o artista focalizado do momento e debatiam quais das suas músicas seriam selecionadas para o seu disco, que intelectuais fariam as pesquisas sobre a vida e as obras do artista. Também elegiam qual intelectual (ou intelectuais) faria (fariam) um textinho em homenagem ao focalizado e, como já foi mencionado, essa escolha poderia ser pautada pela proximidade entre o intelectual e o artista. Após a escolha do artista e de suas músicas os funcionários responsáveis da editora entravam em negociações com a gravadora e os artistas para discutirem os direitos autorais⁵¹⁴. Alguns artistas deixaram de ter fascículos gravados na primeira coleção por não entrarem em um acordo sobre o pagamento que receberiam. Depois do sucesso de vendas e do prestígio social da primeira coleção, essas negociações passaram a ser mais rápidas, pois todo artista queria ter seu fascículo circulando nas bancas, não mais pela questão financeira, mas pelo prestígio e reconhecimento que a coleção adquiriu⁵¹⁵. Ao fazer parte dessa coleção o artista tinha seu nome legitimado, ele era considerado pelos seus pares e

⁵¹⁴ VICENTE, Eduardo; GUERRINI JÚNIOR, Irineu (Orgs). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

⁵¹⁵ SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

socialmente parte da história da música popular do seu país. Além de, evidentemente, aumentar sua visibilidade na mídia, fazendo com que portas de trabalhos se abrissem.

Adiante levantarei os nomes dos colaboradores das coleções dos fascículos da música popular brasileira e analisarei algumas características desse grupo para melhor compreendermos o conteúdo dos fascículos. Elifas Andreato foi o artista gráfico dessas coleções. Que teve como diretor o sociólogo e editor Pedro Paulo Poppovic⁵¹⁶. Como vice-diretora Carolina Andrade. Secretário-editorial João Luís Ferrete. José Ramos Tinhorão, Tárík de Souza, Júlio Medaglia e José Lino Grunewald além de posteriormente colaborarem com a edição e conteúdo dos fascículos também trabalharam como assessores do diretor, sendo os responsáveis por ajudarem na escolha dos intelectuais colaboradores das edições. Como consultores das duas primeiras coleções encontramos 29 membros, são eles: Almirante, Antônio Serafim, Aracy de Almeida, Aristoteles Travassos, Ary Vasconcelos, Augusto de Campos, Benjamin Batista, Capinan, Eneida, Ezequiel Neves, Francisco Petrônio, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Maurício Azevedo, Mauro Ivan, Mauro Pires, Miecio Café, Moraes Sarmiento, Olavo Bianco, Pádua Reis, Pedro Cruz, Randal Juliano, Rogério Duprat, Salomão Júnior, Sérgio Cabral, Walter Alves, Walter Lourenção, Walter Silva⁵¹⁷. Na terceira edição dos fascículos, além dos nomes anteriormente citados, novos nomes surgiram como Zuza Homem de Mello, João Máximo, José Nêumanne Pinto, José Emílio Rondeau e o cantor e compositor Tom Zé. Também na terceira edição apareceram nomes de professores universitários como colaboradores, são eles: Marilena Chauí, Joel Rufino dos Santos, Flávio Aguiar, entre outros. Certos escritores também participaram da terceira edição escrevendo os textos biográficos de alguns dos fascículos, como Jorge Amado, Paulo Mendes Campos, Suetônio Soares Valença. Ainda encontramos na terceira edição nomes de dramaturgos, como Maria Adelaide Amaral e Chico de Assis - importante figura do CPC da UNE.

Depois de ter sinalizado os nomes dos colaboradores das coleções e dos cargos de direção e assessoramento, farei as devidas considerações sobre as características desse grupo de intelectuais. Como vimos esse grupo de intelectuais é bastante heterogêneo, temos músicos,

⁵¹⁶ Pedro Poppovic foi assistente de Florestan Fernandes no período em que lecionava Sociologia I na USP. Posteriormente, foi professor de jornalismo da Universidade de Columbia nos EUA e da Fundação Armando Alves Penteado em São Paulo. Nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso atuou como secretário de Educação à Distância do MEC. Informações disponíveis em: <https://sur.conectas.org/perfil-de-pedro-paulo-poppovic/>

⁵¹⁷ Esses nomes surgiram a partir de minhas pesquisas no site do Immub sobre os fascículos da Editora Abril. Ver: <https://immub.org/> Essas informações são compatíveis com as trazidas na dissertação de: MILANI, Vanessa Pironato. Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

jornalistas, compositores, escritores, radialistas, especialistas em música popular brasileira, entre outros. Na terceira coleção esse grupo fica ainda mais diversificado, com a presença de dramaturgos, professores universitários, entre outras funções. Na terceira coleção também aumentou o número de colaboradores. Em alguns casos um colaborador participava apenas da publicação de um fascículo da terceira edição, ou seja, havia uma circulação maior desses sujeitos nessa última coleção, o que dificulta para o pesquisador concluir qual o número exato de intelectuais que contribuíram para essa última coleção. Tom Zé, por exemplo, só participou da redação do texto do fascículo de Antônio Maria & Fernando Lobo⁵¹⁸.

Esse grupo heterogêneo divergia em alguns pontos, um deles seria na concepção do que seria a música popular brasileira e quem seriam seus representantes. Esse debate sobre qual gênero musical representaria a nossa cultura e música popular também estava presente no MIS. Essa disputa de memória repercutia dentro desses espaços culturais porque estava em pauta na sociedade do período, intelectuais travavam debates calorosos sobre esse tema em jornais, livros, instituições, entre outros.

José Ramos Tinhorão foi uma importante figura para essas coleções, já que além de participar da elaboração dos fascículos, auxiliou na escolha dos intelectuais para compor seu quadro de colaboradores. Conforme foi sublinhado no Capítulo 1, Tinhorão foi um ferrenho defensor da pureza e do tradicionalismo musical, considerava o Samba e os sambistas do início das décadas de 1900 como os representantes da música popular brasileira. Outros intelectuais dessa linha purista também estiveram presentes na elaboração dos fascículos, como, por exemplo, Almirante e Lúcio Rangel, o primeiro apresentador do programa radiofônico *No tempo de Noel Rosa* e o segundo fundador da Revista da Música Popular. Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos também fizeram parte desse time, mas possuíam uma concepção mais flexível sobre o conceito de música popular brasileira. Ambos eram admiradores da Bossa Nova, mas também eram defensores da legitimidade dos sambistas da velha guarda. Aliás, uma coisa não necessariamente excluía a outra, ou pelo menos não deveria, o apreço dos intelectuais por outros gêneros musicais não anulava seu respeito pelo samba e seus intérpretes. Porém, para os tradicionalistas radicais, aceitar outros gêneros “contaminados” pelas canções estrangeiras era visto como falta de nacionalismo. Também encontramos entre os colaboradores desses fascículos da Abril Augusto de Campos, adepto do Tropicalismo e crítico à família tradicionalista, organizador do livro *O Balanço da Bossa e outras bossas*⁵¹⁹, voltado para a

⁵¹⁸ MARIA, Antônio; LOBO, Fernando. Coleção História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, 1983.

⁵¹⁹ CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

ideia de linha evolutiva. O maestro Júlio Medaglia foi outro colaborador que teve papel importante no Tropicalismo, fornecendo arranjos para o movimento. Também foi um dos organizadores do Festival de MPB da Record. Aliás, encontramos muitos jurados e importantes nomes dos festivais musicais entre os consultores da Abril⁵²⁰. Randal Juliano, por exemplo, colaborador dos fascículos, apresentou festivais de MPB da Record entre os anos de 1966 e 1967. Sinalizarei as ideologias e concepções de alguns dos intelectuais membros do grupo de consultores da Abril para ratificar a diversidade desses sujeitos. Essas diferentes concepções sobre a música popular ficam evidentes nos fascículos, já que há um diversificado número de ritmos e artistas focalizados nas publicações (embora o Samba seja predominante nas duas primeiras coleções e a MPB na terceira).

Muitos dos consultores desses fascículos já trabalhavam em outras publicações da Editora Abril. Tárík de Souza tinha uma coluna sobre a música popular na Revista Veja. Tinhorão foi redator de inúmeras revistas da empresa. Sérgio Cabral trabalhou como editor da revista Realidade da Abril⁵²¹. Muitos desses consultores também faziam parte do grupo de conselheiros do MIS, tais como: José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, José Lino, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, Jota Efegê, Almirante, entre outros. Posteriormente muitos colaboradores também vão atuar na Funarte e na APMPB. Tárík de Souza e Zuza Homem de Mello, por exemplo, foram importantes nomes para a APMPB. Assim como Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos foram para a Funarte.

