

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

RAUL CELESTINO DE TOLEDO SOARES NETO

**Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira
(1965-1986)**

São Paulo
2018

RAUL CELESTINO DE TOLEDO SOARES NETO

**Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira
(1965-1986)**

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S676m Soares Neto, Raul Celestino de Toledo
Memória e história: os processos de
institucionalização da música popular brasileira
(1965-1986) / Raul Celestino de Toledo Soares Neto ;
orientador José Geraldo Vinci de Moraes. - São
Paulo, 2018.
139 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Música popular. 2. Historiografia. 3. Memória.
4. História institucional. 5. Preservação. I. Moraes,
José Geraldo Vinci de, orient. II. Título.

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Membro Prof. Dr. Cacá Machado

Instituição Departamento de Música – IA/Universidade Estadual de Campinas

Julgamento _____

Membro Profª. Dra. Virgínia de Almeida Bessa

Instituição Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – Universidade de São Paulo

Julgamento _____

Membro Prof. Dr. Antonio Rago Filho

Instituição Departamento de História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Julgamento _____

Dedico esta dissertação para três mulheres que organizaram minha vida.

À minha mãe, exemplo de inocência, honestidade, amor e dedicação aos filhos. Sem toda sua ajuda, jamais teria chegado onde cheguei.

À minha avó, Maria Luccas, pela simplicidade ao ensinar gestos simples, como lavar o rosto antes de sentar à mesa para o café da manhã. Pelo exemplo de força, garra e luta pela vida e pela família.

À memória de minha avó, Olga Galante, por ter me ensinado o gosto pela leitura. Ao longo de sua vida, custeou todos os meus estudos e, por isso, devo a esta mulher grande parte desta dissertação. Sua luz guiou cada jornada enfrentada, conduzindo e inspirando o caminho da vitória. Cumpro a promessa de enviar a mais longa mensagem, desta vez, em forma de conhecimento. Nada pode ocupar o vazio, a saudade e a falta que me faz.

AGRADECIMENTOS

O tempo passa. O tempo passa e com ele a memória se esguita. Seria impossível lembrar de todos que, de algum modo, auxiliaram-me nesta caminhada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, a gratidão pela confiança em meu trabalho. Profissional iluminado, soube em todos os momentos estimular a pesquisa e encorajar a escrita. O tempo passa. Já se passaram dez anos desde o primeiro semestre. Com o tempo, veio outro semestre, a Iniciação Científica, os trabalhos técnicos e o artigo publicado. Vieram as dificuldades com a seleção do Mestrado, a aprovação, as disciplinas e, enfim, a realização de todo um trabalho. Por ser mais que um orientador, um exemplo de professor sempre presente, o meu singelo “muito obrigado”.

Aos professores Cacá Machado e Virgínia Bessa, pelas valiosas contribuições e detalhadas observações durante o exame de Qualificação.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa, sem a qual a pesquisa, talvez, não teria seguido.

Aos funcionários das instituições que colaboraram com este trabalho, como o MIS-RJ, a Editora Abril e, em especial, aos colaboradores do Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, que foram muito atenciosos e solícitos em todas as visitas realizadas.

Aos produtores e críticos Pedro Paulo Poppovic, Jairo Severiano, Miguel Ângelo Nirez, João Luís Ferreti e Paulo César Soares, que dedicaram parte de seu tempo em conceder contribuições de suas memórias para o preenchimento de lacunas do processo de investigação.

À equipe diretiva do Colégio da Villa, de Jaguariúna, e do Centro Educacional Objetivo Campinas. Essas empresas jamais hesitaram em me conceder licença para que pudesse realizar determinadas atividades durante a trajetória de investigação. Agradeço à diretora pedagógica do Villa, a professora Lourdinha Coccozza, que sempre estimulou a pesquisa, confiou em meus trabalhos e abriu as portas para que eu entrasse em sala de aula, em sua escola, e na realização de seu sonho.

Agradeço também a quatro historiadores e amigos que participaram ativamente desta história. Ao Bruno Sobrinho, minha gratidão por todos os momentos e pela leitura atenta de minha dissertação. Ao Rodrigo Refulia, pelas incríveis madrugadas assistindo aos ensaios técnicos das escolas de samba de São Paulo. Foram e continuarão sendo momentos de discussão acadêmica, de amor ao samba e de descontração. Agradeço o apoio e o estímulo de sempre e, no fundo, agradeço as broncas não só quando eu atrasava algo em meu cronograma, mas também quando segui por caminhos errados. Às amigas Elisa Azevedo e Manuela Freitas, que,

além das broncas, sempre me acompanharam em todas as trajetórias que, mesmo à revelia de seus conselhos, resolvi seguir e precisei de ajuda para sair.

À querida Manu, que me ensinou que é possível enxergar e ler o mundo de outras maneiras. O tempo passa. Por vezes, ficamos mais de um ano sem nos encontrarmos fisicamente. O tempo passa e a amizade não continua a mesma: torna-se cada vez mais forte.

Não poderia deixar de agradecer à Fernanda Carone, a quem tenho gratidão eterna. Nesses quase dez anos em que trabalhamos juntos, foi mais que uma chefe. Foi amiga, protetora, deu sábios conselhos... Simplesmente, mãe! Agradeço a confiança e a oportunidade que me concedeu em aprender a trabalhar e crescer profissionalmente. Sua inabalável fé cristã me ensinou, por gestos e atitudes, quando a vida se colocou numa corda bamba, o verdadeiro sentido de um termo bastante genérico: amor ao próximo!

À toda minha família, que me incentivou a estudar e conquistar voos mais altos. Nela, se incluem os pequenos Frank (que já se foi) e Luana, que aguardaram pacientemente ao meu lado as incontáveis horas à frente do computador mesmo sem compreender o grau da situação. Em especial, minha irmã, Beatriz Soares, a quem sempre tive como segunda mãe. Agradeço a ajuda ao desatar nós que eu mesmo criei e o exemplo de sucesso na vida acadêmica, igualmente compartilhado por seu marido, Pedro Augusto. À minha sobrinha Olívia, que com sua inocência e alegria de criança me animou em momentos difíceis. Sua vinda mudou radicalmente minha visão de mundo. À minha irmã Luciana, que sempre torceu pelo meu sucesso. Ao meu pai, Raul Celestino, que sempre demonstrou ter orgulho da minha profissão e não mediu esforços para deixar aos filhos os maiores patrimônios: a educação e o conhecimento. E, claro, à minha mãe, Neide: sempre preocupada, mulher de fibra que nunca descansou sem antes ter certeza de que eu não precisaria de algo, desde um simples colo de mãe até mesmo o conforto de casa. Às minhas avós, a quem também dedico esta dissertação.

O tempo passa. Com ele, a gente aprende a agradecer às coisas mais simples e pequenas da vida. A todos que participaram desta jornada, meu sincero agradecimento.

“Entre as espécies de samba, o samba de enredo é certamente a mais impressionante. Porque não é lírico – no que contraria uma tendência universal da música popular urbana.”

(MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio.
Samba de Enredo: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, contracapa)

RESUMO

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta investigação tem como objetivo central discutir aspectos da historiografia da música popular brasileira na segunda metade do século XX, por meio da trajetória de instituições públicas e privadas voltadas à preservação da memória e ao estímulo e defesa da música popular. O engajamento na luta contra sua descaracterização ganhou força à medida que crescia a penetração da cultura estrangeira através dos meios de comunicação. O processo de institucionalização da história da música teve início com a fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 1965, a partir da aquisição de um vasto arquivo organizado pelo radialista Almirante nas décadas anteriores. A partir do MIS-RJ, um grupo de especialistas no tema passou a se reunir sob a guarda de um órgão público para propor medidas de proteção e zelo com relação a memória musical. Em 1975, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) iniciou seus trabalhos com objetivo de preservar e estimular o elemento nacional na cultura brasileira. Em seus quadros, foi criada a Divisão de Música Popular, responsável pela execução de programas de estímulo à memória da música, como o *Projeto Pixinguinha* e o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*. A Funarte também apoiou a criação da Associação dos Pesquisadores da MPB (APMPB), que teve papel relevante, durante a década de 70, ao reunir diversos estudiosos da música popular para refletir seus problemas e enviar proposições ao governo federal. Essa ampliação também foi realizada pela coleção *História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril, que se tornou importante referência no processo de consolidação da memória da música popular. Ao lançar fascículos que acompanhavam discos, críticas e biografias de nomes da música brasileira, a coletânea não só estimulou a música, mas também alimentou as bases de acervos dedicados ao tema. Ao refletir sobre a trajetória destas instituições, essa investigação busca compreender em sua dimensão histórica a construção de uma narrativa historiográfica que, alicerçada em instituições do Estado ou privadas, passou a ser lida como “a” história oficial da música popular brasileira.

Palavras-chave: Música popular. Historiografia. Memória. História institucional. Preservação.

ABSTRACT

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The main objective of this research is the discussion of the historiography issues of Brazilian popular music in the late 20th century, by means of the trajectory of public and private institutions focused on the memory preservation and on the stimulus and defense of popular music. The engagement in the struggle against its decharacterization gained strength as the foreign culture penetration grew through the media. The music history institutionalizing process began with the creation of the Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro (MIS-RJ) in 1965, by the acquisition of a vast organized archive by the broadcaster Almirante in the previous decades. Since MIS-RJ, a group of experts in the theme started to meet under the protection of a public department which proposed protection actions and zeal in relation to the musical memory. In 1975, the National Foundation of Arts (Funarte) began its works aiming to preserve and to stimulate the national element in the Brazilian culture. The Popular Music Division was created in the Funarte structure, responsible for the execution of music memory stimulation programs, as the *Projeto Pixinguinha* and the *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*. Funarte also supported the creation of the MPB (Brazilian Popular Music) Researchers Association which had an important role at the 1970's, gathering several popular music experts to reflect their own problems and send proposals to the federal government. This expansion was also made by the collection *História da Música Popular Brasileira*, edited by Abril, which became reference in the popular music memory consolidation. Launching issues including discs, criticisms and biography of Brazilian music musicians, the collection not only stimulated the music, but also fed the basis of collections dedicated to the theme. Reflecting over this trajectory, this investigation aims to understand the construction of an historiographic narrative concerning its historical dimension that based in the private or state institutions started to be read as “the” official history of Brazilian popular music.

Keywords: Pop music. Historiography. Memory. Institutional History. Preservation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação entre conselheiros e suas funções prioritárias	27
Quadro 2 – <i>Projeto Lúcio Rangel de Biografias</i> – Funarte/MEC	63
Quadro 3 – Diretoria da APMPB.....	78
Quadro 4 – Membros do Conselho Fiscal e Deliberativo.....	78
Quadro 5 – Composição do Colégio de Consultores.....	95
Quadro 6 – Artistas publicados na Coleção <i>História da Música Popular Brasileira</i>	99
Quadro 7 – Fascículos lançados na segunda coleção.....	118

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Composição do Conselho Superior de Música Popular.....	28
Gráfico 2 – Comunicações na <i>II Encontro de Pesquisadores da APMPB</i>	75
Gráfico 3 – Comunicações do <i>III Encontro de Pesquisadores da APMPB</i>	84
Gráfico 4 – Abordagem da música popular na coleção	100

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APMPB	Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
CEDOC	Centro de Documentação da Funarte
CFC	Conselho Federal de Cultura
CMP	Conselho de Música Popular
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
DMP	Divisão de Música Popular
ECAD	Escritório Central de Arrecadação de Direitos
Funarte	Fundação Nacional de Artes
HMPB	Coleção <i>História da Música Popular Brasileira</i>
INM	Instituto Nacional de Música
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MIS-RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
PAC	Programa de Ações Culturais
PNC	Política Nacional de Cultura
Sombrás	Sociedade Musical Brasileira

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR	22
1.1 Um primeiro abrigo: o Museu da Imagem e do Som - RJ: conselhos para a preservação da música popular brasileira	22
1.2 Do estado da Guanabara ao Estado nacional: Funarte e a organização da esfera federal sobre a cultura.....	42
1.3 Uma projeção para a história... Divisão de Música Popular da Funarte e seus projetos de defesa e estímulo	49
1.3.1 a Divisão de Música e a trajetória de Hermínio Bello de Carvalho e	49
1.3.2 <i>Projeto Pixinguinha: um “carro-chefe para as ações da Funarte”</i>	54
1.3.3 <i>Projeto Lúcio Rangel de Monografias</i>	57
2 ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (APMPB): COSTURAR UMA REDE EM TERRITÓRIO NACIONAL.....	66
2.1 A formação de uma rede	67
2.2 <i>II Encontro: o Estado abraça a rede de pesquisadores da APMPB</i>	71
2.3 Estatutos da APMPB	76
2.4 <i>III Encontro de Pesquisadores da MPB: a ampliação dos debates e conflitos</i>	79
3 A SOCIEDADE SE MOVIMENTA: O PAPEL DA ABRIL CULTURAL NA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA.....	89
3.1 A coleção <i>História da Música Popular Brasileira</i>	91
3.2 O papel dos críticos e especialistas na produção.....	94
3.3 Fabricando a memória da música popular.....	98
3.4 Análise dos fascículos	102
3.5 A nova velha história da música popular brasileira.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1980, o jornalista e crítico musical, José Ramos Tinhorão, escreveu a obra *História social da música popular brasileira* na qual analisou uma vasta gama de crônicas, almanaques, discos e depoimentos, propondo esclarecer a trajetória do popular na música nacional e sua relação com a sociedade desde os tempos de colonização. Tinhorão destacou na obra que o resultado da colonização na área cultural foi a desvalorização da música nacional em detrimento da arte estrangeira.

Assim – e esta *história social da música popular brasileira* deixa claro -, do ponto de vista cultural e ideológico, tal realidade de dominação econômica traz para o povo dependente uma consequência cruel: é que, ao envolver a ideia de modernidade e de universalidade (quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo), o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música de seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento.¹

Com essa reflexão, Tinhorão aponta de forma breve a paisagem musical de um Brasil colonizado em termos econômicos e culturais. Embora tenha por finalidade a abrangência histórica da colonização do país, sua análise parece emoldurar para sempre o cenário da música popular. Talvez, sua reflexão tenha sido marcada por uma certa interpretação originária nos anos 1960-70, na qual a penetração das culturas musicais estrangeiras realizava uma espécie de “invasão”, com novas características “coloniais”. Nessa época, ele foi um dos personagens ativos em algumas instituições nacionais que abrigaram, além dele, outras figuras também críticas à ausência de estruturas para a preservação e ao processo de massificação que foi acompanhado por uma nova onda de colonização cultural.

É justamente nesse quadro de compreensão de uma verdadeira “invasão estrangeira” e desprezo pela música popular que se observa a emergência de certos discursos e personagens que colocam como objetivos pessoais e coletivos o sentimento de defesa e de preservação da música, combatendo sua descaracterização e abandono. A trajetória desses personagens se coaduna à preocupação do governo federal, que passou a enxergar na “invasão estrangeira” um risco ao seu projeto nacionalista. A harmonia entre os ideais do governo e os de personagens ligados à defesa da autenticidade musical teve resultado frutífero para a história da música popular. É a partir dessa conjugação de forças que se desenvolveram instituições públicas e

¹ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010. Contracapa.

privadas voltadas à cultura, que receberam em seus quadros tais personagens e passaram a reproduzir um discurso comum de defesa da preservação e da memória da música popular brasileira.

A presente dissertação procura compreender alguns momentos desse processo, concentrando a análise em organismos que emergiram ao longo dos anos de 1960 e 1970. A incorporação do universo sonoro urbano ao ideal de preservação ganhou força na década de 1950, quando uma primeira geração de interessados no tema passou a congregiar os estudos em torno de manifestações musicais urbanas. Deste grupo, faziam parte figuras como Jota Efegê, e Mariza Lira – que já apresentavam seus trabalhos anos antes. Também figuravam Lúcio Rangel, Edigar de Alencar e Almirante – que tiveram suas trajetórias marcadas pela presença acentuada na imprensa com a divulgação de relatos e crônicas que os colocavam, muitas vezes, como testemunhas oculares das transformações históricas pelas quais a música passava.

A iniciativa individual desses personagens interessados na produção sonora das cidades permitiu que a memória da música popular urbana – até então desprezada pela elite e pelos intelectuais do início do século XX – não se perdesse. Foi essa geração que, atravessando a década de 1950, promoveu a “organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural e social”.² Foi o início de um processo que se consolidou nos anos seguintes e que deu origem a alguns acervos pessoais nascidos da seleção que o próprio colecionador operava sobre seus arquivos. Entre estes, destacou-se a aquisição das coleções de Almirante e Lúcio Rangel pelo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), fato que acabou por legitimar seus arquivos e estudos sobre a música como elementos típicos da cultura popular brasileira e, portanto, dignos de preservação, dando início à construção de uma história institucional para a música popular.

Além de resguardar a coleção de Almirante, na década de 1960, o MIS-RJ – instituição vinculada ao governo do estado da Guanabara – começou a abrigar os encontros de um grupo de estudiosos que compunha o Conselho de Música Popular (CMP), órgão criado com a finalidade de assessorar a gestão do museu ao discutir propostas para a preservação da música. Diversas ideias e projetos ao redor da música foram debatidos, no entanto, poucos deixaram o papel e transformaram a realidade do cenário musical.

² MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular. *Entre a Memória e a História da Música*, Universidade de São Paulo, São Paulo, [s. d.]. p. 7. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/textos/Articulo%20Jos%20Geraldo%20Vinci%20-%20LAMR%20-%20Revisto.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

A sequência dessa caminhada chegou, também, à esfera federal, que organizou um programa voltado à cultura, com vistas à preservação do elemento nacional. Como parte indissolúvel da brasilidade, a música popular foi beneficiada com os projetos que o Estado passou a desenvolver. A criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em meados da década de 1970 simbolizou o interesse do governo em garantir a cultura como um dos pilares da nação e dos ideais nacionalistas que o governo federal buscava implantar. Foi precisamente na Funarte que antigos estudiosos do MIS-RJ começaram a atuar no desenvolvimento de projetos com ideias, no mínimo, semelhantes às discutidas no centro daquele museu.

Para além de receber em seus quadros figuras que já haviam habitado os corredores e salas do MIS-RJ, a Funarte ainda apoiou outros projetos ligados à defesa da música popular. Foi a partir deste órgão que um grupo de estudiosos, reunidos na Associação de Pesquisadores de Música Popular Brasileira (APMPB) pôde contar com verbas para a realização de encontros, nos quais se tentava perseguir a ideia de debater e formular propostas para a música e remeter as reflexões ao governo federal, aproveitando-se do momento de abertura política e do interesse do governo em estimular a cultura do país. Um quarto momento ainda deve ser apontado nesta trajetória: o lançamento da coleção *História da Música Popular Brasileira*, pelo Grupo Abril. A coletânea foi organizada contando com o trabalho de críticos e especialistas da música popular, muitos dos quais presentes, ao mesmo tempo, nos quadros do MIS-RJ e da Funarte e associados à APMPB. O lançamento da coleção marcou o momento em que uma instituição da esfera privada, mesmo sem intenções, cumpriu o papel de preservar e estimular a música popular ao lançar discos e fascículos com histórias dos grandes nomes do gênero. A força do setor privado garantiu que os projetos discutidos em órgãos públicos ganhassem vida, transformando-se, simultaneamente, em estímulo e defesa da memória da música no Brasil.

Nesse horizonte, a história da música popular entre os anos 1960 e 1970 passou a contar com um grupo genérico de figuras interessadas pelo tema, que foram alçadas a organizações públicas, acolhidas por uma entidade privada ou, ainda, reunidas numa associação independente para discutir, propor, definir e, enfim, formular ideias de preservação da música nacional, combatendo sua descaracterização a partir de um processo de resguardo da memória musical que se consolidava. Como será apresentado, esta consolidação foi amparada pelo lançamento de textos, gravações e pesquisa de imagens sobre os grandes nomes que marcaram a história da música brasileira. A circularidade desses personagens – muitas vezes, ignorados pela historiografia acadêmica ou universitária, mas ligados por um sentimento comum de defesa da música – talvez tenha sido a responsável por garantir que, em linhas gerais, a mesma tônica de ideias tenha permeado os debates sobre o tema em qualquer das organizações.