Um ponto que precisa ser destacado é o fato da grande maioria dos consultores ser do Rio de Janeiro e muitos dos que não nasceram no estado firmaram suas carreiras por aqui (essa supremacia carioca também é encontrada no MIS, na Funarte e na APMPB). Na primeira coleção dos fascículos, por exemplo, dos 29 consultores 14 nasceram no estado do Rio. Esse dado pode estar relacionado ao fato da maioria dos artistas selecionados para participarem dos fascículos também serem cariocas. Outro dado que ressaltado é que esse grupo de consultores especialistas em música popular da editora era dominado por homens. Também encontramos essa predominância masculina nos outros espaços culturais analisados nesta tese, desta forma, os debates sobre a música popular travados nesses ambientes eram majoritariamente

⁵²⁰ LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

⁵²¹ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

controlados por homens. Assim como a maioria dos artistas selecionados para comporem os fascículos da coleção também serem do sexo masculino.

A Editora Abril contratou para trabalhar em suas três coleções de fascículos sobre a música popular intelectuais de prestígio na sociedade. Essa escolha contribuiu para que essa coleção fosse legitimada e respeitada, já que os melhores especialistas de suas áreas trabalharam para sua construção. A coleção vendeu uma imagem, que foi comprada pelos consumidores, de que resgataria os representantes da história da música popular do país. O artista selecionado ganhava um selo de qualidade, já que fazia parte de uma espécie de panteão dos protagonistas da memória musical brasileira.

O fato do grupo de colaboradores não ser homogêneo fez com que os vários tipos de sambas fossem representados nos fascículos sobre a música popular. Neste sentido, José Fenerick argumenta que o samba passou por muitas transformações ao longo do tempo, sendo influenciado por diferentes ritmos e períodos, mas nunca perdendo o posto de representante nacional⁵²². A partir de 1930, quando iniciou o seu processo de consagração nacional, o samba passou a ser associado à cultura popular do país e a identidade brasileira. Porém, esse processo de consagração sempre ocorreu com debates, com a intelectualidade dividida em classificar o que é o samba autêntico, o que deve ser ouvido e legitimado e o que deve ser descartado. Dependendo do período esses critérios de consagração vão se redefinindo⁵²³. Há aqueles que afirmam ser o samba o representante da cultura africana⁵²⁴ e já outros ser ele proveniente da interação entre o povo e a elite⁵²⁵. A respeito do debate sobre a origem do samba, Maria Clementina argumenta que o samba tem muitos berços, sendo ele proveniente de diferentes espaços sociais, não tendo uma única procedência⁵²⁶. Assim, as coleções dos fascículos da primeira e segunda coleção focalizaram esses diferentes tipos de sambas. Trouxe tanto aqueles artistas classificados como os pioneiros do samba, como Donga e Pixinguinha, quanto aqueles ligados às escolas de samba e à classe média.

Na década de 1990, esse grupo de intelectuais que atuou nos espaços culturais analisados nesta tese colaborou para a publicação da coleção *História do Samba*. Essa coleção tinha como objetivo narrar uma historiografia do gênero. Ela lançou 40 fascículos, acompanhados de CDs

⁵²² FENERICK, José A. *A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80*. MÉTIS: história & cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004, p. 155- 178.

⁵²³ FERNANDES, Dmitri C. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁵²⁴ SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

⁵²⁵ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁵²⁶ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

que eram vendidos semanalmente nas bancas de jornal⁵²⁷. Esse trabalho foi lançado pela editora Globo e pela gravadora BMG – antiga RCA – entre os anos de 1997 e 1998. Os CDs presentes nessa coleção de fascículos eram intitulados: *Os Grandes Sambas da História*. Podemos estabelecer semelhanças entre essa coleção e a dos fascículos da Editora Abril. Embora os fascículos da Abril não fossem exclusivamente sobre o samba, ele privilegiou esse gênero em seus volumes, em suas publicações também não deixaram de contar uma história do samba, mesmo que sua coleção tivesse no seu título dizendo que abordaria a história da música popular do país. Vale ressaltar que para muitos desses intelectuais o samba seria o mais digno representante da canção popular brasileira. Muitas das músicas e dos intérpretes selecionados para compor a coleção da década de 1990 *História do Samba* também estavam presentes nos fascículos da Abril sobre a história da música popular. O primeiro volume do CD *Os Grandes Sambas da História* trouxe na sua capa uma foto de Donga, Pixinguinha e João da Baiana sentados juntos em uma mesa. Esse CD trouxe músicas desses três artistas em conjunto como a canção *Patrão Prenda seu Gado*. Trouxe também músicas de Donga, como *Pelo Telefone*, músicas de João da Baiana, como *Batuque na Cozinha*, músicas de Noel Rosa, como *Feitio de Oração*, músicas de Ismael Silva, como *Se Você Jurar*. Com interpretações de A Velha Guarda, Almirante, Martinho da Vila, Geraldo Pereira, Maria Bethânia, Cauby Peixoto, Cyro Monteiro, entre outros⁵²⁸. É importante destacarmos que esses três artistas – Donga, Pixinguinha, João da Baiana - também foram legitimados nos espaços culturais analisados nesta tese (sobretudo Pixinguinha).

Segundo José Geraldo Vinci de Moraes esse grupo de intelectuais que colaborou na publicação dos fascículos da Editora Abril e também nos outros espaços em questão nesta tese estabeleceu fortes elos profissionais e pessoais, eles criaram “uma rede comum que gradativamente se cristalizou, de tal maneira, que estabeleceu um modo de escutar, pensar, explicar e narrar a música popular.⁵²⁹” Eles publicaram uma série de livros com a temática da canção popular do país e nessas obras eles trocavam elogios, apresentações de prefácios, introduções. Nessas obras eles destacam o fato de serem pioneiros nessa área de pesquisa, publicando segundo eles, textos e informações inéditas. Outra característica de seus escritos é que ressaltavam que escreviam uma história verdadeira, baseada em documentos e não apenas

⁵²⁷ FOLHA DE SÃO PAULO. Samba X Pagode. São Paulo, 26 de Dezembro de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq261204.htm>

⁵²⁸ Informações disponíveis no site do Immub. Disponível em: <https://immub.org/album/os-grandes-sambas-da-historias-1>

⁵²⁹ MORAES, José Geraldo da Vince de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP, São Paulo, n.111, p. 99-116, Outubro/Novembro/Dezembro de 2016, p.102.

em relatos e memórias. Eles se denominavam historiadores, que narravam uma história verídica da música popular brasileira. E foi através desse discurso que tudo que era dito, escrito por esse grupo passou a ganhar o selo da legitimidade. Esse grupo consolidou a memória da música popular brasileira e consagrou seus representantes, classificando o que era a boa música e a ruim, de acordo com seus critérios. Eles queriam formar ouvintes conscientes, capazes de saberem apreciar os verdadeiros mestres da música popular brasileira e eram eles que estabeleciam esses parâmetros de qualidade. O trabalho desses mediadores culturais se materializou nos espaços culturais aqui analisados:

Ele [o trabalho dos intelectuais] se materializaria de maneira viva com a criação do acervo sonoro e do Conselho Superior da Música Popular Brasileira do MIS, em 1965-66; da Funarte, em 1975, mesmo ano de fundação da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira, e seus congressos de 1975 e 1976; e a publicação das obras monumentais de referência, como a História da Música Popular Brasileira (obra discográfica- historiográfica da Editora Abril, vendida em banca de jornais entre 1971-76). [...] Vários jornalistas e críticos se engajaram em algum momento e de alguma forma nesses projetos ou estiveram envolvidos diretamente com as instituições em formação.⁵³⁰

É muito complicado classificarmos esses intelectuais em uma só ideologia. Seus pensamentos eram complexos, influenciados pelos períodos históricos e contextos sociais. Segundo José Geraldo: “é preciso levar em conta que é difícil classificar comodamente esses críticos em tradições interpretativas bem delimitadas e ideologicamente definidas.”⁵³¹ Alguns desses intelectuais eram mais rígidos sobre o conceito de música popular quando atuavam no MIS, na década de 1960, nesta época não havia muita abertura para outros gêneros musicais, como a Bossa Nova, por exemplo. O Samba tradicional era soberano e para muitos o único representante da cultura popular do país. Já na publicação dos fascículos da Editora Abril, a Bossa Nova passou a ter uma boa aceitação entre grande parte da intelectualidade, embora o samba continuasse com o seu lugar de destaque reservado.

Ary Vasconcellos é um exemplo desse intelectual que tinha uma ideologia mais maleável a respeito da canção popular do país. Ao mesmo tempo em que legitima os artistas e canções do nacional-popular, que consagra os sambistas das primeiras décadas da república, também vê com bons olhos diferentes influências musicais na música popular do país, também admira e consagra artistas de outros gêneros musicais além do samba. Desta forma, Ary Vasconcellos também era adepto da linha evolutiva, vendo positivamente a Bossa Nova e a

⁵³⁰ MORAES, José Geraldo da Vinca de. *Criar um Mundo do Nada*. Revista USP, São Paulo, n.111, p. 99-116, Outubro/Novembro/Dezembro de 2016, p.103.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 104.

MPB. “Ao invés de decidir por uma delas, conflito permanente nos debates dos anos 60, Ary prefere uma ‘coexistência pacífica’ – referência clara aos jargões políticos de meados dos anos 1970.⁵³²”

4.5 Os artistas escolhidos para participar dos fascículos da música popular

A Editora Abril influenciada pelo debate nacional/popular e pela ideia de linha evolutiva, que movimentou intelectuais e artistas na década anterior – anos 1960 -, lança seus fascículos sobre a música popular. Sendo assim, diferentes artistas, de diferentes épocas e características musicais vão representar o samba nessas coleções. Deste modo, poderíamos falar em samba no plural, já que os diferentes tipos de sambas e sambistas de períodos distintos representaram a canção popular nesses fascículos. E essa diversidade se deu exatamente pelo caráter heterogêneo dos consultores da editora como já foi analisado no tópico anterior.

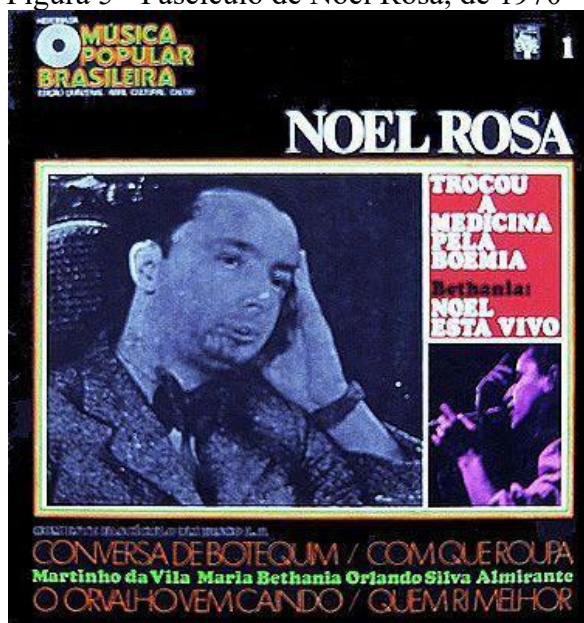
O primeiro fascículo da primeira coleção trouxe para as bancas de jornal o artista Noel Rosa⁵³³: um homem branco, da classe média, que estudara medicina – até largar os estudos para se dedicar à música e a vida boêmia (inclusive essa referência está presente logo na capa do seu fascículo). Noel representava uma nova forma de fazer samba, com transformações nos padrões rítmicos, estruturais, melódicos⁵³⁴, ele se relacionava muito bem com sambistas do “morro”, ou seja, das classes sociais mais pobres e tidos como mais tradicionais. Ele transitava muito bem entre esses dois mundos, chegando, por exemplo, a estabelecer uma série de parcerias com Ismael Silva, considerado um dos bambas da Estácio, e com Cartola.

⁵³² MORAES, José Geraldo da Vince de. Criar um Mundo do Nada. Revista USP, São Paulo, n.111, p. 99-116, Outubro/Novembro/Dezembro de 2016, p.108.

⁵³³ ROSA, Noel. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁵³⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Zahar, 2001.

Figura 5 - Fascículo de Noel Rosa, de 1970



Fonte: ROSA, Noel. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

Noel Rosa participou em 1929 do grupo Bando de Tangará, junto com Braguinha, Almirante, entre outros. Noel e Almirante eram grandes amigos. Almirante chegou a escrever o livro *No tempo de Noel Rosa*⁵³⁵, uma biografia que fala da importância do artista para o samba, para o rádio e também de alguns marcos musicais do período em que Noel viveu. Sendo assim, através da vida de Noel, Almirante vai narrando fragmentos da história da música popular do país. Almirante dá tamanha importância a Noel que coloca sua vida como centro de análise do samba carioca. O MIS carioca em 1967 lançou o LP “Noel Rosa por Noel Rosa”⁵³⁶, com o artista cantando suas composições e também realizou uma homenagem nos 30 anos de morte de Noel com uma exposição dedicada ao artista⁵³⁷. Adalberto Paranhos argumenta ter sido Noel Rosa um importante mediador cultural, que diferente de outros artistas de seu segmento social tinha grande apreço às coisas e às pessoas do morro⁵³⁸. Noel foi considerado por muitos intelectuais uma ponte entre dois mundos, o morro e o asfalto. Embora seja importante entendermos esses dois conceitos, que nos ajudam a analisar o debate musical de diferentes

⁵³⁵ ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa. O Nascimento do Samba e a Era de Ouro da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

⁵³⁶ NOEL, Rosa. *Noel Rosa por Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967.

⁵³⁷ Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/artista/noel-rosa/#:~:text=Compositor.,o%20%E2%80%9CPoeta%20da%20Vila%E2%80%9D>.

⁵³⁸ PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. História*, Franca, v.22, n.1, p. 81-113, 2003.

épocas, mais importante é estarmos atentos às conexões, às relações sociais complexas e paradoxais do que nos ater a classificações engessadas.

Fato curioso é que Pixinguinha, artista selecionado para compor o segundo fascículo da primeira edição⁵³⁹, assim como Noel Rosa também era considerado um mediador cultural, também transitava entre os diferentes mundos, entre as diferentes classes sociais⁵⁴⁰. Mas, desta vez, os consultores dos fascículos escolheram um artista negro e de origem humilde, diferente nesses pontos do perfil de Noel. Pixinguinha considerado um sambista tradicional por muitos intelectuais, frequentador de sambas nas casas das tias baianas, nasceu em um ambiente de efervescência musical, herdeiro de origens africanas. Porém, Pixinguinha, assim como Noel Rosa, se relacionava com figuras de diferentes classes sociais, estabeleceu parcerias musicais com Vinícius de Moraes (como, por exemplo, a trilha sonora do longa-metragem *Sol sobre a Lama*, produzido em 1963), projetos com Hermínio Bello de Carvalho, entre outros. Na contracapa do fascículo de Pixinguinha da primeira edição, Júlio Medaglia o apresenta como um gênio: “Poucos, na história da música popular do Brasil, souberam, com tanta inteligência e sensibilidade, tirar proveito de uma situação histórica chave e transformá-la criativamente numa nova realidade artística, como fez o gênio Alfredo –Pixinguinha- Viana.⁵⁴¹” No fascículo de Pixinguinha da terceira edição, José Ramos Tinhorão também escreve um texto que coloca Pixinguinha como um gênio, logo no seu título encontramos essa atribuição: “Para ele, todo o respeito que se deve aos gênios.⁵⁴²” No capítulo 2 sobre a Funarte analisei essa construção, feita pela intelectualidade, da genialidade atribuída a Pixinguinha. Ao ser considerado um gênio, Pixinguinha é elevado a outro patamar, desta forma, não há espaço para críticas ao artista, facilitando a monumentalização da sua imagem e memória. Todos os espaços culturais trabalhados nesta tese vão relacionar Pixinguinha a essa imagem de gênio, muitas vezes até chegam a aclamá-lo como um santo, o “São Pixinguinha”, conforme também argumentei no Capítulo 2.

Abaixo listarei os artistas que foram focalizados nas duas primeiras coleções sobre a canção popular da Editora Abril – a História da Música Popular Brasileira e a Nova História da Música Popular Brasileira. Percebam que, na verdade, essa Nova História, não é tão nova assim, já que muitos artistas lançados na primeira edição vão se repetir também na segunda. Na

⁵³⁹ PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁵⁴⁰ CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

⁵⁴¹ PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁵⁴² PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

segunda edição, acrescentam mais artistas no catálogo, mas o samba, em suas variações diversas, continua sendo o ritmo predominante. Veja também como aparecem nessas duas coleções os artistas Pixinguinha e Donga, tidos pela intelectualidade como sambistas tradicionais, como pioneiros. Curioso que, o sambista João da Baiana, também considerado como um dos precursores do ritmo pelos intelectuais dos espaços culturais aqui trabalhados, não apareceu na coleção dos fascículos da Editora Abril. Ainda que haja a aclamação dessa tríade, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, percebe-se que há uma ordem de prioridade entre eles. Primeiro sempre o “São Pixinguinha”, depois Donga e por fim, João da Baiana – quando aparece. Embora João da Baiana não tenha sido agraciado com um fascículo exclusivamente dele, seu nome aparece como intérprete e autor da canção Cabide de Molambo presente no fascículo de Donga e Os Primitivos⁵⁴³. Alguns textos, fotos e imagens do interior dos fascículos da primeira coleção também foram utilizados na segunda. O que diferencia essas duas coleções mais explicitamente são as capas dos fascículos, já que na primeira coleção há uma cor uniforme em todas as publicações e na segunda cada artista possuía uma cor própria. Embora haja semelhanças entre as duas primeiras coleções, ressalto que cada edição foi influenciada pelos debates do seu tempo. Por isso, cada coleção terá suas particularidades.