A institucionalização do acervo de pesquisadores individuais permitiu, por meio da preservação da memória, a construção de uma narrativa historiográfica para a música urbana que, revestida pela presença do Estado, ganhou ares oficiais. Com alguns historiadores da música em seus quadros, as instituições erguidas para proteger e estimular a música assumiram, naturalmente, os ideais de autenticidade e popularidade presentes nas visões desse grupo. Lúcio Rangel e Almirante são exemplos da circularidade que se formou ao redor desses órgãos. Além de suas coleções terem sido adquiridas pelo MIS-RJ, ambos ocuparam uma das cadeiras do CMP e marcaram presença em outras entidades. Os colecionadores foram membros do Colégio de Consultores que organizou a produção da coleção *História da Música Popular Brasileira*, além de participarem dos trabalhos da APMPB com cargos no Conselho Fiscal e Deliberativo do órgão. No rastro da institucionalização de ideais que tanto defendiam, a Funarte, em fins da década de 70, consagrou suas trajetórias ao marcar seus nomes com o lançamento de projetos, como o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias* e o *Projeto Almirante*, numa homenagem póstuma que revelou os caminhos que a instituição desejava seguir.

Assim, a narrativa construída por esses órgãos legitimou a visão e os ideais que estavam sendo gestados desde os anos de 1950 e 1960, que, de certo modo, podem ser sintetizados genericamente num sentimento comum de defesa da cultura e da música nacional. O eixo central de toda a investigação visa compreender esse lento processo de construção, explicitando os caminhos percorridos, as dificuldades encontradas e os resultados obtidos pelas entidades que se dedicaram a perpetuar e difundir a memória da “boa” música popular.

Diante do cenário emoldurado, a investigação que conduziu este trabalho seguiu a linha de procurar entender o processo de institucionalização da memória e de uma historiografia da música popular brasileira. Para a compreensão do período, foi preciso analisar os agentes que viveram por dentro dos órgãos e organismos criados, protagonizando o cenário de transformações ao redor dos ideais que envolveram a música popular.

Após o estabelecimento das instituições que marcaram aqueles anos, o primeiro passo para a investigação foi estudá-los a partir de bibliografias e, em seguida, visitar seus acervos para vasculhar documentações que pudessem indicar caminhos a serem percorridos na construção dessa história. O primeiro acervo visitado foi a base do MIS-RJ, em sua sede na Praça XV, no Rio de Janeiro. Neste arquivo, constatou-se a ausência de materiais que pudessem iluminar a trajetória trilhada pelo CMP. A frustração nessa empreitada foi superada com diversas visitas aos arquivos do MIS-RJ em sua outra sede, nos arcos da Lapa. Neste endereço, após algumas conversas com a direção do museu, foi liberada a consulta à sua documentação institucional. A pesquisa se deparou, então, com a existência de atas descrevendo apenas seis

reuniões entre os conselheiros da instituição. Documentos de relevo para a compreensão da rotina que a defesa da música seguiria, as atas forneceram indicativos acerca da personalidade de alguns conselheiros, bem como, grosso modo, permitiram apontar o tipo de música popular que seria preservada ou estimulada pelo MIS-RJ. Foi também a partir destas atas que se pôde perceber a gênese do processo de institucionalização que se iniciara. Afinal, a seriedade com que o órgão foi entendido pelos seus primeiros membros levou ao registro dos debates e decisões tomadas durante as reuniões do Conselho. As visitas à sede do MIS-RJ foram realizadas em junho de 2015, julho de 2016 e julho de 2017.

A segunda instituição visitada foi a sede da Funarte, no Rio de Janeiro. Flávio Silva, um dos coordenadores ligados ao Instituto Nacional de Música (INM/Funarte) indicou a localização de arquivos e acervos sobre programas da fundação, apontando caminhos para que a pesquisa pudesse prosseguir. Paulo César Soares concedeu entrevista e conversou sobre a atuação do produtor Hermínio Bello de Carvalho e os projetos que foram desenvolvidos sob sua liderança na Divisão de Música Popular (DMP), os quais envolviam o estímulo, a defesa e a preservação da música. Soares trabalhou ao lado de Bello de Carvalho e o sucedeu em tal Divisão quando o produtor se desligou do órgão. Também na Funarte, seu Centro de Documentação (CEDOC), visitado em junho de 2015 e julho de 2016, permitiu a consulta aos arquivos referentes ao *Projeto Pixinguinha* e ao *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*, dois importantes canais utilizados em prol da memória e da história da música popular. Outra fonte documental presente nos arquivos da Funarte se refere à APMPB. Três pastas arquivam recortes de jornais e comunicações, ainda datilografadas, que foram trabalhadas por pesquisadores e apresentadas em suas reuniões. Essa rica documentação enquadra a consolidação do processo de engajamento do grupo de defensores que vinha se formando desde as décadas anteriores e que, naquele período, ampliou-se ao contar com alguns fomentos do Estado, o que permitiu melhor organização entre os associados.

A sede da Editora Abril, em São Paulo, também foi visitada em dezembro de 2014 e julho de 2015. Porém, em seu Departamento de Documentação (DEDOC), foi possível ter contato somente com alguns fascículos da coleção *História da Música Popular Brasileira*. O contato com a documentação institucional não foi permitido e, portanto, apesar de não prejudicar o andamento da pesquisa, não se teve acesso a informações sobre valores arrecadados, formas de pagamento, financiamentos e, até mesmo, sobre os contratos estabelecidos entre os colaboradores da coleção e o grupo empresarial. A equipe de documentação forneceu a relação completa de fascículos lançados nas edições de 1970 e 1976.

Para a pesquisa, também foram importantes as entrevistas com alguns agentes que despontaram ao longo do processo. Além de Paulo César Soares, os pesquisadores Jairo Severiano e Miguel Ângelo Nirez concederam valiosos depoimentos sobre a trajetória da APMPB e sobre o engajamento próprio na luta pela preservação da música popular. O produtor João Luís Ferreti, um dos fundadores da associação, narrou, sob seu ponto de vista, esse pedaço da história, além de lembrar alguns momentos como secretário da Abril Cultural, braço da Editora Abril, que cuidou da edição dos fascículos. Pedro Paulo Poppovic, diretor da Divisão de Fascículos do Grupo Abril também foi entrevistado e sua memória contribuiu para diversos esclarecimentos em torno do esquema de produção e do modo como se organizaram os trabalhos na editora. De forma geral, as entrevistas forneceram indicações de caminhos para que a investigação pudesse ter sequência, permitindo um olhar cuidadoso e detalhado em meio à narrativa que se obteve com a análise das documentações. Portanto, os depoimentos desses personagens enriqueceram aquilo que se pôde extrair das fontes encontradas, preenchendo algumas lacunas e adornando a escrita da história dessa fase da música popular.

Com as fontes documentais definidas e tendo em mãos uma bibliografia por vezes ainda escassa, iniciou-se a elaboração de um plano para que a investigação ganhasse forma, dando vida a um relato em torno do processo de institucionalização. Vários questionamentos e hipóteses foram formulados à documentação. A ideia foi refletir sobre como se construiu a formação de acervos oficiais em torno da música popular urbana nas décadas de 1960 e 1970. Também se buscou mapear quais foram os principais agentes na construção desse processo, além de suas visões sobre o tema. A investigação propôs, ainda, a reflexão sobre as sugestões que foram formuladas e a possível interferência do Estado nos destinos dos acervos e da construção de certa narrativa. A ponderação levou a outros questionamentos acerca do processo de defesa da cultura nacional e dos projetos institucionais desenvolvidos em torno da questão. Longe de responder a tais hipóteses, a dissertação procura apresentar um panorama de debates e caminhos sobre o assunto, utilizando documentação nem sempre simples de ser manuseada e problematizada.

Depois da análise minuciosa das fontes alcançadas, teve início a construção de uma narrativa histórica em resposta à investigação. O primeiro capítulo aborda as instituições da esfera pública que receberam figuras conhecidas na luta pela preservação de uma espécie de música popular. O capítulo se divide em duas partes. Em um primeiro momento, a construção do MIS-RJ e o contexto do qual emergiu são analisados nas circunstâncias dos conflitos de criação do estado da Guanabara. Partindo dessa projeção, tenta-se compreender o papel de Ricardo Cravo Albin na direção do museu, sobretudo na formação do Conselho Superior de

Música Popular A organização do conselho e suas reuniões são estudadas circunscrevendo a documentação encontrada e buscando reconstituir o cenário de dilemas e tensões enfrentado pelos conselheiros. Desse conjunto, foi possível refletir sobre os ideais de música que os membros compartilharam, suas divergências, as ideias propostas e, por fim, os projetos de preservação discutidos.

A segunda parte do primeiro capítulo estuda outra instituição pública da esfera federal, a Funarte. Para tanto, o capítulo discute, de forma breve, o panorama dos projetos culturais do governo para entender a criação da fundação, em 1975. Logo em seus primeiros anos, o diretor Roberto Parreira nomeou para a Consultoria de Projetos Especiais e, em seguida, para a DMP o jovem poeta e agitador cultural, Hermínio Bello de Carvalho. Por ser figura decisiva na trajetória de defesa da música popular, tendo sido, inclusive, conselheiro do MIS-RJ, o capítulo reserva um momento para elucidar os trabalhos desenvolvidos anteriormente por Bello de Carvalho para indicar sua competência e preparar a estrada que levará aos projetos liderados por ele na Funarte. Por meio da DMP, projetos de estímulo à música, bem como de formação de sua memória, foram traçados e realizados com os financiamentos vindos do poder público. Esses projetos (*Projeto Pixinguinha* e *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*), como será abordado, preencheram um vazio com relação aos acervos e à ausência de locais que pudessem alimentar os estudos sobre a música popular.

Foi exatamente pensando nessa falta de condições para os pesquisadores de música popular de todo o país que se iniciaram os debates na APMPB, tema central do segundo capítulo. A pesquisa apresenta, então, uma análise acerca do desenvolvimento dos encontros entre os pesquisadores. Com a documentação, construiu-se um quadro com as ideias tanto sobre as condições da memória e da pesquisa, como das percepções e valores em torno de qual música popular deveria ser defendida e difundida. Também foi possível pensar acerca da descoberta desse grupo em relação à existência de pesquisadores, em diversos cantos do país, que desenvolviam trabalhos de catalogação e acervo em torno da música popular de forma particular. O capítulo narra, ainda, a busca da associação em alcançar grande número de estudiosos para contribuir na formação de um amplo arquivo de pesquisa para os interessados no tema. Assim, o segundo capítulo se dedica a narrar a formação de uma rede de pesquisadores em nível nacional, que – com o amparo da Funarte representando o poder público – pôde criar uma associação dedicada a debater os assuntos relativos a preservação da memória e difusão da música popular.

Todo esse movimento de institucionalização é acompanhado, contemporaneamente, por outros setores da sociedade. O Grupo Abril, por exemplo, à época desenvolvia vários produtos

voltados ao universo cultural. Para tanto, criou um segmento interno à própria editora, denominado Abril Cultural. Nesse esforço, resolveu desenvolver um novo produto seriado para ser vendido em bancas de jornais, denominado *História da Música Popular Brasileira*. O terceiro capítulo desta dissertação se propõe a discutir exatamente a produção desta coleção. A pesquisa procurou analisar os conceitos de música popular presentes na coletânea, a mensagem que os agentes produtores transmitiram ao público, as diferenças e conflitos entre a própria equipe de produção, bem como os fatores que teriam levado o grupo a lançar uma coleção voltada ao segmento popular. Por se tratar de um projeto envolvendo biografias, textos, críticas e, sobretudo, discos, a *História da Música Popular Brasileira* alcançou um horizonte que outras instituições públicas não conseguiram atingir. Dessa forma, ela colaborou para monumentalizar segmentos musicais, artistas e certa compreensão do que era a música popular. Com relação aos colaboradores que protagonizaram a seleção de artistas e obras a serem lançados, o capítulo destaca a importância de refletir sobre algumas características, como a origem e a formação do conjunto que colocou em marcha a criação de uma fábrica de memória para a música popular.

Com a proposta de analisar os agentes e as instituições que desenvolveram projetos em torno da preservação e da memória musical nos anos 1960 e 1970, a dissertação convida o leitor a percorrer as redes sociais formadas ao se agregarem os diferentes perfis de defensores da tradição e da autenticidade. As atividades realizadas por esses grupos, somadas aos projetos institucionais, edificaram mais um pilar a dar sustento e impulsionar a historiografia da música popular brasileira.

CAPÍTULO 1

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR

1.1 Um primeiro abrigo: o Museu da Imagem e do Som - RJ: conselhos para a preservação da música popular brasileira.

Em uma manhã de setembro de 1965, a Praça XV, na região central do Rio de Janeiro, foi tomada por populares e personalidades da política carioca. A comemoração do IV centenário do município foi acompanhada pelo inflamado discurso do então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, que inaugurou o Museu da Imagem e do Som:

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 Janeiro.³

A despedida do Rio de Janeiro como capital do país ainda reverberava quando nasceu o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Esta foi a primeira casa oficial de preservação de uma memória musical julgada, naquele momento, popular e brasileira.⁴ O discurso do governador Carlos Lacerda revelou a linha tênue que separou o ideal de se construir uma instituição voltada à preservação de diversos elementos culturais da proposta de manter consagrada a imagem do Rio de Janeiro como centro cultural do país. Talvez, justamente pela confusão entre essas convicções que a inauguração do MIS-RJ se tornou um marco na política de preservação cultural do país. Ao apontar que o museu visava documentar as produções de todos os homens por meio da imagem e do som – fossem cariocas, brasileiros ou imigrantes – que transformavam rotineiramente em gloriosa e valorosa a cidade do Rio de Janeiro, Lacerda fundiu no, até então, platônico ideal de preservação cultural duas tendências que se confrontarão no âmago das décadas seguintes: a música popular brasileira e a música popular regional do Brasil, encarada como folclore.

O chamado para a construção de uma instituição que preservasse a memória da cultura popular nacional encontrava suas urgências na crescente internacionalização da economia,

³ LACERDA, Carlos. *Discurso de Inauguração do MIS-RJ*. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/historico/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

⁴ MESQUITA, Cláudia. *Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010. p. 95.

iniciada em meados dos anos de 1950, durante o governo de Juscelino Kubistchek. A década de 1960 no Brasil assistiu a um dos principais eventos de invasão da cultura estrangeira, propiciado, sobretudo, pelo desenvolvimento tecnológico do período, que facilitou a formação da cultura de massas. A entrada de elementos culturais estrangeiros e a decadência de políticas de afirmação da cultura nacional levaram a música popular e sua ainda esparsa memória à agonia. O Brasil sofria com a ausência de locais seguros e apropriados para a conservação de materiais ligados à memória da música popular, o que dificultava qualquer tentativa de construção de uma história para a música no país. Carecia, deste modo, de um órgão centralizador – ao mesmo tempo receptáculo e ponto difusor da cultura popular – de onde um projeto de cultura pudesse ser desenvolvido e posto em marcha pelos seus especialistas. Solucionar essa carência era uma das principais reivindicações apresentadas por críticos e especialistas do período, especialmente a partir da imprensa – caso de Sérgio Cabral, ou mesmo de Lúcio Rangel.

Na órbita da criação de um espaço de memória para a música popular, a inauguração do MIS-RJ pelo então governador Carlos Lacerda revela a conciliação de diversos interesses. Em primeiro lugar, o museu fora pensado com a intenção de criar um “lugar de memória” carioca que desvinculasse o estado da Guanabara do poder central do país, mantendo iluminado o cenário artístico da cidade. Nesse sentido, a inauguração atendia à uma política de afirmação do cenário cultural carioca frente ao desafio de manter a pujança da cidade mesmo já sem a condição de capital nacional. Enquanto isso, os festejos de inauguração da instituição, somados à comemoração do IV centenário do Rio de Janeiro, remetem aos interesses do governador na Presidência da República. Lacerda associou os diversos ganhos com a criação de tal instituição em meio a um contexto político bastante conturbado, sem deixar em segundo plano o objetivo de preservar uma memória selecionada como ideal cultural. Nas palavras de Dmitri Cerboncini Fernandes,

O amante do samba “autêntico” Carlos Lacerda planejava havia anos a criação de uma instituição voltada ao abrigo de coleções de discos, fotos e demais materiais que viessem a representar as “verdadeiras” cultura e história do Rio de Janeiro. Tal projeto se concretizou com o Museu da Imagem e do Som (MIS), instituição voltada de início a receber na seção de música o arquivo de documentos, partituras e discos de Almirante.⁵

⁵ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade da Música Popular Brasileira. *Contemporânea*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 478, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/342>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

Como aponta Fernandes, a construção e a preservação da chamada memória coletiva – elencadas como duas das principais funções do MIS-RJ⁶ – são atestadas pelas primeiras aquisições que compuseram o acervo do museu. Dentre elas, de inestimável valor para a historiografia da música popular no Brasil, encontra-se a coleção de Almirante. Conhecido por sua produção radiofônica, o radialista teve sua coleção de discos, organizada e composta de acordo com seu gosto e sua trajetória na rádio, comprada pelo estado da Guanabara. O governo passou, assim, a legitimar a coleção de Almirante como o ideário de música popular a ser preservada. Desse modo, o acervo do radialista acabou se tornando a base popular do museu, cuja inauguração renovou a esperança de uma cultura popular que, cada vez mais, clamava pela preservação. O Museu sonhado por Lacerda teve a possibilidade de se transformar, então, no pilar que sustentaria a música popular, preservando-a e permitindo sua redescoberta pelo público por meio do financiamento do Estado.

O colecionador e documentarista de origem italiana Maurício Quadrio, considerado um dos fundadores da instituição, foi nomeado para a direção do museu. Um breve olhar para a trajetória de Mauricio pode ajudar a revelar as primeiras aproximações entre a ordem institucional do Estado e os vários especialistas em música à época. Quadrio era também radialista e produtor musical. Atuou em gravadoras e, em viagens pela Europa, trouxe ao Brasil a inspiração de organizar um museu que pudesse preservar e divulgar a memória audiovisual do país. O trabalho como produtor em diversas rádios do Rio de Janeiro o credenciou na escolha de Lacerda para conduzir o museu, que por seu pioneirismo e originalidade⁷ representou em seus primeiros anos o desejo de se tornar um panteão para a cultura musical.

Como se sabe, ao final da gestão de Lacerda no comando do estado da Guanabara, diversos problemas ligados às eleições presidenciais desgastaram a relação entre o governador e o presidente da República, Castelo Branco. As comemorações referentes ao êxito na idealização e construção do museu findaram com as primeiras dificuldades encontradas na gestão de recursos. A preservação e a ancoragem da cultura não seriam tarefas fáceis. Era necessário, num primeiro momento, arquitetar um *modus operandi* por meio do qual o museu não ficasse preso a determinados setores políticos convencionados pelas eleições, o que garantiria a liberdade de atuação do museu perante diferentes governos eleitos. Além disso, a gestão organizacional do MIS-RJ deveria pensar e estruturar meios de se arrecadar recursos

⁶ MESQUITA, Cláudia. *Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010. p. 104.

⁷ Com relação a formação e preservação de acervo audiovisual, o MIS-RJ é a terceira instituição a ser criada no mundo com tal finalidade.

para acervos e ações a serem tomadas, assim como de levar à frente o projeto de manutenção do museu sem depender diretamente do Estado. Por fim, ainda teria que lidar com os problemas ocasionados por um regime ditatorial no Brasil, como a interferência direta do governo nos assuntos culturais, ou, até mesmo, intervenções administrativas. Foi nesse cenário de inúmeras dificuldades financeiras e problemas políticos que Maurício Quadrio deixou o cargo de diretor,⁸ sendo necessária a nomeação de outra pessoa com ânimo e vontade para enfrentar os desafios do grandioso projeto iniciado.

Ricardo Cravo Albin foi o nome escolhido para ocupar a direção do museu. À época, seu trabalho já era conhecido por dirigir o Clube do Jazz e Bossa e outros programas radiofônicos. Possivelmente, contribuíram para sua escolha como diretor o fato dele ter parentesco com um secretário de estado, Enaldo Cravo Peixoto, e, claro, por seu nome já circular pelo meio musical carioca há algum tempo.⁹ O engajamento pessoal fez com que Cravo Albin, ao assumir a Diretoria Executiva do museu, buscasse alternativas que fizessem a instituição superar os obstáculos impostos pela ausência de recursos financeiros.¹⁰ Era latente a necessidade de organizar e colocar em prática um plano de ação que viabilizasse a discussão sobre a cultura popular nacional, aproveitando o ensejo evidenciado pela inauguração do MIS-RJ.

Tanto o debate acerca da cultura popular nacional como a tomada de decisões eram tarefas árduas e difíceis de se realizarem. Ciente dos problemas, uma das primeiras decisões de sua gestão foi convidar o jornalista e amigo Ary Vasconcelos¹¹ para que o auxiliasse na criação de um órgão que pudesse reunir diversas personalidades e especialistas em áreas de abrangência do museu. A princípio, Cravo Albin pareceu buscar uma gestão compartilhada que fosse capaz de enfrentar as dificuldades do museu. Ele também dividiu com Ary Vasconcelos o antigo sonho de congregar os diversos estudiosos da música popular para que se somassem esforços em prol da causa.¹²

⁸ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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. p. 186. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

⁹ Cravo Albin era produtor de programas radiofônicos e pesquisador de Música Popular Brasileira (MPB).