A seguir, conforme mencionei no parágrafo anterior, listarei os artistas publicados na coleção História da Música Popular Brasileira, primeira edição, seguindo a ordem de lançamento. Em 1970 foram lançados: Noel Rosa, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Ary Barroso, Lamartine Bobo, Ataulfo Alves, Jorge Bem, João de Barro e Alberto Ribeiro, Lupicínio Rodrigues, Baden Powell, Ismael Silva, Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, Assis Valente, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, Tom Jobim, Cartola e Nelson Cavaquinho. Em 1971 foram publicados: Roberto Carlos, Joubert de Carvalho, Edu Lobos, Herivelto Martins, Caetano Veloso, Orestes Barbosa, Vinicius de Moraes, Vicente Celestino, Paulinho da Viola, Cascata e Leonel Azevedo, Carlos Lyra, Custódio Mesquita, Gilberto Gil, Geraldo Pereira, Billy Blanco, Sinhô, Geraldo Vandré, Wilson Batista, Antônio Maria, Sérgio Ricardo, Catulo da Paixão e Cândido das Neves, Milton Nascimento, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Em 1972 lançaram: Juca Chaves, Haroldo Lobo, Johnny Alf, Capiba e Nelson Pereira, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, Elton Medeiros e o Samba de Morro, Dolores Duran e Tito Madi, Donga e Os Primitivos.

Como forma de comparar essas duas coleções e mostrar como muitos nomes se repetem, listei os fascículos lançados na segunda coleção – Nova História da Música Popular Brasileira-

⁵⁴³ DONGA E OS PRIMITIVOS. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1972.

em ordem de publicação. Em 1976 foram lançados: Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc, Noel Rosa, Paulinho da Viola e Pixinguinha. Em 1977: Edu Lobo, Assis Valente, Caetano Veloso, Custódio Mesquita, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, Haroldo Lobo, Herivelto Martins, Ismael Silva, João de Barr e Alberto Ribeiro, João do Vale, Jorge Ben, Joubert de Carvalho, Lamartine Babo, Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, Lupicínio Rodrigues, Milton Nascimento, Monsueto, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, Sinhõ, Tom Jobim, Vicente Celestino, Vinicius de Moraes, Ary Barroso, Ataufo Alves, Dorival Caymmi. Em 1978: A Valsa Brasileira, Abel Ferreira e o Choro, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, Alceu Valença e Geraldo Azevedo e Marcus Vinicius, Antonio Maria, Baden Powell e a Bossa Nova, Bide Marçal e o Estácio, Candeia e Élton Medeiros, Candido das Neves e Catulo da Paixão Cearense, Capiba e Nelson Ferreira, Carlos Lyra e a Bossa Nova, Carnaval I, Cartola, Carnaval II, Dolores Duran e Tito Madi, Donga e Os Primitivos, Geraldo Pereira, Geraldo Vandré, Hermeto Paschoal e Djalma Corrêa e Walter Franco e Tom Zé, Ivan Lins e Luís Gonzaga Júnior, Cascata e Leonel Azevedo, Jackson do Pandeiro e Os Nordestinos, Jacob do Bandolim e o Choro, Jards Macalé e Luiz Melodia, Johnny Alf e Os Precursores da Bossa Nova, Juca Chaves e Billy Blanco, Manezinho Araújo e Os Nordestinos, Martinho da Vila, Música Caipira – Tônico e Tinoco e Alvarenga e Ranchinho, Néelson Cavaquinho, Orestes Barbosa, Pedro Caetano e Claudionor Cruz, Raul Seixas e Moraes Moreira e Novos Baianos, Sergio Ricardo, Zé Kéti, Wilson Batista. Em 1979: Escolas de Samba I, Escolas de Samba II, Luiz Antonio e Djalma Ferreira e Haroldo Barbosa e Luís Reis, Waldemar Henrique e Hekel Tavares, Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos e Walter Smetak. Em 1982: Evaldo Gouveia e Jair Amorim e Adelino Moreira, Gilberto Gil.

No caso dos artistas que foram focalizados nas duas coleções, ou até mesmo nas três coleções (como é o caso de Pixinguinha), muitas de suas músicas vão se repetir de um fascículo para o outro. Trago como exemplo o fascículo de Pixinguinha para demonstrar essa questão. Na primeira coleção História da Música Popular Brasileira seu fascículo trouxe as seguintes canções, nesta ordem: Carinhoso, A Vida é um Buraco, Samba de Fato, Lamentos, Rosa, Urubu Malandro, Página de Dor, Um a Zero⁵⁴⁴. No seu segundo fascículo, da segunda coleção Nova História da Música Popular Brasileira se repetem as seguintes canções: Carinhoso (também na primeira faixa), Urubu Malandro, Lamentos, A Vida é um Buraco, Rosa (essas em ordens diferentes de reprodução). As novas músicas da segunda coleção foram: Já te Digo, Ingênuo, Yaô⁵⁴⁵. Embora a terceira coleção dos fascículos tivesse priorizado artistas da MPB (em

⁵⁴⁴ PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁵⁴⁵ PIXINGUINHA. Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

maiúsculo), Pixinguinha também fora aclamado. O seu terceiro fascículo – agora com 12 faixas - da História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores trouxe as seguintes canções repetidas (não necessariamente nas duas coleções): Urubu Malandro, Carinhoso, Um a Zero, Rosa, Yaô, Lamento, Já te Digo, Ingênuo. E as músicas diferentes das demais publicações foram: Segura Ele, Cinco Companheiros, Naquele Tempo, Sofres Porque Queres⁵⁴⁶. Esse modelo, de cada coleção do artista trazer canções repetidas da coleção anterior e canções diferentes foi um padrão da Editora, não se restringindo aos fascículos de Pixinguinha. Quando o artista era focalizado por mais de uma coleção e uma determinada canção se repetia, essa canção vinha sendo interpretada pelo mesmo intérprete das edições anteriores. A música Carinhoso, de Pixinguinha, nas três coleções foi interpretada por Orlando Silva, por exemplo.

Algumas das canções dos fascículos eram interpretadas pelo próprio artista focalizado e outras por seus colegas de trabalho. O fascículo de Roberto Carlos da segunda coleção, por exemplo, tem interpretações de Erasmo Carlos, Gal Costa, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, além das interpretações do próprio cantor⁵⁴⁷. Alguns fascículos eram compostos por gravações feitas exclusivamente para essa coleção da Editora Abril. O fascículo do Sinhô, por exemplo, trouxe as canções: O Pé de Anjo, Pianola, Alegria de Caboclo, Saia da Raia, Cansei, gravadas especialmente para a coleção História da Música Popular, primeira edição. Elas foram interpretadas respectivamente por: Blecaute, José Briamonte, Paulo Tapajós, Jorge Veiga, Paulinho da Viola⁵⁴⁸. Todas as músicas do seu álbum foram interpretadas por outros cantores, já que Sinhô havia falecido em 1930 e as gravações originais de suas canções estavam com a qualidade prejudicada. As outras canções do seu álbum já haviam sido gravadas por outros artistas e foram utilizadas pela editora, tais como: Jura interpretada por Mário Reis, Não Quero Mais Saber Dela interpretada por Francisco Alves e Rosa Negra, Gosto que me Enrosco interpretada por Gilberto Alves.

⁵⁴⁶ PIXINGUINHA. História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

⁵⁴⁷ ROBERTO CARLOS. Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

⁵⁴⁸ SINHÔ. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

Figura 6 – Fascículo de Sinhô, de 1971



Fonte: SINHÔ. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

O fascículo do cantor Roberto Carlos da primeira coleção chama a atenção pelas inúmeras críticas feitas ao artista⁵⁴⁹. Na parte textual do fascículo era realizada uma pequena biografia do artista focalizado. No fascículo de Roberto Carlos os consultores da Abril que o produziram apontaram o caráter mercadológico do artista, acusando-o de ser um produto moldado para a televisão. Ainda ressaltaram o fato de ele ter sido rejeitado por muitas gravadoras no início de sua carreira. É bem verdade que a mídia criou um marketing em torno da figura de Roberto Carlos e de seus parceiros da Jovem Guarda. Como foi sinalizado no Capítulo 1, Roberto Carlos ditava o comportamento e o modo que o jovem do período deveria se vestir. Suas canções incentivavam o culto ao carro, as brigas de rua e o uso de roupas extravagantes.⁵⁵⁰ A ideologia da Jovem Guarda, assim como a sua qualidade eram questionadas por muitos intelectuais de esquerda. Para eles, Roberto Carlos e seus amigos da Jovem Guarda eram alienados, que não davam importância aos problemas sociais, políticos do Brasil e do mundo. Deste modo, o fascículo de Roberto Carlos da primeira edição sinaliza a alienação do futuro rei quanto a guerra do Vietnã e aos problemas sociais, trazendo um diálogo elaborado pelos consultores da Abril que coloca Roberto Carlos como um artista despolitizado: “Roberto,

⁵⁴⁹ ROBERTO CARLOS. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

⁵⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 96.

o que você acha sobre o Vietnã?”, e ele responde: “Assim, assim. O Erasmo me falou, assim, assim. Mas ainda tem guerra lá?”⁵⁵¹”

A elaboração do fascículo de Roberto Carlos gerou um grande debate entre os consultores da editora⁵⁵². Como já sinalizei o corpo de intelectuais consultores dos fascículos de música popular era bastante diverso, logo era esperado que houvesse divergências de opiniões na escolha dos artistas e no conteúdo de suas biografias. Vale ressaltar que a Editora Abril era uma empresa privada, que também visava fins lucrativos com as suas publicações. Deste modo, a editora tinha dois tipos de opções comerciais, lançava artistas vendáveis, que fazia sucesso no período – como Roberto Carlos, por exemplo - que geravam lucro em curto prazo para a empresa e lançava nomes já legitimados no universo musical – como Pixinguinha – que estava incorporado em outra lógica do mercado, de vendas em longo prazo, quanto mais antigos esses artistas ficavam mais consagrados seriam para um público seletivo, de colecionadores e intelectuais. O Samba e o Choro tradicionais, considerados como autênticos pelos seus admiradores, se enquadravam nesta linha e tiveram muitos de seus artistas focalizados nos fascículos da Editora Abril.

A terceira coleção dos fascículos foi voltada predominantemente para a MPB, essa coleção teve um viés político, de lutar contra o regime militar, como já foi mencionado anteriormente. Em 1982 foram lançados os seguintes fascículos⁵⁵³: Chico Buarque, Ary Barroso, Assis Valente, Cartola, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Gilberto Gil, Jorge Ben, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Zé Keti e Monsueto. Em 1983 foram lançados: Adelino Moreira e Jair Amorim e Evaldo Gouveia, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, Antonio Maria e Fernando Lobo, Atilfo Alves, Baden Powell e Paulo César Pinheiro, Caetano Veloso, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, Choro, Carlos Lyra e Bôscoli e Menescal, Custódio Mesquita e Orestes Barbosa, Dolores Duran e Tito Madi, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, Francis Himi e Marcos Valle, Geraldo Pereira, Herivelto Martins, Ismael Silva, Cascata e Leonel Azevedo e Joubert de Carvalho, João Bosco e Aldir Blanc, João do Vale, Luiz Gonzaga, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Música Sertaneja, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Samba I, Samba de Terreiro, Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara, Vicente Celestino e Catulo da Paixão Cearense e Candido das

⁵⁵¹ ROBERTO CARLOS. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1971, p.1.

⁵⁵² SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁵⁵³ Os fascículos da terceira edição não estão necessariamente enumerados em ordem de publicação, por falta de dados suficientes disponíveis.

Neves, Wilson Batista. Em 1984 foram lançados: Alceu Valença, Bide e Marçal e Paulo da Portela, Fagner, Gonzaguinha, Ivan Lins, Luiz Melodia e Djavan.

Nas duas primeiras coleções há a predominância de intérpretes ligados ao samba e de canções desse gênero da década de 1930 - muitas até tiveram que ser regravadas por problemas na qualidade do som. Já na terceira coleção nomes da MPB se destacam como intérpretes de canções de inúmeros artistas focalizados. Elis Regina gravou 24 canções, Gal Costa 17, Chico Buarque 15, Nara Leão 12, Caetano Veloso, MPB-4 e Maria Betânia empatados com 11 gravações⁵⁵⁴. A terceira coleção trouxe muitas canções contemporâneas, outro dado que a difere das outras duas coleções. Essa coleção foi lançada no governo do último presidente militar, João Batista Figueiredo, em um período em que o país estava em processo de reabertura política, com a volta dos partidos políticos e a Lei da Anistia. Ela focalizou novos artistas, tais como: Djavan, Fagner, Francis Hime, Marcos Valle, Paulo da Portela, Bôscoli e Menescal. A terceira coleção também repetiu artistas focalizados nas demais como Chico Buarque, Zé Keti, Cartola, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Jorge Ben, Noel Rosa entre outros. Essa última coleção trouxe fascículos destinados especificamente a gêneros musicais, tais como: samba, choro, música sertaneja e samba de terreiro. Devido ao período do regime militar em que essa coleção foi lançada – de 1982 a 1984 – foi possível trazer músicas lançadas na atualidade, artistas da MPB e críticas ao regime nos textos dos fascículos.

É curioso ressaltar que esses fascículos sobre a música popular da Editora Abril iniciaram e finalizaram suas publicações durante o regime militar. Embora a coleção História da Música Popular Brasileira tenha privilegiado o samba e seus intérpretes ela também foi fundamental para expandir a concepção do que seria a música popular do país, já que trouxe outros gêneros para os fascículos, como: bossa nova, tropicália, rock, sertanejo, MPB, entre outros. Vale lembrar o prestígio que essa coleção tinha na sociedade, ter um fascículo seu nas bancas trazia legitimidade ao artista, já que ao fazer parte da coleção da História da Música Popular Brasileira ele era consagrado como um representante da canção popular do país.

O que percebemos é que as duas primeiras coleções – lançadas entre a década de 1970 e o início dos anos 1980 - estrategicamente trouxeram canções criadas nos anos 1930 e em anos anteriores ao regime militar para escaparem da censura. Como essas canções haviam sido escritas em outros períodos, não poderiam ter nenhuma crítica implícita ao regime, logo

⁵⁵⁴ MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

estariam isentas da censura. Essa prática exercida pela editora também foi feita por diversos artistas, que lançaram LP's cantando composições antigas, muitas delas de artistas já falecidos, para fugirem dos censores e conseguirem trabalhar nesse período conturbado⁵⁵⁵. Nesse sentido, Maika Carocha argumenta que devido ao fato da censura musical estar a todo o vapor⁵⁵⁶, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Elis Regina regravaram sucessos da música popular tradicional. Esta nostalgia musical também fez ressurgir artistas tradicionais idosos que ainda estavam vivos, mas esquecidos. Neste período, por exemplo, Cartola grava seu primeiro LP. Essa tendência de resgate de músicos tradicionais se estende até a década de 1980⁵⁵⁷.

Desta forma, muitas coleções de LP's foram lançadas na década de 1970 homenageando ou focalizando artistas tradicionais da música popular do país. A Funarte mesmo, neste período, lançou inúmeros LP's com essa abordagem – como a série Monumentos da Música Popular Brasileira (que analisaremos adiante), como LP's sobre o Choro, sobre o Carnaval, sobre Ernesto Nazareth, Pixinguinha, entre outros⁵⁵⁸. Aramis Millrch, um dos fundadores da APMPB, escreveu no seu tabloide digital em 1974 um artigo com essa temática:

A elevação do padrão cultural dos consumidores de música, o crescente interesse pela nossa música popular e, principalmente, o redescobrimento dos grandes valores das décadas passadas, está contribuindo para que as gravadoras estejam revolvendo seus arquivos de matrizes, submetendo os primitivos registros a processos de correção das distorções sonoras e apresentando aos colecionadores de menos idade valiosos relançamentos, com nomes importantes, mas que, devido [à] inexistência de discos no mercado, permaneciam(em) ignorados⁵⁵⁹.

Em 1972, Maurício Quadrio - primeiro diretor do MIS⁵⁶⁰ - lançou a coleção *No tempo dos bons tempos* pela gravadora Philips⁵⁶¹. Essa coleção reuniu 10 LP's com gravações feitas na antiga gravadora Sinter entre os anos de 1951 e 1955. Essa coleção lançou os seguintes LP's: O Piano de Carolina - com composições de Carolina Cardoso de Mendes -, Ismael Silva e

⁵⁵⁵ MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

⁵⁵⁶ CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007, p. 76.

⁵⁵⁷ MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

⁵⁵⁸ FUNARTE. *Guia de Programas e Projetos de 1976/1978*. Rio de Janeiro, 1978. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁵⁵⁹ MILLARCH, Aramis. *Históricas Reedições*. O Estado do Paraná, Curitiba. 05 de Outubro de 1974. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/historicas-reedicoes>

⁵⁶⁰ Maurício Quadrio tem seu nome em umas das coleções do MIS, o antigo diretor doou sua coleção de fitas para a instituição.