¹⁰ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade da Música Popular Brasileira. *Contemporânea*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 479, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/342>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

¹¹ Ary Vasconcelos era jornalista e crítico musical de respeito, já conhecido na década de 1960 por seus artigos críticos sobre a falta de estrutura no Brasil para pesquisas em música popular.

¹² CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

Tal órgão teria por finalidade discutir e propor medidas que pudessem ser executadas a partir do MIS-RJ, seja com auxílio financeiro proveniente do Estado, seja pelo fato de que tais propostas vinham não de um único nome, mas de um grupo de especialistas no assunto, que se reuniam em nome da instituição. Dessa forma, foi criado o Conselho Superior de Música Popular, instituição que passou a reunir diversos nomes conhecidos do universo musical para propor e debater medidas de preservação da música popular. Tal órgão – primeiro conselho organizado pelo museu em razão da recente aquisição do Acervo Almirante – reuniu 40 membros, sendo alguns deles personalidades do universo musical, como Jacob do Bandolim, Juvenal Portela e Vinicius de Moraes, e outros de prestígio junto à crítica musical, como José Ramos Tinhorão, Jota Efegê e Lúcio Rangel. O objetivo inicial do Conselho era o de reunir essas personalidades, ao menos uma vez ao mês, para que, juntas, tomassem decisões compartilhadas enfrentando a escassez de recursos e os obstáculos impostos pela burocratização do Estado Albin lançou mão desta iniciativa como uma maneira capaz de impor credibilidade ao recém-inaugurado museu, ao mesmo tempo em que se esquivou de possíveis fracassos na condução da instituição. Os sucessos que poderiam ser obtidos em discussões tomadas pelo Conselho credenciariam Cravo Albin como idealizador e executor da empreitada, enquanto possíveis tropeços poderiam ser amenizados com a distribuição da culpa em torno de 40 lideranças. A composição do órgão contou, inicialmente, com a seleção de Ary Vasconcelos e Ricardo Cravo Albin, que convidaram figuras conhecidas de seus círculos sociais, segundo a ata da primeira reunião do Conselho, datada de 4 de março de 1966,¹³ como mostram o quadro 1 e o gráfico 1:

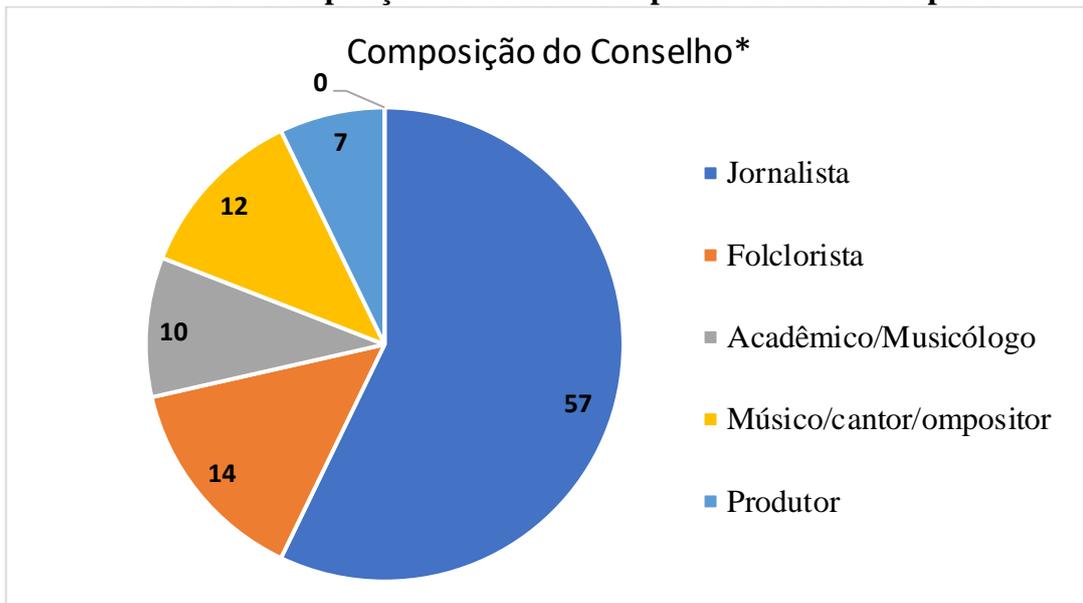
¹³ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

Quadro 1 – Relação entre conselheiros e suas funções prioritárias

Jornalista	Acadêmico/Musicólogo
Armando Afalo	Aluísio de Alencar Pinto
Alberto Rego	Baptista Siqueira
Ary Vasconcelos	Dulce Lamas
Brício de Abreu	Vasco Mariz
Cruz Cordeiro	
Eneida de Moraes	Folclorista
Flavio Eduardo de Macedo Soares	Edison Carneiro
Haroldo Costa	Marisa Lira
Imar Gastão de Carvalho	Mozart Araújo
José Lino Grundwald	Oneyda Alvarenga
José Ramos Tinhorão	Renato Almeida
Jota Efegê	Rossini Tavares de Lima
Juvenal Portela	
Lúcio Rangel	Artista (Músico/Cantor/Compositor)
Maria Helena Dutra	Edigard de Alencar
Mario Greenhalg Cabral	Jacob (do Bandolim) Bittencourt
Marques Rebello	Nelson Lins Barros
Mauro Ivan	Paulo Tapajós
Nestor de Holanda	Vinicius de Moraes
Paulo Medeiros de Albuquerque	
Paulo Roberto	Produtor
Sérgio Cabral	Almirante
Sérgio Porto	Hermínio Bello de Carvalho
Sílvio Túlio Cardoso	Ricardo Cravo Albin

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Gráfico 1 – Composição do Conselho Superior de Música Popular



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Nota:

* Rótulos indicam a porcentagem de cada categoria.

A seleção de membros para a composição do Conselho Superior demonstra a busca por um corpo de membros que pudesse agregar opiniões e visões oriundas das mais diversas áreas. Nota-se a presença de cronistas, folcloristas, críticos de música popular, jornalistas, além de músicos e do próprio radialista Almirante, a quem pertencia o primeiro acervo do adquirido. A presença de profissionais da imprensa na composição do quadro é reflexo dos debates em torno do popular, que se deram nesta área desde a década anterior. Além disto, a presença destes jornalistas confirmaria a ideia de que era necessário impor uma imagem de respeito ao museu e às decisões de lá emanadas. Apesar do menor número, a presença de músicos, compositores e intérpretes – alguns muito conhecidos pelo público – indica a necessidade de ouvir e dar voz à classe em destaque, mas também à incessante busca por credibilidade que Cravo Albin enfrentava para justificar as discussões no Conselho. Percebe-se que Cravo Albin e Ary Vasconcelos escalaram membros que pudessem garantir legitimidade e referendar as decisões tomadas pela instituição. Essa, talvez, foi uma tentativa de reunir forças em busca da sacralização do órgão, fazendo valer a ideia de ser uma entidade superior envolvendo a música popular.

É notória a presença de membros cariocas no Conselho. Em sua grande parte, os participantes nasceram e desenvolveram suas principais atividades profissionais na cidade do Rio de Janeiro. Alguns, nascidos em outros estados, radicaram suas atividades no município,

trabalhando como críticos em jornais locais ou realizando produções na área cultural – caso, por exemplo, de Nelson Lins Barros, Nestor de Holanda e Paulo Roberto. Dos 40 membros inicialmente indicados para o órgão, ao menos 33 enquadraram suas atividades no cotidiano carioca.

A presidência do Conselho ficou com a jornalista Eneida de Moraes.¹⁴ Eneida foi personagem constante na imprensa em razão de sua literatura, de sua paixão pelo carnaval carioca e, portanto, pelo samba. Militante conhecida do Partido Comunista desde 1930, a cronista se empenhou de forma contundente na defesa da cultura nacional.¹⁵

Segundo a pesquisadora Cláudia Dias, entre as funções do Conselho determinadas entre os próprios membros, estavam:

[...] o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realização de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, e coligir, através de documentos e 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.¹⁶

Assim, entre as tarefas do Conselho, nota-se uma primeira tentativa por parte de uma instituição ligada ao poder público de realizar um levantamento de dados capaz de pautar uma possível história para a música popular no Brasil.

Para o desenvolvimento e execução das proposições feitas no Conselho, uma série de reuniões foi realizada. Os encontros eram combinados às primeiras sextas-feiras de cada mês, sempre na tentativa de organizar discussões frequentes, com a possibilidade de retomar temas debatidos em reuniões anteriores. Essas assembleias entre os conselheiros eram registradas em atas, garantindo a seriedade das discussões e o resguardo das ideias a serem trabalhadas pelo museu. Estima-se que ao menos 25 reuniões foram realizadas, dentre as quais cinco tem suas atas disponíveis ao público nos arquivos do MIS-RJ.¹⁷

¹⁴ Eneida, anos antes – em 1958 – apresentou a importante obra *História do Carnaval Carioca*, estudando diversos conceitos para se pensar a história desta manifestação popular.

¹⁵ SANTOS, Eunice Ferreira dos. Eneida de Moraes: militância e memória. *Em Tese*, [s. l.], v. 9, p. 99-106, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emttese/article/view/3539/3499>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

¹⁶ DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita G. *Um Museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000 apud FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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, p. 186. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

¹⁷ Nos arquivos do MIS-RJ, são encontradas referências de poucas dessas reuniões. No entanto, numericamente, as reuniões com atas arquivadas chegam até a 25ª reunião. Daí a estimativa de terem ocorrido, ao menos, 25 encontros.

Em 4 de março de 1966, foi realizada a primeira reunião do Conselho de Música Popular Brasileira. Ao que tudo indica, conforme análise da ata desse encontro, tratou-se de uma rápida conferência entre os participantes, na qual se apresentou a ideia do projeto e buscou-se esclarecer sua finalidade. Nessa ocasião, foi aberta oportunidade para que os conselheiros emitissem suas visões e fornecessem diretrizes para que a direção do MIS-RJ pudesse atuar com maior precisão e segurança em prol da aprovação dos principais nomes no que dizia respeito ao estudo da música popular. Marcaram presença no encontro 15 conselheiros: Hermínio Bello de Carvalho; Ary Vasconcelos; Almirante; Haroldo Costa; Mauro Ivan; José Ramos Tinhorão; Sylvio Tullio Cardoso; Juvenal Portela; Nelson Lins de Barros; Armando Aflalo; Sérgio Cabral; Aloisio de Alencar Pinto; Cruz Cordeiro; Flávio de Macedo Soares; além do conselheiro e presidente do museu, Ricardo Cravo Albin¹⁸.

Após as formalidades e dos agradecimentos de Cravo Albin pela presença dos conselheiros, abriu-se espaço para sugestões relativas à atuação do Conselho e do MIS-RJ. De certo modo, a defesa da primeira fase do samba carioca foi latente entre as manifestações dos presentes. Sylvio Cardoso sugeriu que o museu pensasse a reedição de um livro com as principais publicações da *Revista de Música Popular*,¹⁹ dirigida por Lúcio Rangel. Hermínio Bello de Carvalho salientou que, por questões financeiras, o correto seria o lançamento de um jornal de música popular ao invés de uma revista, pois seria economicamente mais exequível. Hermínio ainda idealizou o registro da obra de Paulo da Portela e de outros sambistas cujas obras vinham se perdendo. Tinhorão mostrou preocupação em garantir a filmagem dos passos de velhos sambistas, como Donga, João da Baiana e outros, para que se pudesse transmitir a história a futuras gerações. Também opinou sobre a importância de o museu obter cópias de filmes musicais brasileiros para o acervo, além de solicitar aos cronistas que divulgassem o museu em suas colunas como um instrumento de ajuda na obtenção de novos materiais para o acervo. Ary Vasconcelos sugeriu que, a cada ano, deveriam ser registrados os principais sambas-enredo e as principais marchas-rancho que embalavam carnavais; Mauro Ivan acrescentou que era preciso registrar também os sambas de terreiro. Interessante observar que, desde a primeira reunião, os defensores da música popular notaram atentamente a finalidade do

¹⁸ A ausência de várias atas nos arquivos do MIS-RJ prejudica a precisão de algumas informações, bem como impede alguns esclarecimentos. O nome de Armando Aflalo apareceu como conselheiro do órgão já nessa primeira reunião. No entanto, somente no encontro de julho de 1967 se esclareceu, em ata, que o produtor desempenhou o papel de conselheiro correspondente. Na documentação, não consta qualquer caracterização para um conselheiro nessa condição, porém, a partir da leitura da ata, pode-se supor tratar dos membros do conselho que eram oriundos de outros estados.

¹⁹ O destaque dado às principais publicações da *Revista de Música Popular* mostra que os valores e ideais exaltados pelo periódico na década anterior eram carregados para dentro do Conselho e, portanto, como um modelo de preservação a ser buscado pelo MIS-RJ.

museu: reunir acervo audiovisual a ser preservado e consagrado como fonte de memória para o estudo da música. Bello de Carvalho ainda sugeriu que fosse buscado apoio de artistas plásticos para a elaboração de retratos dos velhos músicos. Após a nomeação oficial dos 40 membros do Conselho, constante em ata, a sessão foi finalizada e a próxima reunião agendada para 8 de abril daquele ano.

Mesmo reunindo diversos especialistas em música popular, a gestão do MIS-RJ ainda enfrentou muitas dificuldades. A presença de apenas 15 dos 40 personagens convidados para integrar o Conselho expressou um novo obstáculo que Albin teria de ultrapassar para imprimir ao MIS-RJ uma gestão reconhecida por nomes de respeito da música popular e legitimada pelo grande relevo de seus membros no universo musical. Ademais, diversas sugestões de trabalhos e direcionamentos vindos dos conselheiros demandavam verbas e estrutura física e humana adequadas, além de algumas contarem com a colaboração de contribuintes em diversos cantos do país. Também era necessário ter o auxílio da imprensa, mesmo que o Conselho absorvesse em seus quadros um alto número de jornalistas. Como mencionado, Hermínio Bello de Carvalho solicitou a ajuda dos cronistas para a divulgação do museu e de contribuições para seu acervo em um mundo estritamente ligado aos jornais impressos. As dificuldades financeiras provenientes dos escassos recursos destinados ao museu também foram lembradas. Era preciso formular propostas e soluções que dispensassem a necessidade de altas verbas para a realização dos projetos.

A segunda reunião do Conselho ocorreu em 8 de abril de 1966, conforme agendamento realizado ao final da primeira reunião. O problema relativo à presença dos conselheiros se acentuou: apenas oito conselheiros participaram, sendo eles: Ary Vasconcelos; José Ramos Tinhorão; Sylvio Cardoso; Almirante; Edigar de Alencar; Sérgio Cabral; Armando Aflalo; e Cruz Cordeiro. O tempo da reunião foi tomado por um intenso debate entre Sylvio Cardoso e José Ramos Tinhorão em torno da Bossa Nova: “o primeiro defendia e o segundo atacava a Bossa-Nova”.²⁰ É sintomática a presença de dilemas e tensões entre as visões dos participantes sobre música popular, que, basicamente, ocuparam a segunda reunião, marcada pelo conflito de opiniões entre Tinhorão e Sylvio Cardoso. Ao final do encontro, Cruz Cordeiro defendeu a criação de uma orquestra especializada em música popular brasileira. Percebe-se que a ausência de grande parte dos conselheiros prejudicou a quantidade de assuntos que poderiam ser

²⁰ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Segunda Reunião Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

discutidos. A reunião seguinte foi marcada para 6 de maio de 1966,²¹ mas sua ata não se encontra nos arquivos do museu.

No final de tarde de 14 de junho de 1966, ocorreu a primeira reunião extraordinária do Conselho Superior de Música Popular, no MIS-RJ. Um dilema, que se apresentou desde as reuniões anteriores, mais uma vez apareceu. Dos 40 conselheiros superiores do MIS, estavam presentes no encontro apenas oito: José Ramos Tinhorão; Sylvio Tullio; Mozart de Araújo; Ricardo Cravo Albin; Cruz Cordeiro; Armando Aflalo; Juvenal Portela; e Ary Vasconcellos. A finalidade desta reunião era definir, por meio de votação, “se o conselho deveria ou não continuar debatendo o tema ‘iê-iê-iê’”.²² No entanto, outros temas foram discutidos e medidas foram propostas ao longo do encontro.

A “gravação de nomes da música popular brasileira” foi o primeiro assunto a ser posto em debate na reunião. Tinhorão “sugeriu que o conselho trouxesse nomes famosos de nossa música para que deixassem gravados seus depoimentos”.²³ Ao aprovar essa primeira ideia de trabalho, os membros presentes ressaltaram que as gravações deveriam ser realizadas na casa do artista, para que se garantisse a espontaneidade do depoimento. Ficou acordado que se criaria uma comissão – composta por Almirante, Tinhorão e Ary Vasconcelos – a fim de definir os nomes a serem gravados, as prioridades de gravação, além de um questionário básico a todos os entrevistados. Interessante lembrar que, logo na primeira reunião, o conselho teve de lidar com a ausência de recursos financeiros. Para conferir qualidade aos depoimentos para posteridade,²⁴ além, é claro, de fazer justiça à ideia original do museu, as gravações deveriam ser feitas segundo a tecnologia mais recente à época (em videotapes). No entanto, Cravo Albin teve de explicar aos membros que ainda buscava doações para que o material necessário fosse garantido diante da escassez de verbas para tal projeto. A solidariedade dos membros com a causa levou à uma série de doações de fitas vindas dos próprios integrantes do Conselho. Os defensores da música popular mostraram engajamento para alcançar suas metas. É notório, portanto, que apesar de amparada pela suposta força do Estado, a defesa da música popular permanecia intrinsecamente ligada às ambições e vontades dos próprios colaboradores.

²¹ Não foram encontradas as documentações referentes à esta reunião nos arquivos do MIS-RJ.

²² CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. p. 2. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

²³ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. p. 2. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

²⁴ Projeto que teve início nessa época, ganhando relevo na ocasião e, posteriormente, assumindo a importância de preservar fontes de memória para os pesquisadores.

Os primeiros nomes sugeridos para as gravações foram os de João da Baiana, Patrício Teixeira, Donga, Pixinguinha, Bororó, Sinval Silva, Aristides Borges, Heitor dos Prazeres, Rogério Guimarães, Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Almirante, Nelson Cavaquinho, Cartola, Clementina de Jesus e Moreira da Silva. A defesa da gravação de figuras representantes da autêntica música carioca também foi confirmada por uma sugestão de Tinhorão: que se gravasse “o depoimento de uma antiga costureira de teatros que conheceu as baianas que vieram para o Rio”.²⁵ Ainda sobre esses depoimentos, Mozart Araújo lembrou que o Conselho deveria pedir o maior número de fotos para os entrevistados, o que revela a intenção de preencher o acervo do MIS-RJ com imagens, considerando, mais uma vez, a proposta de se constituir uma documentação que fizesse jus ao próprio nome do museu: Imagem e Som. Os membros resolveram se lançar na empreitada, marcando a futura reunião extraordinária na casa de Pixinguinha, onde gravariam seu depoimento e o apresentariam para análise em um próximo encontro.

A reunião extraordinária, em especial, trouxe resultados bastante positivos com relação à formação e sedimentação da memória musical no país. Como se nota, contornando a escassez de recursos financeiros e auxílios do Estado, os conselheiros se comprometeram a pensar um projeto de baixo custo inicial e que pudesse ser operado a partir de doações de materiais, no caso, de fitas cassetes. A preocupação central do projeto, que ganhou notoriedade nas décadas seguintes, foi a de garantir a coleta de relatos e informações de personalidades da música popular com trajetórias reconhecidas, evitando que fontes de grande valor para a memória da música se perdessem em razão da idade avançada de grande parte desses artistas.

Fica evidente que a seleção dos primeiros nomes para a gravação teve como foco figuras ligadas ao cotidiano musical carioca, sendo que muitos dos depoimentos foram colhidos de artistas presentes no círculo social dos conselheiros, como os casos de Pixinguinha, Clementina de Jesus, Alcebíades Barcelos e Almirante. Assim, se iniciou, em 1966, em meio à reunião do Conselho, a operação de seleção de nomes, considerados pelos conselheiros, como legítimos representantes da música popular e, portanto, dignos de resguardo e preservação²⁶. O conjunto de depoimentos permanece em constante ampliação até o presente.²⁷

²⁵ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. p. 2. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

²⁶ O MIS-RJ dispõe de mais de 1100 depoimentos abertos para o público e que se transformaram em fontes documentais para a história. Ao longo dos anos, a coleção *Depoimentos para a Posteridade* passou a ser composta por entrevistas feitas com personalidades vinculadas aos diversos setores da cultura, ampliando o foco inicial centrado na música popular.