⁵⁶¹ LP's disponíveis no site: <https://immub.org/busca/?album=No%20tempo%20dos%20bons%20tempos>

Ataulfo Alves, *Em Tempo de Macumba* – com músicas de Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Jorge Fernandes, Ataulfo Alves-, *Em Tempo de Lamartine* – com canções de Lamartine Babo-, *Cuma é o Nome Deles* – com canções de Manezinho Araújo e Lupercer Miranda-, *Em Tempo de Nordeste* – trazendo músicas de Jorge Fernandes, Vanja Orico, Trio Nagô, Trio Marajá-, *A Lira do Lírio* – com músicas de Lyra de Xopotó-, *Pixinguinha e sua Gente em Tempo de Velha Guarda* – com interpretações de Pixinguinha e da Velha Guarda -, *Luar do Sertão* – com músicas de Paulo Tapajó-, *Pixinguinha no Carnaval e A Velha Guarda Também* – com composições de Pixinguinha e da Velha Guarda-, *Em Tempo de Seresta e Seresteiros* –com canções de artistas diversos: Orestes Barbosa, Paulo Tapajós, entre outros. Em 1976 o Instituto Nacional de Música da Funarte, juntamente com o MEC e com a Associação Brasileira dos Produtores de Discos reeditaram essa coleção com o selo Fontana Special, essa série relançada recebeu o nome de *Monumentos da Música Popular Brasileira*⁵⁶². Vale frisar que o grande volume de coleções musicais lançadas sobre o samba neste período estava de acordo com o projeto nacionalista de o governo militar, de usar o gênero musical como parte do seu projeto governamental. O Guia de Programas e Projetos da Funarte traz as seguintes informações sobre o projeto Monumentos da Música Popular Brasileira:

Em 1976 foi editada a primeira coleção, de oito LPs, da série Monumentos da Música Popular Brasileira, reunindo títulos de discos esgotados de Almirante, Pixinguinha, Lamartine Babo, Carolina Cardoso de Mendes, Paulo Tapajós, Lupercer Miranda/Manezinho Araújo, A Velha Guarda e Serestas e Seresteiros. A série prosseguiu em 1977 pela EMI-Odeon, com o álbum *Os Pioneiros*, reunindo seis LPs de gravações originais da Casa Edison, entre 1902 e 1920, com cantores e instrumentistas como Bahiano, Cadete, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Patápio Silva e outros 15 cantores primitivos⁵⁶³.

Os intelectuais consultores da Editora Abril utilizavam os conceitos tradição, raiz e autenticidade para pautar suas escolhas dos artistas focalizados e dos seus intérpretes. Logo, não selecionaram qualquer sambista, mas sim os legítimos que para eles eram aqueles revestidos destes mesmos conceitos. É importante ressaltar que os outros espaços culturais aqui analisados também utilizam desses conceitos para consagrar um determinado artista e esses artistas se repetem entre esses ambientes, já que praticamente todos os mesmos intelectuais

⁵⁶² MILLARCH, Aramis. *Monumentos da MPB*. O Estado do Paraná, Curitiba. 06 de Março de 1977. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/monumentos-da-mpb>

⁵⁶³ FUNARTE. *Guia de Programas e Projetos de 1976/1978*. Rio de Janeiro, 1978. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

circulam entre os espaços culturais aqui analisados. Grande parte dessa intelectualidade converge com a ideologia da esquerda política que visa legitimar uma verdadeira música popular brasileira e para eles seria o samba o representante da canção nacional. Mesmo com a heterogeneidade de seus consultores, é essa ideologia que está pulsando nos fascículos da coleção História da Música Popular Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a Funarte, a Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, a Editora Abril - com seus fascículos da música popular brasileira - são espaços culturais que estavam conectados. Os intelectuais que trabalhavam e circulavam nesses espaços são os grandes responsáveis por essa conexão. Eles sentiam a necessidade de preservar e divulgar seus intérpretes e canções populares. Embora houvesse esse ponto que unia essa intelectualidade, o conceito do que era a música popular brasileira não era homogêneo nesses espaços. Havia debates sobre a sua definição, até porque não podemos trabalhar esses mediadores culturais como um grupo coeso, já que era formado por intelectuais de diferentes setores e segmentos, sobretudo se formos analisar a terceira coleção de fascículos da Editora Abril, onde aparecem até professores universitários e dramaturgos na sua elaboração. Mas, o que fica evidente ao analisarmos os trabalhos, publicações e ações desses espaços é que uma vertente musical sempre foi privilegiada. Essa vertente consagrava o samba dos anos 1920, 1930 - tido por eles como tradicional e puro de invasões estrangeiras – como a autêntica música popular brasileira. Mesmo aqueles intelectuais que eram mais flexíveis sobre o conceito de música popular – adeptos da ideia de linha evolutiva da canção - que aceitavam outros ritmos nessa categoria – como Bossa Nova, MPB em maiúscula, Tropicalismo – também viam a necessidade de legitimar esse samba da antiga e seus intérpretes - Donga, João da Baiana, Sinhô e, sobretudo Pixinguinha.

Na década de 1970 muitos intelectuais adeptos do purismo musical começaram a aceitar determinada modernização para a canção popular do país. Ressalto que os debates entre a intelectualidade sobre o conceito de música popular brasileira nunca deixaram de existir nestes espaços culturais pesquisados. O que acontece é que nos anos 1960 tudo é mais delimitado e definido, as vertentes musicais estão em choque e são opostas. Na década seguinte essas diferentes vertentes se mesclam. Se analisarmos as produções dos espaços culturais aqui trabalhados esse dado fica evidente. Nas atas das reuniões do conselho de MPB do MIS nos anos 1960 o posicionamento dos intelectuais fica bem mais definido e claro se compararmos com a atuação desses mesmos sujeitos nos documentos institucionais dos outros espaços nos anos 1970 e 1980.

A atuação desses intelectuais a partir dos anos 1970 fica cada vez mais complexa, com vertentes se cruzando em suas produções. Mas, ainda assim há uma prevalência do samba

tradicional nesses espaços. Há uma unanimidade sobre a necessidade de preservar esse tipo de samba e seus representantes. O fato de muitos intelectuais e artistas admirarem outros gêneros musicais e considerarem eles como importantes para a música popular do país não exclui o desejo desses sujeitos de legitimar o samba tradicional e resgatar as memórias de seus artistas.

Embora haja certa abertura por parte da intelectualidade sobre o conceito de música popular a partir da década de 1970, ainda vão ter aqueles que não vão se render a essa flexibilidade. José Ramos Tinhorão, por exemplo, jamais se rendeu a essa modernização e lutou constantemente com seus pares pela consagração do que ele entendia ser a música de raiz, sem interferências externas. Vale ressaltar que José Ramos Tinhorão era ligado à vertente musical herdeira da Revista da Música Popular. Esse periódico circulou nos anos 1950 e atingia um público seletivo, os colecionadores da música popular brasileira. Mas esses colecionadores não aclamavam qualquer música popular e sim aquela considerada por eles como autêntica e tradicional.

Essa vertente tradicionalista nos anos 1960 entrou em choque com outra vertente: aquela ligada à ideia de linha evolutiva musical e ao Tropicalismo. Tinhorão entrou em muitos debates na mídia do período, sobretudo com Caetano Veloso, criticando qualquer interferência estrangeira, e principalmente norte-americana, na música popular brasileira. Esses debates musicais que aconteceram nos anos 1960 precisam ser analisados em conformidade com o contexto do período: Guerra Fria, Imperialismo norte-americano, importação de um padrão cultural musical estadunidense. Os intelectuais, mediadores culturais, utilizaram dos espaços culturais trabalhados nesta tese para lutar pela conservação e divulgação da música popular brasileira.

Curioso que, já nos anos 1960, o restaurante Zicartola conseguiu unir essas duas vertentes: puristas, tradicionalistas e adeptos da linha evolutiva. O restaurante que só durou 20 meses (de 1963 a 1965) resgatou antigos sambistas e também abriu espaço para artistas da Bossa Nova⁵⁶⁴. Diferentes artistas conviveram nesse ambiente, compartilhando saberes e dividindo o mesmo palco. O Zicartola era do sambista Cartola e da sua esposa dona Zica, a junção dos seus nomes gerou o nome do estabelecimento. O restaurante foi um ambiente de grande efervescência cultural, com apresentações musicais, debates políticos e com as deliciosas comidas da dona Zica⁵⁶⁵. Espetáculos como Rosa de Ouro e o show Opinião

⁵⁶⁴ BARBOZA, Marília T. e Arthur L. de Oliveira Filho- "*Cartola- os tempos idos*". Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

⁵⁶⁵ CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

marcaram presença no Zicartola. Muitos intelectuais que atuaram nos espaços culturais estudados nesta tese frequentaram o Zicartola. Hermínio Bello de Carvalho foi bastante atuante no restaurante, chegou a criar a *Ordem do Cartola Dourada*: uma homenagem a figuras importantes da música popular brasileira, esses artistas tinham seus rostos estampados nas paredes do restaurante. Paulinho da Viola foi lançado no Zicartola, inclusive foi Sérgio Cabral que apelidou o artista dessa forma em sua coluna do *Jornal do Brasil*. Assim como os espaços culturais analisados nesta pesquisa, o Zicartola foi um ambiente de debate musical e político, local de muita troca de experiência entre a intelectualidade e artistas. Problemas administrativos levaram ao fechamento precoce do restaurante.

Todos os espaços culturais analisados nesta tese foram criados durante o regime militar brasileiro. A relação desses espaços e seus intelectuais com os militares era complexa, cheia de altos e baixos, com avanços e retrocessos. Em muitos momentos esses mediadores culturais são prejudicados pelo regime, como foi o caso da extinção do Conselho de MPB do MIS, já que o órgão não estava de acordo com os “valores” do regime. Valores estes que eram compartilhados pelo então diretor do museu, Álvaro Cotrim, que estabeleceu o encerramento de suas atividades em 1972 e muitos intelectuais ficaram desempregados. Porém, em outros momentos esses intelectuais se beneficiaram da política nacionalista do governo com o incentivo à cultura brasileira. A criação da Funarte, por exemplo, foi um grande momento da política cultural do governo militar. Através da Funarte esses intelectuais realizaram uma série de projetos e ações que contribuíram para firmar a memória do músico e artista popular brasileiro. A instituição também gerou emprego para esses intelectuais e foi fonte de renda para muitos músicos. Muitos artistas, por exemplo, se beneficiaram das apresentações do Projeto Pixinguinha. É preciso frisar que esses intelectuais muitas vezes utilizaram esses espaços culturais analisados nesta tese para lutar contra o regime. Na própria Funarte, instituição criada pelo regime, esse fato aconteceu.

Os intelectuais que atuavam nos espaços culturais analisados nesta tese, através das oportunidades de trabalhos que tiveram nesses locais realizaram uma monumentalização da música popular brasileira. Uma narrativa histórica foi construída sobre a canção popular do país. Essa narrativa colocou o samba “tradicional” das primeiras décadas da República como a maior expressão da música e da cultura popular brasileira. Muitos projetos, publicações e trabalhos foram feitos por essa intelectualidade para preservar esse samba e seus intérpretes na memória musical do país. É preciso também ressaltar que Pixinguinha foi o artista que mais teve seu nome aclamado nesses espaços, era uma verdadeira adoração ao “São Pixinguinha”. Alguns motivos para essa predileção a Pixinguinha em relação aos demais músicos populares

foram analisados nesta tese, porém essa questão ainda têm muitos pontos que precisam ser analisados mais profundamente. Possivelmente, essa aclamação de Pixinguinha pela intelectualidade possa ser estudada em próximos projetos que poderei realizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB - A História de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

ALMIRANTE. No Tempo de Noel Rosa. *O Nascimento do Samba e a Era de Ouro da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil, 1964 a 1984*. São Paulo: Editora Vozes, 1984.

AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERGOLD, Rogério de Brito. *Aramis Millarch e a Criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como Instituição da Esfera Pública – identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em o estado do Paraná entre 1965 e 1976*. 2019. 187f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Ponta Grossa, Curitiba, 2019.

BOTELHO, Isaura. *Políticas Culturais no Brasil*. In: _____. *A Política Cultural e o plano das ideias*. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso, Uma Vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Editora: Lumiar. Rio de Janeiro, 1993.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil*. In: _____. *Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectiva*. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

CANCLINI, N.G. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. In: Hollanda, H.B (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (M.S. Dias, Trad., nº 23, pp. 94-115). Rio de Janeiro: IPHAN, 1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós- Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CARVALHO, Joyce. *Aramis Millarch em 30 anos de entrevista*. Tribuna, Curitiba, 2009.

CARVALHO, Hermínio Bello. *O carpinteiro Paulinho da Viola e o Preto Velho da Esmeralda*. Samba e Choro, Rio de Janeiro, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro - Do quintal ao Municipal - Rio de Janeiro*: Editora 34, 1998.

CHARTIER, Roger: *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n. 11, p.173-191. jan-./abr, 1991.

COHN, Gabriel. *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*. In: Estado e Cultura no Brasil, São Paulo: Difel, 1984.

COSTA, Cecília. Ricardo Cravo Albin: *Uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

D'ARAÚJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FENERICK, José A. *A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80*. MÉTIS: história & cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004.

FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.

FERNANDES, Dmitri C. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970)*. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015, p. 467-494.
- FERNANDES, Nelson. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Construções do Passado: concepções sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 1994.
- FICO, Carlos. *O Regime Militar no Brasil (1964-1985)*. São Paulo: Saraiva, 2005.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 24, p. 153-163, 1996.
- FRAGOMENI, Rosana Cavalcanti (org). *Os Presidentes e a República*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.
- GARCIA, Tânia. *Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.
- GARCIA, Tânia da Costa. *“A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”*. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.
- GARCIA, Tania da Costa. *Funarte em tempos de Hermínio Bello de Carvalho*. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Santa Catarina, 2015.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. 2001. 276f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- GONÇALVES, M. A. *Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no romantismo brasileiro*. In: Keila Grinberg; Ricardo Henrique Salles. (Org.). Coleção Brasil Imperial. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, v. 2.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALLWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.
- HOBBSAWM, Eric. *“Introdução: a invenção da tradição”* In: HOBBSAWM, Eric; RAGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HOLANDA, Heloísa B. *“Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”*. Anos 70 – literatura, Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980.

- INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. *Memória da Curitiba Urbana*. Curitiba: IPPUC, 1990.
- JORDÃO, Fabrícia. *As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro*. ARS, São Paulo, v.14, n.27, Jan-Jun, 2016. .
- JÚNIOR, Valdemar Valente. *O popular e o erudito; a música nos contos de Machado de Assis*. Scriptorium. Porto Alegre. v.4, n.2, p.174-185, jul.-dez. 2018.
- KOSELLECK, Reinhart. *História dos Conceitos e História Social* In. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. P. 97-118.
- LAGO, Ferrati; HOMEM, Rodrigo Barros; FERREIRA, Luís Antônio. *Aramis Millarch – 30 anos de jornalismo cultural*. Editora Nossa Cultura. Paraná, 2009.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- LEITE, Lisandro. *I Encontro da MPB: o despertar de Curitiba como placo da MPB*. 2016. 46f. Bacharelado em História - Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira, 1968 – 1978*. São Paulo: Global, 1980.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas – História e Música Brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.
- MICELI, Sérgio. *Brasil: o trânsito da memora*. In: _____ *O papel político dos meios de comunicação de massa*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1994.
- MICELI, Sérgio. “*O papel político dos meios de comunicação*”. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 41-68.
- MELLO, Zuza Homem. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Educação Patrimonial: Histórico, conceito e processos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014.
- MICELI, Sérgio (org). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um Mundo do Nada*. *Revista USP*: São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. *Latin American Music Review*, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

MORAES, Ulisses Quadros. *Políticas Públicas e produção de música popular em Curitiba*. 2008. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Pós-Graduação de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *Podcast Presidente da Semana: Ernesto Geisel (1974-1979), tensão e distensão*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959- 1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NORA, Pierre. *Entre História e Memória: a problemática dos lugares*. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*. *História*, Franca, v.22, n.1, p. 81-113, 2003.

PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. ArtCultura, Uberlândia – MG, n.9, p. 22 -31, jul.dez. de 2004.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

PEREIRA, Leticia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. 2019. 112f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2019.

PEREIRA, Mateus H. F. *A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)*. Em *Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

PINHEIRO, Amanda Oliveira; JÚNIOR, Simões; SANTOS, Álvaro. *Digitalização da História da Música Popular Brasileira (1982), da Abril Cultural*. 8º Congresso de extensão universitária da UNESP, p. 1-6, 2015.

PINHEIRO, Giovani Gonçalves. *Rádio educativo no contexto da ditadura militar*. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2016.

PINTO, José Paes. *Nossos ídolos da MPB vinham a Boicatu de Kombi no Circuito Universitário*. *Jornal da UNESP*, São Paulo, 23/04/2021.

POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

REBELO, Vanderiel. *Ney Braga: Política e Modernidade*. São Paulo: CEDIT, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. *Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.2, p. 13-19 abril./junho. 2001.