²⁷ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Depoimentos para a Posteridade*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.mis.tj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>>. Acesso em: 13 out. 2017.

Ainda sobre a reunião extraordinária, realizada em julho de 1966, prosseguiu-se com o segundo tema abordado: o “Problema-Gravação”. Mozart de Araújo lançou a polêmica, debatida ao longo de vinte minutos, sobre uma possível influência que o Conselho poderia ter sobre as gravadoras. Sylvio Cardoso alertou que as gravadoras eram órgãos eminentemente comerciais e que, portanto, o Conselho deveria voltar suas atenções para o museu, que tinha suas próprias edições. O consenso dos conselheiros, após o calor do debate, seguiu a sugestão de Ary Vasconcelos de convidar as gravadoras uma vez ao ano para gravarem um disco indicado pelo Conselho. Uma comissão foi estabelecida para cuidar do assunto, composta por Armando Aflalo, Sylvio Cardoso, Mozart de Araújo, Alberto Rêgo e Brício de Abreu.²⁸

Outra polêmica e ponto de discordância entre os conselheiros foi em torno da opinião pessoal de cada membro. Foi lançada discussão sobre os conselheiros abrirem mão ou não de seus posicionamentos pessoais em prol da opinião do Conselho. Nesse ponto, o jornalista Armando Aflalo convenceu os demais de que a posição institucional e a pessoal não deveriam ser confundidas e que a participação no órgão não impediria que convicções pessoais fossem veiculadas, desde que em momentos oportunos e claramente expressas como a opinião do indivíduo.

O terceiro tema a ser discutido nesta reunião foi sugerido por Ary Vasconcelos e focou em “fixar a data de nascimento e morte dos músicos”.²⁹ Uma comissão se encarregou de iniciar os estudos e Ary Vasconcelos e Sylvio Cardoso analisariam os principais nomes que deveriam ter os documentos e registros pesquisados, afinal, como lembrou Mozart de Araújo, realizar o levantamento de todas as datas e todos nomes seria um trabalho que demandaria, ao menos, dois anos. O quarto tema estudado foi “Orestes Barbosa e André Filho” e a situação vulnerável em que suas famílias se encontravam. O MIS-RJ assumiu o papel de verificar a assistência às famílias dos compositores, salvaguardar sua memória, lançando mão da nomeação de rua, e ainda cobrar que o governador Carlos Lacerda fizesse o Estado direcionar o pagamento de direitos autorais da canção “Cidade Maravilhosa” à família de André Filho.

Finalizando o encontro, antes de partirem para a votação sobre a continuidade de debates em torno do tema “iê-iê-iê”, Cravo Albin reforçou algumas deliberações do Conselho, ressaltando, talvez, uma contradição: o Conselho seria um órgão autônomo, embora “vinculado

²⁸ Importante observar que este membro, Brício de Abreu, não consta na ata como participante da reunião. Possivelmente, ele chegou após o início da sessão, marcado para as 18h, não sendo registrada sua presença no documento.

²⁹ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. p. 2. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

ao Museu da Imagem e do Som”. Assim, as circunstâncias levam a crer que os principais nomes ao redor do estudo da música popular trabalhavam com o apoio do Estado, mas não deviam subordinação ao poder público, mantendo suas trajetórias de engajamento independente de sua colaboração num órgão estatal. Os interesses e desejos próprios continuavam, portanto, guiando a atuação destes personagens na defesa de suas respectivas visões em torno da música popular e de suas convicções acerca da memória musical a ser preservada pelo Estado. Fica clara a busca pela preservação de um ideal de música compartilhado entre os conselheiros – desta vez, no plano da memória, com a institucionalização de acervos –, sobretudo, quando a ata desta reunião extraordinária reiterou que o conselho tinha por finalidade:

1. Promover reunião de estudiosos da música, onde se podem traçar planos e opinar e divulgar a Música Popular Brasileira;
2. Constituir um acervo de som e imagem para o museu.³⁰

O jornalista Ary Vasconcelos reforçou, ao final deste encontro, a necessidade de conseguir a maior presença possível de conselheiros nas próximas sessões, a fim de garantir a grandeza e legitimidade da organização. Em seguida, lembrou que as reuniões passariam a ser realizadas às terças-feiras, ao invés das sextas, numa tentativa de conquistar a presença de mais pessoas junto às discussões. Sylvio Cardoso sugeriu, neste momento, que o museu poderia pagar pela presença dos conselheiros, o que, em sua visão, traria mais nomes às reuniões extraordinárias. Outro exemplo da escassez de recursos para a instituição é a explicação de Cravo Albin de que o museu não teria condições financeiras de arcar com o pagamento desses eventos e que possíveis recursos conquistados pela atuação do Conselho poderiam ser usados *a posteriori* para a remuneração. Num claro esforço para solucionar a ausência de grande parte do Conselho nas reuniões, os presentes decidiram enviar cartas aos faltantes, ressaltando a necessidade de se formar quórum suficiente para a discussão do tema. A empreitada de reunir estudiosos e deliberar finalidades de atuação ao museu não foi uma tarefa fácil. A reunião se encerrou com o adiamento da votação sobre o tema “iê-iê-iê, por conta da sua menor importância frente aos outros assuntos.

A quinta reunião do Conselho ocorreu em 5 de julho.³¹ Presidida por Cravo Albin, a reunião contou com a participação de nove conselheiros: Mozart Araújo; Cruz Cordeiro;

³⁰ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. p. 3. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

³¹ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Quinta Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro. As atas das reuniões referentes a junho e julho (terceira e quarta reunião) não constam nos arquivos do MIS-RJ.

Marques Rabelo; Jacy Pacheco; Edigar de Alencar; Dulce Lamas; Sérgio Cabral; Hermínio Bello de Carvalho; e Ary Vasconcelos.³² A primeira deliberação foi estabelecer uma norma para presença e horário das reuniões. Esta seguiu as preocupações que permearam os encontros anteriores e constituiria um dos itens do regimento. Observa-se que o Conselho Superior de Música Popular chegou ao seu quinto encontro ainda enfrentando o problema da baixa presença de seus membros. A partir desta reunião, a ausência de conselheiros passou a ser vista como sinônimo de desengajamento. Marques Rabelo defendeu a posição de que toda falta deveria ser obrigatoriamente justificada, pelo menos, enquanto não houvesse o pagamento de um jeton.³³ Também defendeu que três ausências consecutivas implicariam na renúncia do conselheiro. O Conselho tentou, assim, definir um parâmetro que pudesse atrair o maior número de conselheiros possível para os encontros.

Na ocasião, o presidente Cravo Albin reiterou que a instituição não tinha condições financeiras para remunerar a participação em eventos, no mínimo, ao longo de 1966. A participação e a importância do Estado nesse processo se notam com a promessa do presidente de conversar com o secretário administrativo do Estado e com o próprio governador na tentativa de conquistar novas verbas. É inegável a busca de Cravo Albin de democratizar a gestão do MIS-RJ, sobretudo, quando pede autorização ao Conselho para que conversasse com os políticos sobre a remuneração.³⁴

Em meio às definições sobre a presença de conselheiros, Sérgio Cabral propôs a limitação do número de membros para que se pudesse estipular uma verba e a remuneração fosse possível. Os presentes decidiram, na ocasião, que o Conselho estaria limitado a 40 cadeiras e que os membros residentes em outros estados poderiam contribuir com o envio de trabalhos e propostas além de votar pelos correios, pois, segundo Marques Rabelo, “o número de 40 não era absurdo para cobrir uma tarefa cultural”.³⁵ Ainda para Rabelo, o ideal seria renovar o Conselho a cada dois anos para que, efetivamente, ficassem sempre aqueles que demonstrassem trabalho. Sua ideia foi ao encontro da visão de Hermínio Bello de Carvalho, participante assíduo das reuniões, que afirmou que “o importante não era reunir ‘medalhões’,

³² Cravo Albin, como relata a ata deste encontro, agradeceu a honra da presença de Dulce Lamas, Jacy Pacheco e do “acadêmico Marques Rabelo”. Interessante notar que o nome de Marques Rabelo não aparece como um dos 40 membros iniciais do Conselho.

³³ Menção comum na década de 1960, referente ao pagamento de reuniões ou eventos extraordinários em meios institucionais.

³⁴ A atitude de Albin em fazer constar em ata a autorização do Conselho para que conversasse com políticos sobre remuneração aos participantes de encontros é, no mínimo, curiosa. Nas atas disponíveis, não está evidente qual critério seria utilizado para um possível pagamento de jeton.

³⁵ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Quinta Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

mas, sim, pessoas que realmente trabalhem”.³⁶ As reuniões seguintes teriam aval para se iniciarem com a presença de oito conselheiros. Os estudiosos chegaram à conclusão de que todas as diretrizes com relação à presença deveriam estar explanadas em um regimento próprio do conselho.

Ricardo Cravo Albin denotou a importância de se estabelecer uma comissão que pudesse iniciar um projeto de regimento. A comissão eleita para o trabalho era integrada por Mozart Araújo, Marques Rabelo, Edigar de Alencar e Ary Vasconcelos. O amadorismo inicial da proposta de reunir grandes estudiosos, aos poucos, revelava seus obstáculos. Como se vê, os membros mais assíduos buscavam corrigir os problemas com medidas que profissionalizem o projeto, ou, ao menos, conquistasse o comprometimento dos participantes. A urgência em se estabelecer um regimento é atestada pelo compromisso dos membros de, em duas semanas, apresentarem um anteprojeto para ser estudado.

Ainda neste encontro, Hermínio Bello de Carvalho questionou a possibilidade do MIS-RJ promover um levantamento sobre os compositores. Como exemplo, o produtor citou a urgência do museu para reunir em fita cassete as diversas obras de Pixinguinha, salientando que os grandes vultos da música brasileira não eram eternos. Ficou estabelecido, com a mediação de Cravo Albin, que a gravação dos grandes nomes da música brasileira seguiria a lista de prioridades elaboradas em reunião anterior. O encerramento do encontro se deu com o fornecimento de um relatório sobre Orestes Barbosa, como acordado na reunião passada, além do esclarecimento sobre a possibilidade de nomear uma rua, de forma a manter viva a memória do artista. Segundo o relatório, tal fato não seria possível, pois uma lei proibia a nomeação de ruas antes do falecimento do indicado.

Outra reunião do Conselho ocorreu em 4 de julho de 1967, quando o órgão se reuniu novamente sob a batuta de 16 membros: Almirante; Mario Cabral; Ilmar Gastão; Sérgio Cabral; Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa; Brício de Abreu; Jota Efegê; Paulo Roberto; Sérgio Porto; José Ramos Tinhorão; Lúcio Rangel; Mozart Araújo; Jacy Pacheco; Jacob Bittencourt; e Paulo Tapajós. O presidente do Conselho, Cravo Albin, abriu a sessão explicitando a finalidade do encontro, que era tratar da elaboração dos estatutos do Conselho. Havia se passado um ano da decisão dos conselheiros em elaborar e vigorar um regimento e nenhum material havia sido apresentado.³⁷ Aparentemente, a própria ausência da maioria dos

³⁶ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Quinta Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1966. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

³⁷ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR, 1967, Rio de Janeiro. *Ata de Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1967. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro. Mesmo sem as atas das reuniões ocorridas durante esse período, é perceptível a continuidade de problemas

membros nas diversas reuniões impunha obstáculos à elaboração de um estatuto, que não deveria ser pensado e aprovado apenas por um grupo menor presente aos encontros.

A abertura das discussões se deu em torno do título utilizado pelo órgão. Jacob Bittencourt questionou a utilização do termo “Conselho Superior de Música Popular” e seu protesto foi seguido com unanimidade pelos demais presentes. Cravo Albin justificou o nome com o “idealismo dos idealizadores e dos criadores do Conselho ao fazê-lo realmente superior”,³⁸ ao que Jota Efegê rebateu, lembrando que o órgão não tinha autoridade estatal ou parestatal para ser superior. Após algumas sugestões, o nome oficial para o órgão, aprovado por unanimidade entre os presentes, foi “Conselho de Música Popular Brasileira”. A denominação passou a constar como primeiro item do regimento, que começou a ser redigido simultaneamente à reunião por Mozart Araújo.

O segundo item aprovado na elaboração do regimento se referiu à finalidade do órgão. Foi aprovado que o Conselho tinha por objetivo “promover e defender a música popular. Organizar o arquivo do Museu da Imagem e do Som, com expoentes da música popular brasileira.”³⁹ O terceiro item tratou de limitar e fixar o número de quarenta pessoas como membros efetivos do Conselho, estabelecendo que, após a vigência do estatuto, os conselheiros receberiam um diploma com a confirmação de seus cargos. Um pequeno atrito ocorreu quando Hermínio Bello de Carvalho lembrou que, no início do Conselho, não havia 40 membros e, sim, alguns criadores que foram convidando outros possíveis membros para o órgão segundo seus conhecimentos. Em concordância com Bello de Carvalho, Almirante insistiu no fato de que os membros deveriam rever os 40 nomes do Conselho. O clima criado pelo possível questionamento de nomes convidados como membros do Conselho foi contornado por Mozart Araújo. O músico pediu que o tema fosse tratado em tom impessoal sem que se tocasse em nomes já confirmados pelo Conselho. Como se percebe, as atas revelam que, na verdade, existiam rivalidades entre os próprios personagens que compunham o órgão, disputas de ambições pessoais e dissensão quanto a figuras realmente merecedoras do debate sobre música popular.

Com a aprovação de 40 membros para compor o Conselho, decidiu-se no item IV do regimento que a reunião receberia em sua ata o número I, considerando-se as atividades anteriormente realizadas como preliminares. Seguiu-se, então, o debate de um novo tema: a

apresentados anteriormente. Sendo assim, parece que o transcorrer de um ano não trouxe transformações significativas na atuação do órgão.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR, 1967, Rio de Janeiro. *Ata de Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1967. p. 1.

presença dos conselheiros e a possibilidade de perda de mandato. A ideia inicial apresentada pelo redator Mozart de Araújo era de que se retirasse o mandato de um conselheiro após cinco ausências consecutivas não justificadas. Quebrando a unanimidade de outros itens, algumas opiniões ecoaram. Mario Cabral, por exemplo, defendeu que o mandato só fosse perdido por falta de decoro e foi seguido por Sérgio Cabral e Sérgio Porto, que lembraram que o mais importante não era a presença, mas, sim, o trabalho apresentado e o compromisso moral dos membros. Mozart de Araújo esclareceu que a presença era necessária para as votações e que, por este motivo, era necessário exigir a presença, estabelecendo-se punições às ausências. O jornalista Lúcio Rangel foi da opinião de que não se deveria perder o mandato em hipótese alguma. Após a insistência de Cabral para que o mandato só fosse perdido a partir da falta de decoro, foi aprovado em votação – mas não por unanimidade – que os mandatos dos membros só poderiam ser cassados em caso da falta de decoro e não por ausência nas reuniões.

O item VI do regimento se referiu ao estabelecimento da eleição de conselheiros por maioria absoluta, limitando em dez o número de correspondentes para que se vencesse as distâncias territoriais. Os itens VII a XI trataram de fixar em 40 o número de membros, mantendo os três conselheiros de São Paulo como correspondentes. O item IX versou sobre a qualidade do corpo de membros. Nesse quesito, as condições de elegibilidade foram discutidas com várias propostas. Sérgio Porto propôs o conjunto de obras do candidato. Lúcio Rangel sugeriu a análise dos serviços prestados à música, sendo músico ou não. Paulo Roberto concordou com a sugestão de Rangel, reiterando que os serviços deveriam ser de relevância e sujeitos aos critérios dos conselheiros. Os candidatos deveriam ser apresentados por cinco conselheiros e em até 20 dias após a declaração de vacância. A votação seria secreta e realizada na reunião seguinte àquela em que foi apresentada a vacância do cargo. O item XII garantiu que a imprensa tivesse acesso às reuniões a critério dos conselheiros.

Finalizada a votação do estatuto, o Conselho agendou a próxima reunião para a primeira terça-feira do mês de agosto. Segundo consta no relatório, este encontro teve duração de quase quatro horas. Ao que tudo indica, até então, esta foi a reunião que mais apresentou debates e discussões. No entanto, é preciso relevar que a importância da presença – tão enfatizada em reuniões anteriores – parece não ter sido um consenso perante o colegiado do órgão. Por ora, o Conselho aparentou se importar mais com o preenchimento de nomes de peso para estudar a música popular do que com a efetiva presença dos conselheiros nas reuniões.

A reunião de 1 de agosto de 1967 registrou a presença dos conselheiros Hermínio Bello de Carvalho, Juvenal Portela, Lúcio Rangel, Mario Cabral, Alberto Rego, Jacy Pacheco, Paulo Roberto, Haroldo Costa, Brício de Abreu, Jacob Bittencourt, Aloisio Alencar, Ilmar Gastão de

Carvalho, Jota Efegê, Almirante e Neyde Alexandre (representando o conselheiro correspondente Rossini Tavares de Lima).⁴⁰ A finalidade do encontro foi esclarecer e votar os artigos do regimento pensados e elaborados em reunião anterior com o objetivo de aprovar o texto. Mínimas alterações foram realizadas, entre elas: a inclusão de Ricardo Cravo Albin como conselheiro, a permissão para que o Conselho pudesse apresentar diretrizes tanto a instituições privadas como públicas, e a confirmação de que o sucessor de Cravo Albin não poderia realizar alterações no Conselho. Foram confirmados os 40 membros do Conselho e definidos como membros correspondentes – aqueles com residência em outros estados – Oneyda Alvarenga, Rossini Tavares de Lima e Armando Aflalo.

O ponto de maior debate e discordância talvez tenha sido com relação à composição da mesa diretora do MIS-RJ. Após longas ressalvas e discordâncias entre os membros presentes, ficou estabelecido que o presidente do Conselho seria o diretor da Fundação Vieira Fazenda,⁴¹ órgão estatal responsável pelo MIS-RJ,⁴² e que o presidente teria liberdade de escolher os membros da diretoria desde que todos fossem conselheiros. O calor do momento se deu quanto à necessidade de o Conselho votar ou apenas referendar uma escolha feita pelo presidente Cravo Albin. Edson Carneiro insistiu para que os membros da diretoria fossem eleitos pelo Conselho e não apenas aprovados. Paulo Roberto criticou a irrelevância da escolha dos dirigentes, esbravejando que a discussão só levava à perda de tempo. Após Cravo Albin afirmar que desejava consultar o Conselho para que a diretoria fosse referendada, o membro classificou a liberalidade como desnecessária.

As reuniões do Conselho indicam que seus integrantes buscaram alguma forma de consenso para sugerir e realizar ações que levassem à preservação da memória da música popular. Muitas das propostas, como se nota, estiveram fortemente atreladas às primeiras discussões sobre a memória e a história da música no Brasil. Não obstante, os encontros também expressaram as dificuldades que o próprio meio musical dito engajado encontrara para se estabelecer e fincar raízes que pudessem se transformar em frutos nessa nova empreitada. A composição do Conselho – organizada a partir de indicações de membros, que em grande parte circundavam o cotidiano dos primeiros conselheiros e fundadores – é reveladora do ambiente

⁴⁰ CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR / CONSELHO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 1967, Rio de Janeiro. *Ata de Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 1 ago. 1967. p. 1. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

⁴¹ Órgão do estado do Rio de Janeiro criado com a finalidade de cooperar com o poder público no cuidado com os documentos audiovisuais que constituíssem o patrimônio da cidade do Rio de Janeiro.

⁴² FERREIRA, Marieta de Moraes; VALE, Nayara Galeno do. De Solar da Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 307-308.

restrito de personagens considerados especialistas no assunto e que receberam abrigo institucional do Estado para trabalhar propostas e projetos culturais voltados à música que era vista, segundo seus próprios gostos, como popular e brasileira.

As primeiras gravações de depoimentos foram realizadas na casa dos próprios entrevistados e conseguidas a partir da amizade entre entrevistadores e entrevistados. As famílias de Orestes Barbosa e André Filho foram visitadas por conselheiros a fim de verificar a situação em que viviam. A busca pela consagração de músicos e compositores na memória pública é observada na tentativa de nomear ruas da cidade. Os conselheiros ainda se esforçaram para acordar a regravação de grandes sucessos, enfrentando a descaracterização que o setor musical padecia. Apesar do abrigo oferecido pelo então estado da Guanabara, a degradante condição financeira da instituição cultural se colocou, a todo momento, como um obstáculo a ser vencido pelos conselheiros. Ao que tudo indica, as reuniões acabaram por se transformar em encontros oficiais, nos quais as sugestões e propostas acerca da atividade musical brasileira ganharam voz perante o descaso do Estado.

Apesar de apenas algumas propostas terem saído do papel, pela primeira vez, uma reunião de especialistas formando um Conselho de Música Popular ocorria no interior de uma instituição pública e, por isso, este feito é de grande notoriedade. O Conselho foi dissolvido em 1972, quando o governo militar ordenou a interrupção das atividades no MIS-RJ, acusando a instituição de ser um antro de comunistas.⁴³ De fato, diversos nomes presentes no Conselho nutriam aversão ao regime militar e alguns tinham posições reconhecidamente de esquerda. A primeira presidente do órgão, Eneida de Moraes, por exemplo, era antiga militante do Partido Comunista Brasileiro, assim como Sérgio Cabral tinha militância próxima. Mesmo com o fim do Conselho, muitos continuaram com seus trabalhos e com o interesse de contribuir para preservar a música popular. Se, no final da década de 1960, revelou-se o esforço em erguer um projeto de preservação para a memória musical usando a força do antigo estado da Guanabara, durante os anos de 1970, o poder público federal entrou em cena abrigando especialistas, produtores, críticos e interessados em música popular a fim de alavancar grandioso projeto de estímulo e preservação do elemento nacional. Dessa vez, a esfera federal retirou do papel projetos voltados à cultura brasileira, sobretudo, no tocante à organização de uma instituição que pudesse executar um projeto de cultura em consonância com o ideal de nação que o governo desejava implantar.

⁴³ DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita G. *Um Museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. p. 175.

Em 1975, ganhou fôlego a construção da Fundação Nacional de Artes (Funarte), órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). É para ela que muitos dos personagens ligados ao estudo da música popular presentes no MIS se dirigiram. Conselheiros como Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Dulce Lamas e Paulo Tapajós, por exemplo, começaram a circular neste novo ambiente desde sua fundação, como se verá a seguir.

1.2 Do estado da Guanabara ao Estado nacional: Funarte e a organização da esfera federal sobre a cultura

A chegada dos anos de 1970 foi marcada por medidas governamentais de amparo à cultura nacional em um momento em que a internacionalização da economia e o desenvolvimento do setor urbano no país colaboravam para a massificação cultural e o contato permanente com as culturas estrangeiras, dinâmica encarada à época como uma espécie de “invasão”, visível e audível na música popular. Foi justamente neste período que se criou condições para o Estado desenvolver políticas de preservação da cultura no país e o combate à sua descaracterização. Nesses anos, foram formuladas propostas que conciliaram o controle das artes e a solidificação Estado nacional por meio do âmbito cultural. O movimento desses últimos anos ganhou força com o início do processo de abertura política iniciado durante a gestão Geisel na presidência da República, momento em que o regime percebeu a necessidade de se aproximar dos setores culturais, tradicionalmente avessos à ditadura, como forma de assegurar uma transição lenta, gradual e segura.⁴⁴ A decisão do governo de apoiar a cultura organizando o setor a partir de ministérios e secretarias teve relação direta com o processo de institucionalização da memória da música popular, pois, a partir desse apoio, iniciou-se a trajetória de órgãos e instituições que passam a estimular a defesa da música popular.

Até a década de 1970, toda articulação governamental ao redor da cultura esteve vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Não havia um ministério voltado especificamente para a área cultural, no entanto, o governo estava ciente da necessidade de desenvolver a área, sobretudo em razão do ideal de se construir um projeto de nação ao Brasil.

⁴⁴ Politizando as ações culturais do governo, Sean Stroud, em sua obra, apresenta a questão discorrendo sobre a necessidade do regime militar se recompor com setores hostis ao governo, ao mesmo tempo em que tenta erguer uma estrutura de amparo às artes com vistas ao nacionalismo. STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.

Assim, em meados dos anos de 1960, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC). Este primeiro órgão tinha por finalidade “assessorar o Executivo Federal em assuntos culturais”, além de preparar e formular a Política Nacional de Cultura (PNC) – conjunto de diretrizes e normas que a gestão pública seguiria para a área.⁴⁵ O CFC era, portanto, uma primeira proposta política de institucionalização da área cultural.⁴⁶

Como parte da iniciativa do governo em pensar a cultura, o CFC passou a contar no início dos anos 70 com o auxílio de um segundo órgão, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC). Este órgão estaria subordinado ao MEC e receberia verbas para implementar projetos culturais numa tentativa de desafogar o volume de atribuições que o CFC recebia até então.⁴⁷ Ao DAC foi atribuída a missão de levar adiante a execução de propostas discutidas no MEC que fossem relativas ao âmbito cultural. Portanto, este segundo órgão tinha a missão de cuidar a esfera das artes garantindo o desenvolvimento e permanência de uma cultura artística de cunho nacional. O DAC representava, desse modo, a proposta do governo federal para formular e, sobretudo, praticar um programa voltado ao estímulo e defesa da cultura nacional abrangendo suas diversas áreas.

Em agosto de 1973, o governo federal autorizou a criação do Programa de Ações Culturais (PAC). Tal programa foi vinculado ao DAC e instituído com a ideia de tornar a cultura nacional acessível a todo cidadão, o que somente seria possível com o recebimento de verbas vindas do MEC e que fossem utilizadas conforme as orientações apresentadas pelos técnicos contratados para executar tal programa. O ministério passou a dirigir as verbas diretamente ao PAC e, como aponta Isaura Botelhos, pela primeira vez, a cultura, no MEC, “tinha recursos dignos para o estímulo às suas atividades.”⁴⁸

O responsável pela coordenação do PAC foi Roberto Parreira, um jovem gestor cultural, atuante em projetos organizados pelo governo naqueles anos como, por exemplo, a formulação da PNC. Neste primeiro projeto do Estado, pensado para estimular as ações culturais, já se observou a possibilidade de contratação de funcionários independentes do Estado, o que

⁴⁵ VETROMILLA, Clayton Daunis. Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 2. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_ClaytonDaunisVetromilla_Politica_cultural_nos_anos_70.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2017.

⁴⁶ Clayton Vetromilla aponta, em seu estudo, que intelectuais e artistas comemoravam a criação do CFC pois representava um primeiro passo para a criação de um Ministério de Cultura. *Ibidem*, p. 2.

⁴⁷ CALABRE, Lia. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. *Política Cultural em Revista*, Bahia, v. 1, n. 1, p. 27, 2008. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3188/2300>>. Acesso: 12 ago 2017.

⁴⁸ BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 62.

permitiu a alocação de especialistas e técnicos de áreas e cargos funcionais.⁴⁹ Com relação à esfera musical, o recebimento de verbas foi utilizado para a promoção de espetáculos que pudessem ocupar os músicos, sobretudo eruditos, lhes garantindo sustento e exposição perante o público. Com os financiamentos de espetáculos, os preços se tornaram acessíveis a um público maior, cumprindo a função de democratizar o acesso à cultura. O coordenador, Roberto Parreira, relatou que por receber verbas diretas do governo federal, o PAC gerou intrigas e discórdias com outros programas já existentes nas pastas do MEC, que não recebiam a mesma atenção financeira. Nos anos em que existiu, o PAC, ainda segundo Parreira, não passou de um mero organizador e financiador de eventos e espetáculos a favor da música.

Como se percebe, o início da década de 1970 foi bastante decisivo com relação ao envolvimento entre governo e cultura nacional. De forma paralela à criação do DAC e, em seguida, do PAC, o CFC manteve seus trabalhos atentos à formulação de uma política para o setor. Essa definição ganhou novas engrenagens com a presidência do general Geisel. Segundo Luísa Lamarão, “desde 1973 havia uma tímida busca por diálogo entre o regime militar e a sociedade civil.”⁵⁰ Ao tomar posse, em 1974, Geisel passou a buscar medidas que pudessem realizar a aproximação entre o governo militar e setores tradicionalmente hostis ao regime.⁵¹ Sean Stroud aponta que presidente estava convencido de que era preciso garantir maior estabilidade a gestão abrindo diálogos com tais setores. Assim, levando em consideração tanto a necessidade política de garantir a estabilidade ao governo quanto uma proposta mais bem desenhada para a área da cultura, foi apresentado, em 1975, a PNC.

A PNC foi o documento que sintetizou os direcionamentos que o governo preparou para a área, buscando encorpar um projeto de sustentação para a arte no país – uma clara tentativa de organizar, a partir de diretrizes, uma política cultural que passou a ser uma das metas da gestão Geisel. A imposição de uma política cultural, de cima para baixo, não passou despercebida aos setores ligados às artes e ao debate político. Isaura Botelhos relata que,

⁴⁹ BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 62.

⁵⁰ LAMARÃO, Luísa Quati. *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. 218.

⁵¹ Sobre o assunto, Tatyana Maia explica em seu artigo que “a efervescência cultural brasileira, dominada por setores ligados à esquerda, sobretudo, a integrantes do Partido Comunista Brasileiro expressava o desejo de mudança e estava associada aos movimentos sociais surgidos no início dos anos de 1960.” MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300631726_ARQUIVO_textocompletoTatyanaMaiaANPUH2011.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2017.

na leitura de alguns sociólogos esta institucionalização da área da cultura no plano federal, a partir da PNC, significaria uma vontade de hegemonia e controle do setor, dado que havia um interesse do regime em reforçar a ideia do nacional em plano simbólico, exatamente quando sua política econômica favorecia as associações com o capital externo.⁵²

No entanto, é preciso refletir sobre a real vontade de hegemonia e controle do setor cultural pelo governo. Se, a partir de algumas interpretações, é possível considerar determinada preponderância do governo por financiar e organizar um corpo institucional de organização da cultura, por outras visões, seria necessário levar em conta a autonomia dada aos líderes e dirigentes dessas instituições, bem como a desvinculação de seus funcionários dos quadros públicos brasileiros, o que permitiu o desenvolvimento dos trabalhos de inúmeros especialistas e interessados em cultura popular que sempre foram avessos ao regime. O próprio texto da PNC, pelo menos em suas linhas gerais, denotou a ideia de que o governo federal passou à condição de parceiro do desenvolvimento da cultura nacional, dada sua importância no processo de solidificação do Estado e da segurança nacional.⁵³ Segundo a PNC:

[...] a cultura é, em sua origem e em ponderável parcela de iniciativas, processo espontâneo, assistemático e natural, essa política significa a presença do Estado como elemento de estímulo e de apoio às diferentes manifestações culturais, como aspecto de nossa personalidade nacional.⁵⁴

O documento ainda reforçou a ideia de parceria entre o Estado e a cultura, ao destacar que:

Constitui a Política Nacional de Cultura o conjunto de diretrizes que orientam e condicionam a ação governamental, não como dirigismo, mas como instrumento de estímulo e formação. Respeita o Estado a liberdade de criação e procura incentivar e apoiar o desenvolvimento da cultura, impulsionando os meios ou instrumentos que estimulam suas diferentes manifestações.⁵⁵

Além dos pontos citados, a PNC expressou, claramente, o interesse institucional do governo em gerenciar uma política cultural como parte do processo constitutivo do cidadão, fato que pode se constatar na interpretação do próprio documento:

⁵² BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 40.

⁵³ Com relação à política de financiamentos e estímulos do governo federal, Sean Stroud afirma que a PNC representa uma forma barata de cooptação da oposição ao regime trazendo a partir dos estímulos mencionados no documento, setores que sempre se colocaram contrários ao regime. STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.

⁵⁴ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: MEC, 1975. p. 21. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

Constitui meta prioritária do Governo promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional. Neste sentido pronunciou-se o Presidente Ernesto Geisel, ao assinalar que o desenvolvimento brasileiro não é apenas económico; é sobretudo social, e dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura. Não há, de fato, desenvolvimento unilateral, mas sim global, atingindo o homem em toda a sua plenitude, onde cabe, evidentemente, lugar adequado e insubstituível para a cultura.⁵⁶

Esse lugar adequado e insubstituível para a cultura foi construído como um desdobramento da PNC e refletiu uma das formas de ação para atingir os objetivos propostos em tal documento. O presidente Geisel assinou, em 16 de dezembro de 1975, a Lei n. 6.312, que instituiu a Funarte “como órgão da então Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, tendo como objetivo promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão de atividades artísticas, sempre resguardando a liberdade de criação.”⁵⁷ Nascia, então, a instituição – que subordinada ao DAC e, portanto, ao MEC – tinha a incumbência de levar adiante a construção de um verdadeiro projeto de defesa e preservação da nação em suas esferas culturais, recebendo verbas diretas do governo federal para que a empreitada pudesse ser realizada. Neste sentido, a Funarte passou a substituir grande parte das funções anteriormente executadas pelo PAC até 1974 e, por isso, foi vista por alguns como “filha direta”⁵⁸ de tal programa.

Por se tratar de uma instituição pública com direito privado, a estrutura de trabalhos que a Funarte pôde implementou acabou por agilizando os trabalhos e, por consequência, garantir ações rápidas nas áreas culturais. Em suas frentes de trabalho (Música, Artes e Folclore), foram organizadas equipes a partir de um critério técnico: o conhecimento, empenho e afetividade com o setor de trabalho. Talvez, por isso, a Funarte preencheu seus quadros com especialistas ligados à música popular que admiravam, estudavam e vivenciavam a música popular em seu cotidiano, de modo a implementar ações práticas que pudessem resguardar os valores pessoais que tanto ensejavam. Foi o caso por exemplo, de Hermínio Bello de Carvalho, ao assumir a DPM e organizar essa seção visando garantir a difusão e o estímulo da música popular que tanto admirava.

⁵⁶ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: MEC, 1975. p. 20. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

⁵⁷ FERREZ, Helena. *O Cedoc e o Projeto Brasil Memória das Artes*. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto/o-cedoc-e-o-projeto-brasil-memoria-das-artes/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

⁵⁸ BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 61.

Na esteira da abertura política e da aproximação a setores oposicionistas, o governo federal garantiu relativa liberdade de organização para o corpo da Funarte.⁵⁹ Essa autonomia permitiu que a instituição alocasse em seus quadros especialistas dos setores permitindo a construção de suas diretrizes e de suas ações práticas com relação a cultura nacional. Foi seguindo essa política que seu diretor-executivo, Roberto Parreira, aproximou-se do agitador cultural Hermínio Bello de Carvalho, dando a ele a função de Consultor de Projetos Especiais. O convite ocorreu em razão do sucesso alcançado na organização do *Projeto Pixinguinha*, iniciado em de 1977, do qual Bello de Carvalho foi coordenador-geral. Pouco depois, após uma reestruturação operacional na Funarte, foi criada a DMP, cabendo a ele sua direção. Sua missão institucional era organizar e empreender projetos voltados ao estímulo e à defesa da música popular ampliando seu raio de atuação. Como se vê, a Funarte recebeu em seus quadros especialistas e entusiastas da cultura popular de modo a garantir qualidade e critério para os projetos que, em um primeiro momento, pareceram ser apenas financiados pela esfera federal. Foi nesse sentido que se desenhou um cenário no qual o Estado assumiu, nas palavras de Sérgio Miceli, o papel de mecenas da cultura nacional.⁶⁰ Alçado à condição de diretor da DMP, Hermínio Bello de Carvalho representava, segundo o amigo Sérgio Cabral, a oportunidade que a ditadura criara naquele momento para os especialistas fazerem o que tanto queriam: defender a música popular brasileira, desta vez com financiamento e recursos, ainda que escassos.⁶¹

Em maio de 1987, a presidência da República aprovou decreto confirmando os estatutos de criação da Funarte. A partir deste documento, institucionalizou-se a proposta do governo federal de promover políticas públicas que abraçariam as artes, gerando desenvolvimento à cultura nacional. Em seu artigo II, as definições apontam que a Funarte

tem por finalidade incentivar e amparar, em todo o território nacional, a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais e, especificamente:

I - formular, coordenar e executar programas de incentivos às manifestações artísticas e culturais;

⁵⁹ BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 65-66.

⁶⁰ MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 223-240 apud BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 87.

⁶¹ Entre as mais variadas desavenças e os conflitos vivenciados no universo da defesa musical, a biografia de Hermínio Bello de Carvalho relata o momento em que boatos carregavam a ideia de que ele se aproveitou do cargo de vice-presidente da Sociedade Musical Brasileira (Sombrás) para conseguir um cargo num órgão público. Tamanha foi a decepção de Bello de Carvalho com os boatos que o agitador cultural pediu demissão do cargo de coordenador-geral do *Projeto Pixinguinha*. No mesmo dia, o diretor Roberto Parreira, ciente da importância de uma diretriz eficiente no projeto, convenceu Bello de Carvalho a se manter no cargo, garantindo a execução e o sucesso que o projeto alcançou. PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 153.

- II - apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro; e
- III - apoiar as instituições culturais, oficiais ou privadas, que visem ao desenvolvimento artístico nacional.⁶²

Assim, os estatutos da Funarte revelam planos audaciosos na esfera cultural, ao levar em consideração que, pela primeira vez, o Estado se preocupou em oficializar uma política voltada a zelar pela conservação da cultura nacional. Segundo Stroud, a criação da Funarte representou uma das mais significativas políticas no sentido de colocar o Estado como um mediador cultural, ao menos em termos de impacto na cultura e na música popular. As linhas gerais que definem os objetivos de atuação da instituição são bastante tênues, expressando ideias vagas e demonstrando a falta de uma diretriz assertiva sobre o controle de projetos e matizes culturais a serem trabalhados na instituição. Talvez, por isso, a relativa liberdade dos técnicos⁶³ em proceder a apresentação de projetos e sua execução tenha alcançado sucesso ao caminhar lado a lado com os interesses de setores defensores da cultura nacional. Vale lembrar que, apesar do caráter de autonomia que carregou em sua organização inicial, o mesmo estatuto determinou em parágrafo único que “na formulação e execução de seus programas, a Funarte observará a política, as diretrizes, os objetivos e os planos do Ministério da Cultura”, reforçando seu vínculo e expressando o respeito a uma instituição maior, subordinada ao governo federal, na proposição de seus trabalhos.⁶⁴

O desenvolvimento de trabalhos no sentido de atender às demandas da sociedade, bem como alcançar os ideais propostos em sua fundação, tomou corpo a partir do financiamento de projetos apresentados à diretoria executiva da instituição. A Funarte recebia, aprovava e destinava as verbas com a agilidade que um órgão diretamente subordinado ao governo não conseguiria. Nesse sentido, a Funarte passou a representar a instituição que media as relações culturais entre a produção artística e o governo federal. A partir das verbas para o

⁶² BRASIL. Secretaria da Cultura. Decreto nº 94.347, de 20 de maio de 1987. Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 21 maio 1987. Seção 1, p. 7577. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil03/decreto/1980-1989/1985-1987/D943471imprensa.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

⁶³ BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 69.

⁶⁴ O trabalho de Isaura Botelhos apresenta a ideia de que a constante contradição entre liberdade no desenvolvimento institucional e controle por parte do Ministério da Cultural, além do próprio governo, tenha se dado num momento em que o regime militar perdeu suas bases de sustentação: o empresariado nacional, as multinacionais e a cúpula das estatais. Sendo assim, era necessário, naquele momento, buscar o apoio de setores variados da opinião pública. A autora define esta estratégia do governo como uma “liberalização conservadora”. BOTELHOS, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 42

desenvolvimento cultural, vindas da esfera federal, a fundação se tornou um canal de comunicação e realização de programas culturais visando a promoção da arte nacional.

Além de apoiar projetos externos, a partir de sua análise e destinação de recursos, como já mencionado, a Funarte passou a desenvolver projetos internos, diretamente ligados à criação de seus departamentos. A estrutura organizacional foi dividida em setores: o Instituto Nacional de Música e o Instituto Nacional de Artes, em 1976, e, posteriormente, o Instituto Nacional de Folclore. A criação desses institutos revelou a tendência de especialização dos setores culturais em uma clara tentativa de alcançar resultados expressivos em termos qualitativos. No caso do Instituto Nacional de Música (INM), sob a chefia do compositor Marlos Nobre, essa tendência se acentuou: foram criadas a Divisão de Música Popular e a Divisão de Música Erudita. A ideia inicial, ao que parece, seria atender à demanda de públicos específicos e que, até então, no caso da música erudita, não tinham tido acesso às reivindicações dos setores.⁶⁵ Essas divisões permitiram a contratação de técnicos e especialistas nas determinadas frentes musicais, que organizaram um conjunto de ações que tinha por finalidade estimular a produção musical e coordenar um projeto de conservação, preservação e resgate da cultura musical nacional. É latente que o conhecimento dos especialistas que passaram a ocupar as cadeiras da Funarte nesses domínios contribuiu para o êxito na elaboração de propostas: cada uma das divisões era dotada de figuras que conheciam com profundidade e, muitas vezes, a partir de experiências cotidianas os problemas enfrentados em suas áreas. Este foi o fator que contribuiu largamente para a tomada das devidas providências a fim de garantir um sólido conjunto de defesa do nacionalismo musical. Pelo menos, é o que se vê em alguns dos projetos apresentados e desenvolvidos com o apoio da Funarte e que garantiram, no mínimo, valiosas contribuições para a memória e a história da música popular naqueles anos.