RODRIGUES, Luciana Barão. *A era Funarte: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Vicente Saul dos. *A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun, 2015.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. Volume1. São Paulo: Editora: 34, 1999.

SILVA, Maurício. *A Academia Brasileira de Letras e a Institucionalização do Academicismo no Brasil do fim do século XIX*. *O Eixo e a Roda*, Rio de Janeiro, v.14, p. 69-84, 2007.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

SIRINELLI, Jean-François. *Os intelectuais*. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986.

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SOARES, Glaucio Ary Dillon, D'ARAÚJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (orgs). *A Volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

SOUZA. Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958- 1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VICENTE, Eduardo; GUERRINI JÚNIOR, Irineu (Orgs). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

VILHENA, L. Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. 434f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

WASSERMAN, Maria Clara. “*Abre a Cortina do Passado*”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DOCUMENTAÇÃO

A Gazeta, São Paulo, 22 de Agosto de 1979. Disponível. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Ágora. São José dos Campos. 21 de Fevereiro de 1979. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Entrevista concedida a Leticia Freixo Pereira*. Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 2018.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 1995.

A Luta Democrática, Rio de Janeiro: 12 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Projeto Memória Musical Carioca*. Rio de Janeiro: 1983-1987.

APOSTILA DO PRIMEIRO ANO DO PROJETO PIXINGUINHA DE 1977. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

APOSTILA DO TERCEIRO ANO DO PROJETO PIXINGUINHA DE 1979. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Cartilha de abertura do I Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta de Princípios*. Curitiba, 1975. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao III Encontro de Pesquisadores da MPB.

ATAS DAS REUNIÕES DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE 1966 - 1972. Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Bem Paraná. *Três Décadas de Jornalismo Cultural Recuperadas*. Paraná, 01 de Dezembro de 2009.

BRAGA, Ney. *Discurso de Ney Braga na ocasião do encontro de secretários culturais*. 1976. Acervo CPDOC, Rio de Janeiro.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico da música Popular*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1965.

CARVALHO, Luís Fernando. *Ismael Silva, Samba e Resistência*. Editora: José Olympio, Rio de Janeiro, 1980.

CATÁLOGO DO PROJETO PIXINGUINHA 2006. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro. CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Arquivo Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1974.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Histórico de Criação da Funarte*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1977.

COLEÇÃO HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. São Paulo, Editora Abril, 1970-1972.

COLEÇÃO NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. São Paulo, Editora Abril, 1976-1982.

COLEÇÃO HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – GRANDES COMPOSITORES. São Paulo, Editora Abril, 1982-1984.

Correio Braziliense, Distrito Federal: 18 de Maio de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

DIAS, Alexandre. *O Pessoal da Velha Guarda*. Programa nº 1. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal1.htm>

EDITORA ABRIL. *Quando a cultura vai para as bancas: o fenômeno fascículos leva o conhecimento para dentro da casa de milhões de brasileiros*. Institucional. 50 anos, 2000.

EDITORA ABRIL. *Perfil de Victor Civita*. 05 de Abril de 2013.

EDITORA ABRIL. *O Começo*. 19 de Agosto de 2002.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Estado do Paraná. *MIS recebe doação de parte do acervo de Aramis Millarch*. 19 de Fevereiro de 2003.

FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

FERNANDES. Neuza Fernandes. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1995.

Folha de Goiás, Goiânia. 20 de Fevereiro de 1979. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro. *Folha de São Paulo*. *Morre no Rio, aos 65 anos, Albino Pinheiro*. São Paulo: 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

FUNARTE. *Estatuto da Funarte*. Rio de Janeiro: CEDOC, 1977-1985.

FUNARTE. *Guia de Programas e Projetos de 1976/1978*. Rio de Janeiro, 1978. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

FUNARTE. *Projeto Vitrine*. Rio de Janeiro: CEDOC, 1979.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Convite para a 1.000ª apresentação do Projeto Pixinguinha*. Rio de Janeiro: IMS, 1978.

LACERDA, Carlos. *Discurso de Inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. 3 de Setembro de 1965. Em Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS Rio de Janeiro*.
MATTOS, Ilmar Rohloff (org). Brasil, *Uma História Dinâmica*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional, 1972.

MILLARCH, Aramis. *Albino Pinheiro, um carioca 100%*. Curitiba: O Estado do Paraná, 01 de Março de 1987.

MILLARCH, Aramis. *De como se Perde no Ceará mais um Pedaco da Memória*. O Estado do Paraná, Curitiba. 22 de Dezembro de 1981.

MILLARCH, Aramis. *Históricas Reedições*. O Estado do Paraná, Curitiba. 05 de Outubro de 1974.

MILLARCH, Aramis. *Monumentos da MPB*. O Estado do Paraná, Curitiba. 06 de Março de 1977.

MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1984, Tabloide. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Rumos da Educação e Cultura – Conferência proferida pelo Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, no dia 16/07/1976*. Departamento de Documentação e Divulgação, Brasília, DF - 1976.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Funarte, 1983.

NOBRE, Marlos. *Entrevista concedida ao Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 09 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

NOEL, Rosa. *Noel Rosa por Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967.

O Diário do Grande ABC, Santo André, 13 de Maio de 1979. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

O Globo, Rio de Janeiro. 20 de Abril de 1970. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

ORESTES, Barbosa. *O Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PARREIRAS, Maria de Lourdes. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*, Rio de Janeiro, sem data.

PARREIRA, Roberto; *Entrevista concedida a Ester Moreira e Sharine Melo*. Rio de Janeiro, 25 de Abril de 2017. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PINHEIRO, Albino. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 1995.

PIXINGUINHA. *Um Homem Carioso*. Direção de Denise Saraceni e Allan Fiterman. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2021. (100 min).

PRIMEIRA AMOSTRA DO CHORO, Curitiba. 28 de Agosto de 1988. Acervo: José Ramos Tinhorão/ IMS, Rio de Janeiro.

REGIMENTO INTERNO DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR

BRASILEIRA. Portaria nº 1, de 1 de Agosto de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA FUNARTE DE 1978. Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

SANTOS, Alcino; Gracio, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SANTOS, Alcino; Gracio, Barbalho; SEVERINO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Angelo. *Discografia Brasileira 78 rpm – 1904 a 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEVERINO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SILVA, Beatriz Coelho Silva. *Rio Perde o Produtor Cultural Albino Pinheiro*. Paraná: Folha de Londrina, 25 de Junho de 1999. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SILVA. Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur. *Pixinguinha, Filho de Ógun Bexinguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SILVA, Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA. Arthur; CACHAÇA, Carlos. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SILVA, Marília Trindade Barboza da. *Alvorada, um tributo a Carlos Cachaca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

SILVEIRA, Emília. *Para Vencer, a MPB terá que aprender inglês*. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 16 de Novembro de 1976. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

TAPAJÓS, Paulo. *Garoto*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979.

TAPAJÓS, Paulo. *Orlando Silva*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1979.

TAPAJÓS, Paulo. *Terezinha de Jesus*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

TAPAJÓS, Paulo. *Os Ídolos do Rádio*. Rio de Janeiro: Collector's Editora Ltda, 1988.

TAPAJÓS, Paulo. *Os Saraus de Jacob - Jacob do Bandolim Recebe o Modinheiro Paulo Tapajós*. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1971.

TAPAJÓS, Paulo. *Rosaly*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

Tribuna da Imprensa. São Paulo: 18 de Abril de 1982. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

VAGALUME, Francisco. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

VASCONCELOS, Ari. *Panorama da música popular brasileira - volume 2*. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

SITES CONSULTADOS

<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/> - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

<http://dicionariompb.com.br> – Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

<http://www.revista-phonoarte.com/pagina12.htm> - Revista Phono - Arte. *O conselheiro*, 1966.

<http://www.fgv.br/cpdoc/> - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

www.funarte.gov.br – Fundação Nacional de Artes.

<https://www.immub.org/busca/> – Instituto Memória Musical Brasileira.

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> - Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<http://www.millarch.org> – Tabloide Digital.

<https://discografiabrasileira.com.br/posts/241988/discografia-brasileira-em-78-rpm-era-uma-vez-o-disco-no-brasil> - Discografia Brasileira.

<http://www.conservatoriodempb.com.br/> - Conservatório de Música Popular Brasileira.

<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/musica/grupos/coral-brasileirinho> - Fundação Cultural de Curitiba.

<https://radios.ebc.com.br/memoria-radio-mec/edicao/2016-11/2311-paulo-tapajos> - Memória Rádio MEC. *Paulo Tapajós, sua história se confunde com a história do rádio no Brasil*. 22 de Novembro de 2016.

<http://www.abril.com.br/i> - Editora Abril.