1.3 Uma projeção para a história... Divisão de Música Popular da Funarte e seus projetos de defesa e estímulo

1.3.1 A Divisão de Música e a trajetória de Hermínio Bello de Carvalho

⁶⁵ VETROMILLA, Clayton Daunis. Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 10. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_ClaytonDaunisVetromilla_Política_cultural_nos_anos_70.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Como líder da DMP, Hermínio Bello de Carvalho coordenou e liderou projetos de defesa e preservação, além de projetos voltados à memória e ao estudo da música popular no país, caso, por exemplo, do *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*. Devido à importância dos projetos que desenvolveu junto à Funarte, é interessante observar a trajetória de serviços prestados por Bello de Carvalho para a defesa da música.

Em 1974, nasceu a Sociedade Musical Brasileira (Sombrás), entidade fundamentada na ideia dos compositores Sérgio Ricardo e Jards Macalé de criar uma organização de classe voltada aos direitos de músicos, compositores e artistas ligados à música em geral, sendo a representante de toda uma classe artística.

Naqueles anos, Hermínio Bello de Carvalho já era conhecido por seu engajamento no universo musical. Tinha bom relacionamento com os artistas e, por conta da sua experiência administrativa, foi convidado a assumir a vice-presidência do órgão. Seu empenho e conhecimento do meio musical é demonstrado com a vitória na eleição realizada para a diretoria durante o processo de fundação do órgão. A importância de Bello de Carvalho em todo esse processo também foi atestada com a formalização da criação da entidade em um encontro ocorrido em seu próprio apartamento.⁶⁶ Apesar de ocupar a vice-presidência, caberia a ele realizar o papel de gerenciador da entidade, uma vez que o presidente Tom Jobim andava com demasiadas ocupações em sua jornada. Aos poucos, os principais nomes da música popular brasileira passaram a aderir ao projeto, ampliando o círculo de relacionamentos com o gestor.⁶⁷ A Sombrás foi uma primeira empreitada de Bello de Carvalho como organizador de uma instituição que pudesse representar e valorizar o meio musical brasileiro. Sinal de empenho e construção de experiências na luta pelos ideais de valorização da música popular.

De certo modo, por meio da reunião de artistas e da organização desenvolvida por Bello de Carvalho, a entidade realizou alguns encontros com o ministro da Cultura naqueles anos, Ney Braga. Como aponta Alexandre Pavan, apesar de existirem outras pressões em torno do governo, vindas de outras entidades, uma das conquistas da Sombrás foi ter demonstrado a importância de um sistema de arrecadação de direitos mais organizado e transparente. Hermínio Bello de Carvalho, como vice-presidente do órgão, esteve presente às reuniões e representava a entidade, defendendo suas reivindicações frente aos governistas, acumulando, assim, conhecimento em torno das reivindicações da classe.

⁶⁶ FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. *O pai do Projeto Pixinguinha*. Entrevista de Hermínio Bello de Carvalho à Funarte. [S. l.], 2006. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha/>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

⁶⁷ PAVAN, Alexandre. PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 141.

Em meados da década de 70, Bello de Carvalho se utilizou do diálogo e do entendimento para alcançar junto ao Estado apoio às causas da música popular brasileira, exercendo sua liderança e empreendedorismo frente ao regime militar, fato que contribuiu para, posteriormente, ser alçado a um cargo na Funarte. Enfim, o êxito de seu trabalho como vice-presidente da Sombrás contribuiu para que fosse aprovada, pelo governo federal, a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Escritório Central de Arrecadação de Direitos (ECAD). Estes órgãos, ligados ao Estado, passaram a formalizar, fiscalizar e centralizar a arrecadação de direitos autorais, numa tentativa de tornar o processo mais transparente e mais justo aos artistas.

O Estado começou a se aproximar da classe artística estendendo a mão em um primeiro gesto representativo da vontade de atuar no setor. Apesar de entidades voltadas apenas para a mediação dos problemas entre artistas e gravadoras, a criação desses órgãos pode ser observada como um ensaio inicial do governo na intenção de empreender um projeto cultural de âmbito maior.

Em 1976, Hermínio de Bello Carvalho foi convidado para outro projeto de grande valor para a música popular brasileira. O produtor Albino Pinheiro,⁶⁸ então diretor do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, vislumbrou a possibilidade de levar a cultura popular a um público mais abrangente. A oportunidade era aproveitar o vazio que dominava a programação teatral nos fins de tarde, justamente o momento que marcava a saída de grande número de trabalhadores no centro da cidade e a formação de grandes filas de espera pela condução na volta para suas casas. A ideia de Albino era aliar a possibilidade de oferecer a cultura popular para um público maior, contribuindo para resgatar o sucesso dos artistas populares que vinham sendo apagados pela indústria fonográfica. O palco do teatro João Caetano seria, então, utilizado para uma causa nobre: levar a verdadeira música popular ao povo brasileiro de forma mais abrangente.

Ao lembrar que anos antes o amigo Hermínio Bello de Carvalho vivenciara uma experiência nesses moldes em Paris, Albino o convidou para organizar e produzir uma série de apresentações que pudesse entreter o público que aguardava, muitas vezes, horas pelo transporte coletivo ao sair dos comércios e indústrias do Rio de Janeiro. Assim, formulou-se um projeto em que os artistas se apresentariam, a preços simbólicos, utilizando o horário entre 18h30 e

⁶⁸ Albino Pinheiro foi produtor musical, nascido no Rio de Janeiro, fundou a Banda de Ipanema e, entre os inúmeros feitos relativos à música popular brasileira, foi idealizador do *Projeto Seis e Meia*, que levou a cultura popular à classe trabalhadora do Rio. Também foi pesquisador de música popular. Sua paixão pela música o fez participar ativamente da APMPB. Além de comunicações apresentadas nos encontros, Albino foi eleito representante de Relações Públicas da no II Encontro da APMPB.

20h, de forma a não alterar a programação usual do teatro e aproveitar sua estrutura. Nesse caso, mais uma vez, a experiência de Bello de Carvalho foi fundamental para a empreitada. Os produtores⁶⁹ pensaram em cada detalhe que pudesse levar ao grande público espetáculos pautados na qualidade: som, iluminação, repertório, divulgação, programação. Apesar dos preços populares, que garantiam que o público alvo do projeto fosse alcançado, o conjunto apresentado passava à população a sensação de que estavam num espetáculo típico da elite, que sempre fora a frequentadora do teatro.

Por trás do simples desejo de levar a música ao povo, era evidente o sonho de retomar o sucesso dos artistas e levá-los a ganhar espaço novamente na indústria fonográfica. Os interesses comerciais das gravadoras, a maioria composta de empresas multinacionais, assim como a censura, impuseram limites para a gravação de alguns “gêneros da música popular brasileira”, mesmo para alguns de seus artistas mais destacados. O *Projeto Seis e Meia* representou, então, uma oportunidade de resgatar o valor, o prestígio e o sucesso dos grandes artistas musicais brasileiros, fossem eles músicos, compositores, cantores ou produtores. Tornou-se um enfrentamento claro à uma situação de desprestígio à música popular, representando, novamente, a defesa da tradição musical no Brasil.⁷⁰

Um dos êxitos obtidos neste projeto foi o relançamento de artistas que vinham perdendo seu prestígio junto ao público em função da conjuntura nacional – envolvendo questões como a censura e, até mesmo, a estratégia comercial das gravadoras. Logo nas primeiras apresentações, diversos artistas, como João Bosco, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, João Nogueira, Bezerra da Silva, Jamelão, Gonzaguinha, Beth Carvalho, Cartola, Tia Amélia, Nelson Cavaquinho, Geraldo Azevedo, entre outros, apresentaram-se com bilheterias populares no centro do Rio de Janeiro. É importante destacar que os produtores também se preocuparam em lançar, junto aos grandes nomes da música já conhecidos no país, artistas novos em início de carreira, aproveitando o sucesso já alcançado pelos artistas antigos entre o público.

O sucesso alcançado pelo projeto fez com que o *Seis e Meia* garantisse apresentações ininterruptas até o final de 1976. A competência de Bello de Carvalho e Pinheiro à frente do projeto também foi atestada pelo jornalista Tárk de Souza, em edição do *Jornal do Brasil*, que lembrou as barreiras imprevisíveis impostas pela ditadura à cultura popular e sintetizou o

⁶⁹ Albino Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral se revezaram na direção dos shows. O trio, que organizou espetáculos da boêmia no bar Zicartola, voltou a atuar em parceria e, como fica claro, em prol do mesmo molde de música popular.

⁷⁰ Como aponta Dmitri Cerboncini Fernandes, o projeto reacendeu a chama do Zicartola ao adotar esse molde musical. FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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. p. 208.

sucesso da empreitada, ao afirmar que “[...] Estreantes e veteranos, talentos consagrados e inesperadas revelações surgiram no democrático Seis e Meia. Bastou a concessão de um canal adequado, um preço e uma localização convincentes e jorrou música popular brasileira.”⁷¹ O *Seis e Meia* chegou a levar 12 mil pessoas por semana ao João Caetano, quando foi interrompido pelo governo com a justificativa de que o público estava quebrando as cadeiras e deteriorando as condições do teatro.⁷² O embate para que o Estado assumisse um viés em prol de sustentação da cultura é entendido, a partir da visão de Hermínio Bello de Carvalho, como a obrigação do governo em arcar com a manutenção do teatro, uma vez que se tratava de um desgaste natural provocado pelo uso constante, o que demonstrava a falta de interesses e verbas para a cultura popular e o descaso do setor público com a mesma.

É perceptível que a trajetória de Hermínio Bello de Carvalho em torno da música popular foi bastante frutífera entre as décadas de 1960 e 1970. Suas participações assíduas no CMP, a coordenação de trabalhos como o *Projeto Seis e Meia*, além de seu trânsito no meio artístico lhe permitiram relações cotidianas com os mais diversos artistas do cenário musical carioca. Bello de Carvalho, em nome da Sombrás, conseguiu o patrocínio da Funarte para a execução do *Projeto Pixinguinha* – uma espécie de ampliação do *Seis e Meia* para o território nacional. Com o apoio financeiro e institucional, o poder público passou a estimular o desenvolvimento cultural a partir de financiamentos e, de certo modo, do ideário de cultura compartilhado pelos colaboradores do projeto.

São estes fatores que credenciaram o poeta, compositor, produtor e agitador cultural a assumir a liderança da área de música popular da Funarte. De forma paralela ao *Projeto Pixinguinha*, esta divisão começou a trabalhar a elaboração e execução do *Projeto Lúcio Rangel de Monografias* (homenagem póstuma ao criador da *Revista de Música Popular*). A partir de então, antigos projetos e ideias ganham novos rumos, desta vez, abraçados pela Funarte.

⁷¹ SOUZA, Tárík de apud PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 147.

⁷² ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. 2009. 226 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. p. 43. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2693/CPDOC2009GabrielaSandesBorgesdeAlmeida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

1.3.2 Projeto Pixinguinha: um “carro-chefe para as ações da Funarte”

Em fins de 1977, o trecho da coluna “Governo e cultura: novos ângulos econômicos”, de Nelson Motta, exaltava o sucesso de um dos projetos apoiados pela Funarte: o *Projeto Pixinguinha*:

Uma crescente massa de recursos está sendo encaminhado pelo MEC a Funarte, e – felizmente – a administração de Marlos Nobre no Instituto Nacional de Música vem sendo feita com a preocupação de apoiar projetos realmente de interesse para a arte popular brasileira, criados e assessorados por profissionais competentes. Sem manipulações políticas.⁷³

O projeto nasceu da conjunção de interesses do governo em, ao mesmo tempo, atingir maiores setores da sociedade brasileira sendo um aliado do desenvolvimento da cultura no país.⁷⁴ Hermínio Bello de Carvalho, coordenador do projeto, conta que a proposta do Pixinguinha consistiu numa simples adaptação do *Projeto Seis e Meia*, concedendo os créditos de autoria ao crítico e amigo Albino Pinheiro. Como mencionado anteriormente, tal projeto promovia uma série de espetáculos envolvendo nomes da música popular a preços populares em horários vagos do Teatro João Caetano, localizado no centro do Rio de Janeiro. Diante do êxito do Seis e Meia, Bello de Carvalho, ainda como vice-presidente da Sombrás, procurou o titular do MEC, ministro Ney Braga, para propor a execução da ideia⁷⁵ em nível nacional e aproveitar-se dos recursos que poderiam ser alcançados com o apoio da recém-criada Funarte.

Muito além de promover o nome de artistas da música popular em território nacional, o Projeto Pixinguinha logrou o sucesso de reativar o repertório nacional e popular, que há anos vinha sofrendo com a massificação da indústria fonográfica, perdendo cada vez mais espaço para a internacionalização cultural. Desta forma, ao iluminar o cenário da música popular em suas diversas esferas regionais, o projeto atingiu o feito de contribuir solidamente para a preservação da música nacional. É notável, portanto, a forma como o “carro-chefe das ações da Funarte” – expressão utilizada pelo ministro Ney Braga, em referência ao sucesso do *Projeto Pixinguinha* - representou a concentração de interesses variados levados à prática com o apoio financeiro do Estado.

⁷³ MOTTA, Nelson. Governo e cultura: novos ângulos econômicos. Não foram encontradas outras informações sobre a publicação, como nome do jornal e data.

⁷⁴ 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. 220.

⁷⁵ Ibidem.

O apoio decisivo do MEC para que a Funarte investisse no projeto se deu quando, Ney Braga foi alertado sobre a situação em que se encontrava o cenário da música popular no país, fortemente ameaçada de descaracterização pela crescente influência estrangeira. O ministro encomendou um estudo para investigar a situação e “o relatório concluiu que, sem medidas preventivas, a força criativa da música popular brasileira poderia desaparecer completamente.”⁷⁶ Luísa Lamarão resume a proposta de Ney Braga ao afirmar que, diante do problema revelado pelos estudos encomendados, “ao invés de tentar impor restrições a música importada no Brasil, a solução foi apoiar a Funarte em seu patrocínio ao ‘Projeto Pixinguinha’.”⁷⁷

No decorrer de 1977, primeiro ano do *Projeto Pixinguinha*, a equipe de coordenação concentrou os espetáculos na região Centro-Sul. As apresentações se realizaram nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Brasília. Seguindo o escopo de trabalhos do *Seis e Meia*, o palco era dividido por, no mínimo, dois artistas. O critério para a escolha das duplas, segundo o coordenador geral Luis Sérgio Noronha, era claro: a qualidade.⁷⁸ Porém, ao colocar um artista famoso ao lado de um menos conhecido, o objetivo era valorizar os “artistas não-empresariáveis”.⁷⁹ A ideia de revelar, ou valorizar, nomes desconhecidos, ou até mesmo que não atrairiam empresários, acabou por provocar uma tensão no meio artístico, apresentando os sintomas de uma tarefa árdua a ser cumprida. Elis Regina, que já fazia sucesso naqueles anos, inclusive no campo comercial, questionou os preços praticados nos ingressos de espetáculos do *Projeto Pixinguinha*. Segundo a cantora, a produção de seu espetáculo não conseguiria concorrer com os preços demasiadamente baixos do projeto. Bello de Carvalho lembrou a tensão com Elis ao alertar que a finalidade do *Pixinguinha* era justamente esta: permitir o desenvolvimento da música popular e de nomes ligados a ela que não eram interessantes às gravadoras e que, por isso mesmo, não dispunham de condições financeiras para se desenvolver.⁸⁰

⁷⁶ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008. p. 118.

⁷⁷ LAMARÃO, Luísa Quati. *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.

⁷⁸ Em sua biografia, escrita por Alexandre Pavan, Hermínio Bello de Carvalho relata que o critério “qualidade” esteve presente em toda a organização e planejamento dos shows. Inerente à condição financeira do público, ou ao preço dos ingressos cobrados, todos os espetáculos eram pensados do início ao fim em termos de qualidade. O público deveria apreciar os artistas como se estivessem pagando por um ingresso de alto valor financeiro. PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 116.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem, p. 147.

Em 1978, na sequência do sucesso alcançado no primeiro ano, o *projeto* chegou em outras regiões do Brasil, ampliando o número de artistas que se apresentavam. O Banco do Brasil passou a financiar parte do custo com as caravanas e montagem de espetáculos, o que garantiu que os shows chegassem a regiões como Minas Gerais, Espírito Santo, Pará, além de boa parte dos estados do Nordeste. Há de se lembrar de que, em todas as cidades em que o projeto foi levado, seguia uma equipe fixa contratada pela Funarte e comandada por Bello de Carvalho, com o objetivo de se encontrar com produtores contratados nas regiões das apresentações para a organização dos espetáculos.⁸¹

Em seu terceiro ano, 1979, o *Projeto Pixinguinha* sentiu as dificuldades do aprofundamento da crise decorrida do Milagre Econômico. O número de duplas participantes diminuiu, bem como as verbas, que passaram a ser rateadas. A documentação disponível no Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte permite a análise das primeiras alterações que o projeto sofreu com relação à política de financiamentos. Segundo os técnicos da instituição:

A crise leva, também, a uma crescente descentralização do financiamento das temporadas, com a maior participação das autoridades de cultura locais nesse processo. Cada cidade tem seu próprio esquema de participação – algumas contando com o apoio estadual, outras da universidade. Alguns custos – como os ingressos e o transporte – chegam a ser rateados, ou solucionados por alguma “ideia criativa” do coordenador local.⁸²

Lutando contra a redução de verbas direcionadas ao projeto, os diretores regionais, em reunião na própria Funarte, definiram as 20 duplas que se apresentariam na temporada. Foi pleiteado o custeio direto de Cr\$ 24 milhões, sendo que, ao final, o valor liberado pelo governo não ultrapassou os Cr\$ 10 milhões. “Assim, o desenvolvimento do projeto só se concretizou graças ao desembolso feito pelas várias secretarias culturais das cidades visitadas pelos espetáculos.”⁸³ O apoio financeiro aos projetos de preservação da música popular, vindo da esfera federal, apesar de importante, evidentemente, diminuiu.

Mesmo diante de algumas dificuldades, o *Projeto Pixinguinha* conseguiu se sustentar permitindo que a música popular enfrentasse, de algum modo, a “invasão estrangeira”. Muito

⁸¹ SOARES, Paulo César. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 6 jul. 2015. Paulo César Soares foi um dos produtores da equipe do *Projeto Pixinguinha* e substituto de Hermínio Bello de Carvalho na DMP da Funarte. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

⁸² LEMOS, Alexandre; TAVARES, Bruno. *Brasil Memória das Artes*. Apostila Digital n. 3 – Projeto Pixinguinha 1979. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, [s. d.]. p. 5. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/arquivos/2011/02/apost-pixing-79.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

⁸³ *Ibidem*.

além da divulgação de nomes da música popular e do combate à descaracterização do nacional na arte musical, o *Projeto Pixinguinha* também se importou com a memória. Desde o início do projeto, existiu a preocupação com o registro sonoro dos espetáculos produzidos. Para isso, a Funarte contou com Frank Justo Acker, pioneiro do registro sonoro de espetáculos no país,⁸⁴ o que confirma a contratação de mão de obra independente e qualificada para a elaboração e execução dos projetos da instituição.⁸⁵

1.3.3 Projeto Lúcio Rangel de Monografias

Outra iniciativa da Funarte, por meio da Consultoria de Projetos Especiais, sob a gestão de Hermínio Bello de Carvalho, foi o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*, iniciado em 1977, com a intenção de receber, avaliar e publicar monografias sobre os músicos populares do Brasil. Tratou-se de um primeiro projeto da Funarte voltado para a formação de acervos bibliográficos acerca da música popular. Bello de Carvalho, mais uma vez, atuou com determinação na elaboração de projetos que pudessem erguer um sistema de proteção à música popular. A ideia de lançar um concurso de Monografias teve como pano de fundo “enriquecer a bibliografia sobre aspectos da música popular, apoiar o trabalho dos pesquisadores e estimular o surgimento de novos estudiosos.”⁸⁶ Entre os grandes problemas a serem enfrentados neste campo, os pesquisadores tinham de lidar com a ausência de instituições e bibliografia sobre os artistas da música popular. Por isso a ideia de Hermínio Bello de Carvalho para estimular a formação de acervos e o desenvolvimento de pesquisas.

O projeto Lucio Rangel de Monografias viria no rastro do sucesso de outro Projeto, o Pixinguinha. E aí sim a coisa tomou vulto: foram 30 (trinta!) títulos publicados, uma comissão de críticos e pesquisadores escolhendo os temas que mereciam sofrer abordagem. Havia uma linha conceitual direcionando as escolhas: vamos priorizar as figuras marginais de nossa cultura, tipo Assis Valente e Wilson Batista, para ficarmos em apenas dois exemplos. Peraí, lembremos mais: Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Cartola, Candeia, Garoto, Radamés Gnattali.⁸⁷

⁸⁴ BOTELHO, Jota A. Projeto Pixinguinha: uma criação de Hermínio Bello de Carvalho. *GGN, Cultura*, 30 mar. 2015. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/projeto-pixinguinha-uma-criacao-de-herminio-bello-de-carvalho>>. Acesso em: 21 jul 2017.

⁸⁵ O acervo formado foi disponibilizado em formato digital no site da Funarte, na seção “Brasil Memória das Artes”, sendo, ainda, um relevante ponto de defesa da memória musical. Para cumprir com uma de suas ideias originais, a Funarte lançou, no início dos anos 2000, um portal voltado à digitalização de documentos referentes às áreas de abrangência da instituição.

⁸⁶ *Agora*, São José dos Campos, abr. 1981. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro (documento 60424).

⁸⁷ CALDEIRA, João Paulo. O viés cultural das biografias, por Hermínio Bello de Carvalho. *GGN, Cultura*, 18 out. 2013. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/noticia/o-vies-cultural-das-biografias-por-herminio-bello-de-carvalho>>. Acesso em: 21 jul 2017.

Foi a partir de 1980 que o *Projeto Lúcio Rangel de Monografias* tomou vulto ao se transformar numa verdadeira competição a nível nacional em torno da vida e da obra de nomes selecionados por uma comissão da Funarte. Ao utilizar a força econômica da instituição e sua capacidade de divulgação, a ideia de criar uma bibliografia sobre os compositores e músicos populares ganhou notoriedade e respeito, sendo divulgada por todo o país e chamando estudiosos, colecionadores e interessados em música popular em geral para a elaboração, sobretudo, de biografias. O fato de o concurso de Monografias priorizar as figuras emblemáticas da música popular o tornava uma espécie de continuidade do *Projeto Pixinguinha* tanto no sentido da escolha dos personagens a serem biografados quanto na formação de comissões para a escolha das personalidades.

A organização dos concursos ao longo dos anos se mostrou atenta a diversos detalhes. Os veículos de comunicação que noticiaram o lançamento do concurso forneceram, em suas reportagens e chamadas, as diretrizes básicas para a elaboração do texto. Por meio da análise do noticiário lançado naqueles anos, entende-se que o projeto desejava receber um amplo número de produções, com determinação de laudas e orientações sobre a inclusão da discografia dos artistas biografados. A manchete do jornal *A Gazeta*, de 22 de agosto de 1979, informou, por exemplo, que um mesmo autor poderia se inscrever em diversos temas lançados.⁸⁸ No único roteiro de direcionamentos presente nos arquivos da Funarte, a instituição informou que a comissão julgadora seria composta por três membros nomeados pelo diretor executivo da fundação e, a presidência, sem direito a voto, ficava a cargo do diretor adjunto da DMP.⁸⁹

Muito provavelmente, ao longo dos anos, a comissão foi se modificando, bem como alterações devem ter ocorrido nos manuais para participação. O jornal *Agora*, de São José dos Campos, em sua edição de 21 de fevereiro de 1979, informou que a comissão julgadora do concurso daquele ano era composta por cinco estudiosos e críticos em música popular: João Luís Ferreti; Sérgio Cabral; Roberto Moura; Tárík de Souza; e Albino Pinheiro.⁹⁰ O concurso de 1982 teve como comissão julgadora João Máximo e Ana Maria Bahiana, em substituição a Roberto Moura, e Albino Pinheiro.⁹¹ A edição de 1980 do *Jornal de Minas* informou que a extensão mínima era de 60 laudas para o concurso daquele ano, com 32 linhas e em espaço 2 em cada uma delas, diferente da orientação do concurso de 1979, que exigia, no máximo, 30

⁸⁸ *A Gazeta*, São Paulo, 22 ago. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁸⁹ A única cartilha oficial da Funarte, encontrada no CEDOC/Funarte, é referente ao concurso do ano de 1987.

⁹⁰ *Agora*, São José dos Campos, 21 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁹¹ Documento sem registro de autoria. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, pasta “Projeto Lúcio Rangel”, de 1982 (imagem 05594).

laudadas.⁹² Nesse período de dois anos, a Funarte ampliou a tiragem mínima de uma eventual publicação para 3000 cópias.

A lisura do projeto era amplamente divulgada pela imprensa. Para a participação, era necessário que o trabalho fosse entregue datilografado em cinco cópias, assinadas sob pseudônimo e sem título. Os envelopes para entrega dos textos deveriam ser lacrados com nome, pseudônimo, título da monografia e endereço do autor, além de sua assinatura. O caráter científico das narrativas foi explicitado pela orientação de que no texto “Todas as fontes de pesquisa explicitadas devem ser minuciosamente explicadas”.⁹³ A partir da inscrição, o autor do trabalho concordava com o direito de preferência da Funarte para editar a monografia com tiragem de cópias especificadas no manual de inscrição, o que indica o interesse da instituição em divulgar bibliografia sobre a música popular. Os trabalhos deveriam ser, inéditos, contendo toda a discografia do músico estudado. Nas diversas divulgações realizadas por todo o país, foi destaque a solicitação de que composições inéditas encontradas pelos pesquisadores fossem enviadas à Funarte, junto ao trabalho em gravações realizadas em fita cassete.

A ampla exposição que a Funarte imprimiu ao *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*, por meio dos periódicos, foi o meio encontrado para divulgar não só as orientações básicas, mas também correções e alterações de prazos. A seriedade com que os participantes do projeto desenvolveram seus trabalhos se constatava com as prorrogações que a instituição concedia para a complementação das pesquisas. O *Diário do Grande ABC*, de 13 de maio de 1979, noticiou a prorrogação do concurso daquele ano a pedido dos próprios pesquisadores, informando a devolução dos trabalhos que tivessem sido entregues, caso os autores solicitassem para possíveis complementações.⁹⁴

Para os concursos, foram criadas comissões de críticos e pesquisadores que definiam os compositores e músicos a serem biografados. A comissão também formulava orientações, algumas bastante específicas, a serem trabalhadas nos textos, o que demonstra que a própria comissão organizadora do *Projeto Lúcio Rangel* era composta por especialistas e conhecedores da vida dos artistas escolhidos. O jornal *O Popular*, de Goiânia, além de todas as informações básicas veiculadas em outros periódicos, trouxe também solicitações específicas sobre os temas daquele ano.⁹⁵ A biografia de Candeia deveria relacionar a vida do artista à Escola de Samba Quilombo, além de trabalhar sua liderança sobre a comunidade do samba e organização dos

⁹² *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1980. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁹³ *A Gazeta*, São Paulo, 22 ago. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁹⁴ *O Diário do Grande ABC*, Santo André, 13 maio 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁹⁵ *O Popular*, Goiânia, 2 mar. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

movimentos negros. No caso da biografia de Caymmi, o trabalho deveria apresentar suas composições, como “Saudade da Bahia”, além de refletir sua influência como autor e instrumentista no movimento Bossa Nova. Na mesma região, o jornal *Folha de Goiás*, de fevereiro de 1979, orientou os interessados na biografia de Alcebíades Barcelos a discorrer sobre sua relação com Os Bambas do Estácio e com a organização da Escola de Samba Deixa Falar”, do Rio de Janeiro.⁹⁶

Apesar de, em grande parte, celebrar a música carioca como “a” música popular do Brasil, o concurso buscou contemplar artistas das mais diversas regiões do país por meio de propostas de biografias. Foram destaques na imprensa os artistas escolhidos para os concursos que eram de fora do Rio de Janeiro. Vários periódicos salientaram a escolha de Lupicínio Rodrigues, artista do Rio Grande do Sul, Waldemar Henrique, paraense, e Nelson Ferreira, do Pernambuco. No entanto, é evidente que a maior parte dos artistas contemplados eram cariocas.

Entre os periódicos que garantiram a divulgação do concurso em nível nacional estão: *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, *Folha de Goiás* e *O Popular*, de Goiás, *O Estado do Paraná* e *Diário do Paraná*, *A Gazeta*, *Diário Popular*, *Folha da Tarde* e *O Dia*, de São Paulo, *O Fluminense*, de Niterói, e *Jornal dos Sports*, *Jornal de Hoje*, *Luta Democrática*, *Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *O Globo*, do Rio de Janeiro, *Diário do Grande ABC*, de Santo André (desde 1979), *Correio Braziliense*, de Brasília (1979), *Agora*, de São José dos Campos, *Estado de Minas* e *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, *O Liberal* e *A Província do Pará* (publicações de 1982), de Belém, *O Dia*, de Teresina (1981), *Cidade de Santos* (1979) e *A Tribuna* (1982), do litoral paulista, *O Estado* e *Jornal de Santa Catarina*, de Florianópolis, *O Norte*, de João Pessoa (1981), *Jornal do Comércio*, de Pernambuco (1982), *Jornal da Bahia* (1982) e *Correio da Bahia* (1984).

Ao analisar o noticiário da imprensa, a partir da comparação entre as datas das publicações e os periódicos encontrados no acervo da Funarte, nota-se que, ao longo dos anos, a instituição ampliou a divulgação do concurso para vários estados do país. Se inicialmente, entre 1977 e 1980, as publicações relativas ao concurso se concentraram nas regiões de São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal, a partir de 1980, foi possível se informar sobre o Projeto Lúcio Rangel em veículos da região Centro-Oeste, Norte, Sul, além de diversos periódicos do Nordeste brasileiro. Também se observa que se ampliou o número de jornais que reproduziram os convites para o concurso em cada região de divulgação: ao longo dos anos, em Belém, Santos, Florianópolis e Salvador, mais de um jornal passou a informar a população local

⁹⁶ *Folha de Goiás*, Goiânia, 20 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

sobre a existência do projeto, sempre orientando sobre as informações básicas para os textos, além de instruir que demais diretrizes poderiam ser obtidas em contato direto com a sede da Funarte, no Rio de Janeiro.

Após algumas edições realizadas, Hermínio Bello de Carvalho reuniu jornalistas e especialistas para discutir alguns problemas que mereciam atenção. Apesar do sucesso inicial do projeto, os concursos de Candeia e Nelson Ferreira não tiveram vencedores. No concurso sobre Lupicínio Rodrigues, “a obra laureada não merecia publicação”, além do caso do concurso sobre Alcebíades Barcelos, que sequer teve concorrentes inscritos. Paulo Tapajós (então presidente da APMPB), Tárík de Souza, Roberto Moura, Ari Vasconcelos, Sérgio Cabral, Aloisio Alencar Pinto, Albino Pinheiro e Maurício Quadrio participaram da reunião com Bello de Carvalho. Aramis Millarch noticiou, em sua coluna “Tabloide”, alguns resultados dessa reunião, como o fato de especialistas serem convidados para escrever a respeito dos compositores que já foram temas de concurso, mas que não tiveram trabalhos para serem editados. O jornalista curitibano ainda apontou outro obstáculo envolvendo a questão de financiamentos para a música popular, ao alegar que a razão para o esvaziamento de alguns concursos era o valor irrisório do prêmio para o vencedor.⁹⁷

A premiação para os trabalhos vencedores, instituída para alcançar o maior número de estudiosos possível, além de estimular novos pesquisadores a desenvolver seus trabalhos, foi bastante variável e é preciso levar em consideração os anos de inflação, hiperinflação e desvalorização da moeda coincidentes com o projeto, sendo necessário, portanto, relativizar o valor financeiro das premiações. No ano de 1978, a premiação aos vencedores era de C\$ 30.000,00. No ano seguinte, o valor passou para C\$ 40.000,00. Entre 1980 e 1981, a premiação teve um aumento de 150%, passando de C\$ 100.000,00 para C\$ 250.000,00. O prêmio do concurso de 1982 dobrou o valor para C\$ 500.000,00. Os jornais de 1984 anunciaram premiação total de C\$ 6.000.000,00, sendo C\$ 2.000.000,00 para cada trabalho vencedor. O valor para os vencedores da edição de 1987 foi de Cz\$ 20.000,00. O capital utilizado para o pagamento dos prêmios era direcionado pelo CNDA, que, por ser um braço da Funarte, trabalhou com o recebimento de verbas vindas direto do MEC, revelando o trabalho integrado entre os órgãos federais criados naqueles anos para estimular a cultura.

Algumas lacunas na documentação disponível impediram a precisão de valores em algumas edições do concurso. No entanto, críticos conhecidos dos integrantes da Funarte publicaram colunas em periódicos elogiando a postura do ministro Ney Braga ao mesmo tempo

⁹⁷ MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1984. Tabloide. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

em que denunciavam o corte de recursos em meados da década de 1980. Trata-se outra vez do jornalista Aramis Millarch, que usou sua coluna no jornal *O Estado do Paraná*, em 1984, para enaltecer o dirigente do MEC aquele período. Em seu elogio ao ministro, Millarch, de forma sincera e sagaz, revelou que Ney Braga era ‘homem que sempre gostou da ‘música popular brasileira’ e ‘apoiou’ – e mesmo incentivou – várias promoções que, felizmente, estão tendo seqüência, apesar da violenta redução nas verbas”⁹⁸ destinadas à Funarte.⁹⁹

Na visão desse jornalista e crítico de música popular, a iniciativa de se promover um concurso voltado para o levantamento da vida e obra de artistas populares foi das mais felizes, uma vez que a bibliografia sobre os autores e intérpretes da música popular era muito reduzida. Textos divulgados em outros periódicos também indicaram os frutos do *Projeto Lúcio Rangel*. Segundo texto do *Correio Braziliense*, de 23 de abril de 1984, intitulado “Projeto Lúcio Rangel 6 milhões em prêmios”, “as pesquisas, desenvolvidas sobre temas propostos a cada ano, resgataram do esquecimento muitos dados históricos e esclareceram diversos fatos considerados essenciais ao entendimento do processo criador do nosso compositor popular”.¹⁰⁰ *O Correio da Bahia*, de 03 de janeiro de 1983, revelou que o *Projeto Lúcio Rangel* propiciou “o registro bibliográfico e o levantamento de todo um repertório ainda inédito em discos ou partituras de compositores que cobrem riquíssima diversidade de estilos e formas musicais.”¹⁰¹

Ao longo dos dez anos de existência do concurso, foram 42 temas escolhidos para estudo, dos quais 35 se referiam a um compositor ou intérprete da música popular brasileira. Como aponta Hermínio Bello de Carvalho, foram 30 títulos publicados pela Funarte, o que contribuiu sobremaneira à formação de um acervo sobre artistas da música popular. A especialista em cultura popular, Marília Trindade Barboza Silva, foi a maior vencedora do concurso, ao conquistar cinco premiações com os temas “Pixinguinha”, “Paulo da Portela”, “Luperce Miranda”, “Cartola” e “Silas de Oliveira”. Os resultados obtidos pelo concurso ano a ano podem ser avaliados no quadro abaixo, que apresenta os temas escolhidos, os vencedores dos concursos e as obras publicadas:

⁹⁸ MILLARCH, Aramis. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1984. Tabloide. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

⁹⁹ A despeito da coluna de Millarch, é importante pontuar que ela também se aproxima do depoimento de João Luis Ferreti, que afirmou que o ministro da educação e cultura a época de fundação da Funarte, Ney Braga, era um grande apreciador da música popular.

¹⁰⁰ PROJETO Lúcio Rangel 6 milhões em prêmios. *Correio Braziliense*, Brasília, 23 abr. 1984. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹⁰¹ *Correio da Bahia*, Salvador, 03 jan. 1983. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Quadro 2 – Projeto Lúcio Rangel de Biografias – Funarte/MEC

Ano	Temas	Vencedores (Publicação Funarte, ano)
1977	Pixinguinha	1º lugar: Sérgio Cabral (Pixinguinha. Vida e Obra, 1978)
		2º lugar: Marília T. Barbosa Silva e Arthur L. O. Filho (Pixinguinha. Filho de Ogum Bexiguento, 1979)
1978	Waldemar Henrique	Claver Filho (Waldemar Henrique. O Canto da Amazônia., 1979)
	Paulo da Portela	Marília T. Barbosa Silva e Lígia Santos (Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas, 1980)
	Nelson Ferreira	Sem premiação
	Lupicínio Rodrigues	Sem premiação
1979	Caymmi	Francisco Baptista Duarte
	Candeia (*)	João Batista Vargens
	Jararaca e Ratinho	Sonia M. B. Calazans Rodrigues (Jararaca e Ratinho. A Famosa Dupla Caipira, 1983)
	Bide (*)	Não houve inscritos
	Silas	Marília Barbosa Silva e Arthur L. de Oliveira Filho (Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo, 1981)
1980	João Pernambuco	José de Souza Leal e Artur Luís Barbosa (João Pernambuco. Arte de um povo, 1982)
	Luperce Miranda	Marília Barbosa, Arthur de Oliveira Filho, Francisco Duarte e Dulcinéia Gomes
	Tias Ciata	Roberto Moura (Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro, 1983)
	Garoto	Irati Antonio e Regina Fátima (Garoto. Sinal dos tempos, 1982)
1981	Cartola	Marília Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho (Cartola: os Tempos Idos, 1983)
	Geraldo Pereira	Alice D. Silva Campos (Um certo Geraldo Pereira, 1983)
	Patápio Silva	Maria das G. N. de Souza, Henrique Pedrosa, Selma A. Pantoja e Sinclair G. Cechine. (Patápio: músico erudito ou popular?, 1983)
	Aracy Cortes	Roberto Ruiz (Aracy Cortes. Linda flor, 1984)
1982	Rádio Nacional	Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virginia Moreira (Rádio Nacional. O Brasil em sintonia. Coedição Martins Fontes, 1984)
	Assis Valente	Francisco Duarte Silva e Dulcinéia Nunes (A jovialidade trágica de Assis Valente. Coedição Martins Fontes., 1984)
	Capitão Furtado	João Luiz Ferrete (Viola caipira ou sertaneja, 1985)
	Eduardo Souto (*)	Sem premiação

1983	Radamés Gnatali	Anne Marie Devos Gentili e Maria de Lourdes de Melo Barbosa (Monografia – Radamés Gnatali, o Eterno Experimentador)
	Orlando Silva	Jonas Vieira (Monografia – Orlando Silva, o cantor das multidões)

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Nota:

* Algumas premiações não foram publicadas.

A década de 1970 representou, portanto, período de indiscutíveis realizações para aqueles que estudaram e apreciaram a música popular no Brasil. Após a interrupção das atividades no CMP do MIS-RJ, novas oportunidades chegaram aos especialistas que buscavam criar caminhos de preservação, memória e, conseqüentemente, uma história para a música popular. A criação da Funarte e os projetos desenvolvidos em torno do tema mostram, em quantidade e qualidade, convicções que deixaram o plano das ideias lançado nas reuniões do CMP do MIS-RJ e tomaram corpo com o apoio institucional e o respaldo financeiro do Estado enviado para essa nova instituição. Foram ampliados os espetáculos, gravados depoimentos, produzidos discos e fomentada bibliografia sobre os artistas. Intérpretes e compositores, considerados ícones da música brasileira, que estiveram às margens do sucesso anos antes, passaram a ser protegidos por guardiões da tradição musical. Agora alçados a cargos de execução mantidos pelo Estado, esses protetores colocaram em marcha um projeto de defesa da música popular pautado em suas próprias visões e sem a interferência do Estado. De uma forma geral, é possível notar que os mesmos projetos e objetivos traçados com a fundação do MIS-RJ ganharam encaminhamento e novo impulso a partir da fundação da Funarte.

Parece que tal encaminhamento foi garantido mais pela atuação desses guardiões da música popular brasileira do que pela ação do Estado. Foi desse modo que a Funarte se apresentou como a instituição que deu seqüência e ampliação aos projetos pensados e inicialmente executados pelo MIS-RJ. Com vários nomes do antigo Conselho em seus quadros, nota-se que a instituição também se firmou como um centro para a criação e defesa de um ideário específico de época, no qual, apesar da ampliação do conceito de música popular, sobretudo no que se refere ao regional, manteve-se a seletividade e recorte sobre o elemento popular legitimado pelo Estado. O impulso oferecido pelo poder público no início da década de 70 foi acompanhado por um grupo de pesquisadores, especialistas, críticos e interessados em música popular que vivenciavam seus interesses pela música de forma individual em diversos

cantos do país. Associados, este grupo de estudiosos passou a organizar encontros movidos pelo ideal de preservar a autêntica música brasileira. A criação da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) e sua incansável defesa da música, mesmo atuando de forma independente, recebeu o apoio financeiro do Estado através de verbas oriundas Funarte. Os encontros dos associados, suas diretrizes, a organização dos trabalhos e seu alcance serão tema central do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (APMPB): COSTURAR UMA REDE EM TERRITÓRIO NACIONAL

Em meados da década de 70, Aramis Millarch, um dos fundadores e primeiro presidente da Associação de Pesquisadores da MPB (APMPB), afirmou na apresentação do *II Encontro de Pesquisadores* que:

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 cancionário.¹⁰²

Com essas palavras, Millarch revelou conhecimento sobre a causa ao apontar a necessidade de cultivar medidas que protegessem a memória da música nacional. Colocar fosfato nesta memória representou criar bases sólidas para preservar e estimular a música popular. Da mesma forma que a terra precisa de cuidados para gerar seus frutos, era preciso nutrir a memória da música para que, a partir dela, a história pudesse se erguer. Era necessário cuidar dessa memória, alimentando e amparando os acervos pessoais e os trabalhos desenvolvidos isoladamente por diversos pesquisadores espalhados pelo país. A interessante comparação revela, na verdade, a percepção de Millarch de que o Brasil da década de 1970 carecia de quaisquer estruturas de preservação da memória e história da música popular brasileira. Esta percepção o levou a sonhar com uma instituição que pudesse cuidar, alimentar e nutrir os projetos culturais e, portanto, enriquecer a memória da música nacional que cultivava. Após tomar contato com um grupo de pesquisadores e colecionadores de discos de música popular, Millarch se empenhou em ver a instituição sair do papel. Preservar a memória era o primeiro passo para a construção de uma história para a música popular brasileira.

¹⁰² ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Encarte de apresentação do *II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, pasta referente ao *II Encontro de Pesquisadores da APMPB*.

2.1 A formação de uma rede

Foi do encontro casual em 1973 entre quatro estudiosos de música popular que começaram a surgir a ideia para a fundação de uma associação entre os pesquisadores de música popular. O bancário Jairo Severiano, residente naqueles anos no estado do Rio de Janeiro, descobriu, por meio de um conterrâneo cearense, que, em Fortaleza, o jornalista Miguel Ângelo Nirez realizava, em suas horas vagas, o levantamento de discos de música popular gravados em 78 rpm.¹⁰³ Desde o primeiro contato telefônico, Jairo Severiano e Nirez descobriram que desenvolviam o mesmo trabalho de pesquisa e cultivavam o mesmo interesse pela música do passado. Nessas primeiras trocas, Nirez, que montara o Museu Cearense de Comunicação a partir da exposição de seu próprio acervo, apresentou a Jairo outros dois personagens com os quais já mantinha contato e que, assim como eles, dedicavam-se a estudar e elaborar acervos pessoais em torno da música popular: o médico potiguar Gracilo Barbalho, e Alcino Santos, residente em Taubaté, interior de São Paulo. Por conta dessas relações pessoais, formou-se uma pequena rede de personagens que, motivados pelo próprio gosto pela cultura, dedicavam-se a construir um verdadeiro acervo sobre a música popular.

Severiano e Nirez, percebendo que os quatro estudiosos reuniam um acervo de magnitude considerável para aqueles tempos, decidiram seguir a caminhada de pesquisa e catalogação de discos, com maior envolvimento e fidelidade, buscando ampliar seus registros pessoais e concluir o levantamento da discografia em 78 rotações. Durante essa tarefa, entre conversas e troca de ideias, plantou-se, entre eles, o compromisso de buscar uma organização para reunir os trabalhos realizados por vários pesquisadores do país que, assim como eles, dedicavam o tempo livre ao conhecimento sobre a música popular. A partir da reunião dos trabalhos nessa instituição, pesquisadores em geral poderiam ter acesso a diversas informações sobre a cultura popular, contribuindo para a elaboração de um acervo estruturado em torno da história da música popular brasileira.

Entre os anos de 1973 e 1975, Nirez, Barbalho, Alcino e Jairo deram continuidade a suas pesquisas, cada qual buscando registrar e organizar informações acerca do material que

¹⁰³ O levantamento de dados acerca do repertório da música popular em 78 rotações, envolvendo registro de discos, faixas e informações sobre a discografia, iniciara-se, segundo Jairo Severiano, pelo diletantismo dos pesquisadores. Antes da década de 1970, nenhum profissionalismo ou apoio estatal motivaria pesquisadores a construir as bases de um acervo que pudesse estruturar os estudos sobre a música popular brasileira. Suas pesquisas eram, segundo suas próprias palavras, “motivadas com amor e idealismo apesar do amadorismo dos primeiros tempos”. SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

coleccionavam. Residindo no Rio de Janeiro, Severiano se dispôs a ampliar os registros que o grupo organizava, buscando expandir a pesquisa em acervos institucionais, como os existentes nas sedes das gravadoras Odeon, Victor e Columbia. Ele passou, então, a registrar informações diretamente do suplemento das gravadoras. No entanto, na Odeon foi informado que, mesmo diante das melhores intenções de pesquisa, o acesso à documentação da gravadora não poderia ser franqueado ao público e, em razão disso, Severiano teve sua catalogação interrompida.

No despertar de 1975, a esperança de finalizar o levantamento da discografia brasileira em 78 rotações reapareceu. Entre 27 de fevereiro e 1º de março daquele ano, pela primeira vez, estudiosos da música popular brasileira de várias regiões do Brasil se reuniram na cidade de Curitiba. A reunião, que se tornaria a primeira de seis encontros da APMPB, fora agendada para ocorrer paralelamente a um evento denominado *I Encontro da MPB*: um festival de música popular organizado pelo jornalista Aramis Millarch,¹⁰⁴ que marcava o calendário comemorativo de inauguração do Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto¹⁰⁵ no complexo cultural Teatro Guaíra. Por se tratar de um evento político e, ao mesmo tempo, cultural, participaram daquela reunião funcionários do MEC, grandes nomes da música popular,¹⁰⁶ jornalistas e críticos. Àquela época, além dos renomados artistas, o jornalista já mantinha contato com outros colegas de profissão que desenvolviam trabalhos na mesma área, caso de Roberto Moura, Zuza Homem de Mello, Tárík de Souza e Ruy Castro.¹⁰⁷ Em razão de seus trabalhos de coleção e preservação ao redor da música brasileira, também foram convidados para o evento Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Angelo de Azevedo, o Nirez.¹⁰⁸ Eram os primeiros momentos de uma associação que passaria a lutar pela preservação da música popular no país. Costuravam-se,

¹⁰⁴ Jornalista profissional, o curitibano Aramis Millarch desenvolveu inúmeros artigos acerca da música popular, em sua maioria, publicados no jornal *O Estado do Paraná*. Passou a colecionar reportagens e discos de MPB. Após falecer no ano de 1992, sua família organizou o acervo pessoal composto por 30 mil discos e três décadas de produções críticas ao redor da arte, disponibilizado para consulta pública por meio do site: <<http://www.millarch.org/>>.

¹⁰⁵ Informações obtidas a partir do acervo de Aramis Millarch. TABLOIDE Digital. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

¹⁰⁶ Como apontam Lissandro Leite, este evento contou com grandes expoentes da música brasileira, como Milton Nascimento, Jorge Ben, família Caymmi, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso e Chico Buarque. LEITE, Lissandro. *I encontro da MPB: o despertar de Curitiba como palco da MPB*. 2016. 46 f. Monografia (Bacharelado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. p. 21. Disponível em: <http://www.historia.ufpr.br/monografias/2006/2_sem_2006/lissandro_leite.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2016.

¹⁰⁷ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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, p. 206. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

¹⁰⁸ SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

assim, institucionalmente, os primeiros pontos de uma rede de pensadores e estudiosos da música, cujos objetivos básicos eram a defesa, conservação e divulgação da música popular nacional e, para o sucesso desse empreendimento, todos consideravam primordial o apoio das várias esferas do poder público.¹⁰⁹

A ocasião do festival de MPB foi a oportunidade para que essa rede de pensadores e estudiosos se institucionalizasse e pudesse discutir novos rumos para a música popular. Os diversos interessados pela cultura musical passaram a debater e propor ideias para defender e promover a música brasileira diante da constante invasão cultural que o país assistia. Em contato com Cravo Albin, Millarch articulou a criação de uma instituição que pudesse reunir os membros do antigo Conselho Superior de Música Popular do MIS-RJ, considerados especialistas no assunto. Mais do que isso, o novo órgão poderia congrega pesquisadores, estudiosos e interessados em música popular que estivessem espalhados e esquecidos pelo interior do país.

A ideia de ampliar os horizontes de pesquisa e estudo música popular ganhou força quando os trabalhos de Nirez chegaram ao conhecimento de Millarch a partir de colegas jornalistas que viajaram ao Ceará. Foi assim que o jornalista convidou Nirez para o evento em Curitiba, onde também se deveria discutir a necessidade de políticas de preservação à pesquisa musical naqueles tempos. Como a ideia inicial do encontro era reunir pessoas que, de uma forma ou de outra, preocupavam-se com a memória da música popular brasileira realizando uma grande troca de ideias, na ocasião do convite, Nirez apresentou o amigo Gracio Barbalho e o pesquisador Jairo Severiano, revelando que ambos conduziam pesquisas no mesmo sentido. Assim, Millarch se encarregou de convidá-los para o encontro. No início de 1975, reuniam-se, então, aqueles que, por conta de seus arquivos pessoais, registros e conhecimento sobre música, seriam consagrados como os Pesquisadores da Música Popular Brasileira.

A participação dos quatro estudiosos que levantavam informações sobre a discografia em 78 rotações nessa primeira reunião foi fundamental para estruturar novos objetivos à instituição que estava prestes a surgir. Ela se dedicaria não só a defender e estimular a música popular, mas, principalmente, conservar sua memória. O chefe do DAC, órgão vinculado ao MEC, do governo federal, tomou ciência do andamento dos trabalhos e das dificuldades encontradas por aqueles estudiosos ao acessar os arquivos das gravadoras.¹¹⁰ A partir desse

¹⁰⁹ Apesar da escassez de documentações, que permitiriam uma melhor compreensão deste primeiro encontro, a análise de artigos produzidos por Aramis Millarch, a memória de Jairo Severiano, além da memória e do arquivo de Nirez ajudam a remontar, em partes, um panorama do que se apresentava no final daquele mês.

¹¹⁰ Na impossibilidade de comparecer ao encontro, o chefe do DAC enviou uma funcionária que, segundo Jairo Severiano, se impressionou com o andamento da pesquisa mesmo sem o apoio do governo. Esta secretária,

primeiro encontro, os pesquisadores passaram a receber uma pequena verba para custear viagens, além de um documento do governo federal solicitando às gravadoras que permitissem a consulta de seus arquivos pelos estudiosos, o que possibilitou a conclusão de um grandioso trabalho de pesquisa a ser apoiado pelo governo. Como relata Jairo Severiano, a partir do documento de um órgão do governo brasileiro, as portas da Odeon, da Columbia e da Victor, principais gravadoras do país, foram abertas para os pesquisadores concluírem seus trabalhos.

Apesar de ter durado apenas três dias, o primeiro encontro, em 1975, mostrou-se frutífero por demonstrar o engajamento de pesquisadores que há anos acumulavam registros e produziam conhecimentos em torno do elemento musical popular. Em um de seus artigos, publicado no jornal *O Estado do Paraná*, Millarch destacou o impacto que os trabalhos de Nirez causaram. Segundo o texto,

O pesquisador nordestino, magro e tímido, impressionou experts como o sempre lembrado Lucio Rangel, Sergio Cabral, Paulo Tapajós, Paixão Cortês, José Domingos Raffaelli e Miecio Caffé, entre outros. Mostrando fichas indicativas e fazendo correções de importantes fatos ligados à nossa música, Miguel Angelo de Azevedo - o Nirez, foi, sem pretender, a grande presença do encontro.¹¹¹

Ainda segundo Millarch, a reunião, que acabaria se transformando posteriormente no *I Encontro de Pesquisadores da MPB*, serviu para divulgar um trabalho que, até então, Nirez vinha realizando modestamente, em Fortaleza, mas que passaria a adquirir projeção nacional. Assim, já no primeiro momento em que se formava uma associação, tornou-se notável o interesse em atrair e descobrir pesquisadores em território nacional, costurando uma grande rede de amparo à pesquisa. A partir da aproximação com Nirez, Millarch redigiu vários artigos publicados em jorna paranaense, destacando as preocupações centrais da nascente Associação dos Pesquisadores da MPB. Ao chamar atenção “[...] De como se perde mais um pedaço da memória no Ceará”,¹¹² o jornalista apelou não só pela construção, suporte e preservação de

interessada em ver os trabalhos concluídos, levou os pedidos dos pesquisadores ao seu superior, convencendo o Departamento, ligado ao MEC, a apoiar o empreendimento. SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹¹¹ É importante frisar que, por trabalhar com a imprensa, o jornalista Aramis Millarch, organizador do *I Encontro de Pesquisadores da MPB*, teve contato com as personalidades da música popular celebradas anteriormente e cuja contribuição se discutiu em capítulo anterior. Além disso, a partir de Millarch, os pesquisadores puderam tomar contato com personagens já conhecidas do processo de construção da história da música popular, entre eles Sérgio Cabral e Lúcio Rangel.

¹¹² MILLARCH, Aramis. De como se perde no Ceará mais um pedaço da memória. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 22 dez. 1981. Caderno Almanaque, Tabloide, p. 6. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

arquivos e acervos para a música, mas também pelo desenvolvimento de uma política capaz de estender seu alcance ao território nacional.

Além de permitir a finalização do levantamento da discografia em 78 rotações da música popular no país, outro ponto resultante do encontro de pesquisadores foi a formulação de uma carta de princípios endereçada ao MEC. O documento foi entregue ao ministro, Ney Braga pelos funcionários do DAC presentes no encontro. A carta de princípios, redigida na ocasião, era repleta de apelos nacionalistas e clamava para que o governo adotasse medidas de proteção à cultura popular.¹¹³ Era uma reação evidente contra a “invasão da cultura estrangeira”, mas também reclamava a ausência de uma política de Estado que visasse resguardar projetos de preservação da autêntica cultura popular brasileira, sobretudo na esfera musical. No documento, foi explicitada a necessidade da construção de um “corpo nacional dedicado à preservação, pesquisa e integridade da herança cultural popular”.¹¹⁴ Era justamente este corpo o responsável por dar suporte a trabalhos de formação de acervo e arquivos públicos da cultura musical popular, protegendo trabalhos espalhados por todo país.

2.2 II Encontro: o Estado abraça a rede de pesquisadores da APMPB

Como visto, o transcorrer do ano de 1975 foi marcado pela estruturação da Funarte na órbita governamental e pela formação de uma associação entre os pesquisadores da música popular na esfera social. A combinação entre os interesses do governo ao mediar as relações culturais encontrou, nos pesquisadores, o desejo de receber o apoio do poder público para finalmente alcançar sonhada defesa da memória musical brasileira. A partir do diálogo estabelecido entre a APMPB e membros do INM, foi organizado um novo encontro com o objetivo de reunir número ainda maior de pesquisadores da música popular. Entre os dias 8 e 13 de novembro de 1976, no Palácio da Cultura, localizado na cidade do Rio de Janeiro, realizou-se o *II Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira*. Dessa vez, o evento ocorreu com o apoio financeiro do INM. Ao que tudo indica, esse apoio do governo federal foi decisivo no processo de organização e ampliação do evento. Mesmo com verbas diminutas,

¹¹³ STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008. p. 115-116.

¹¹⁴ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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, p. 206. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

puderam ser estabelecidas as bases de um trabalho que Millarch chamou de valorização e prestígio do esforço de estudiosos dispersos pelo país em prol da preservação da cultura musical popular.¹¹⁵ Um convite explicativo sobre o encontro e sobre a associação que se formava fora distribuído a partir de entidades culturais pertencentes aos diversos estados brasileiros. Era a intenção de reunir pesquisadores e estudiosos do tema, que estivessem isolados em suas pesquisas individuais e pudessem trocar informações com outros estudiosos, estabelecendo relações sólidas e contribuindo para ampliar o conhecimento sobre a música no país.

Marlos Nobre, diretor do INM, expressou a importância que o *II Encontro de Pesquisadores* representava para as políticas públicas, que seriam traçadas a partir de então. Na apresentação do evento, o compositor afirmou, em encarte especial do Encontro, que

Muitos eram os caminhos abertos para a participação do Instituto Nacional de Música da Funarte no processo de estímulo a música. Entre tantos, optamos, como primeiro passo, por um contato com aqueles que dedicaram e dedicam 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 popular.¹¹⁶

Na mesma apresentação, o diretor ainda conclui que os três pontos básicos que norteiam o Instituto Nacional de Música, a preservação, o incentivo, e a divulgação do acervo musical, seriam influenciados pelas resoluções e orientações que resultariam da realização do *II Encontro*.¹¹⁷

Ou seja, com as palavras de Marlos Nobre, pode-se afirmar que os membros da Associação passaram a auxiliar e sugerir trabalhos a um dos órgãos da Funarte, ligado à música. Com base nos debates, reflexões e ideias apresentadas no segundo encontro, o INM iniciou sua caminhada rumo à preservação e estímulo da música popular nacional, ouvindo os pesquisadores e especialistas que se reuniam sob o teto da APMPB.

Ao refletir sobre os trabalhos desenvolvidos neste segundo encontro, se destacou o grau de organização em relação ao do ano anterior. A evolução ocorreu também na preparação dos debates e no modo pelo qual as atividades foram coordenadas. Como consta nas atas do *II Encontro*, no primeiro dia, 8 de novembro, uma sessão de choro marcou a solenidade de

¹¹⁵ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. p. 8. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹¹⁶ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. p. 7. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹¹⁷ *Ibidem*.

abertura e a recepção dos participantes. Os próximos dias foram marcados pela presença de um tema maior a ser discutido. O segundo dia, por exemplo, foi dedicado integralmente ao tema “Música Popular Brasileira e Meios de Comunicação”. O terceiro dia de encontro transcorreu marcado pelo tema “Métodos de Pesquisa em Música Popular”. Os temas “Contribuição dos Pesquisadores no Ensino de Música Popular” e “Música Popular e Cinema Brasileiro” foram discutidos ao longo da manhã do quarto dia. O último dia de debates e exposições teve como enfoque “Pesquisa e Criação Musical”. Segundo o programa geral, o *II Encontro* se encerrou na manhã do dia 13 de novembro, com a realização da Assembleia da APMPB.

Com relação às exposições apresentadas,¹¹⁸ no primeiro dia, João Luís Ferreti, crítico e produtor musical, apresentou uma comunicação com o título “Música Popular Brasileira e Meios de Comunicação”. Seu texto se dividiu em três partes, por meio das quais buscou trabalhar os conceitos de música artística e popular; a influência da industrialização na formação de uma música considerada urbana; e o papel que o rádio e a TV passavam a desempenhar em relação à música como mercadoria. Percebe-se a preocupação de expor um panorama sobre o papel que os meios de comunicação exerciam sobre os caminhos da música popular naqueles tempos.

Sobre o tema “Métodos de Pesquisa em Música Popular”, os expositores foram Miguel Angelo de Azevedo, o Nirez, e José Geraldo Souza, além dos debatedores Rosellys Vellozo Roderjan e o jornalista Ary Vasconcelos. A Nirez, coube apresentar a longa trajetória de coleta de informações e registros sobre a “Discografia da Música Popular Brasileira em 78 RPM”, título da comunicação que levou ao público. A leitura de seu trabalho esclareceu o rigor que os quatro pesquisadores exerceram frente ao projeto de levantar as informações sobre a discografia. Mesmo que de uma forma quase amadorística em seu início, Nirez garantiu, a partir de sua comunicação, um compromisso com a veracidade dos dados coletados e registrados até aquele momento, e reiterou o compromisso do grupo em seguir catalogando e completando o levantamento sobre a discografia em 78 rpm. Já o pesquisador José Geraldo de Souza apresentou comunicação em que expos um panorama geral sobre o que considerava ser a música popular típica do brasileiro. Em seu texto, o pesquisador de folclore apresentou diretrizes sobre como registrar os arquivos e informações referentes à música brasileira baseadas, possivelmente, em sua trajetória profissional. Seu trabalho prezou pelo rigor nos métodos de pesquisa a partir de instrumentos, como gravadores, e da atuação correta dos pesquisadores sobre entrevistas e anotações acerca de registros musicais.

¹¹⁸ Vale lembrar que se trata apenas das exposições presentes nos arquivos do CEDOC/Funarte, no Rio de Janeiro.

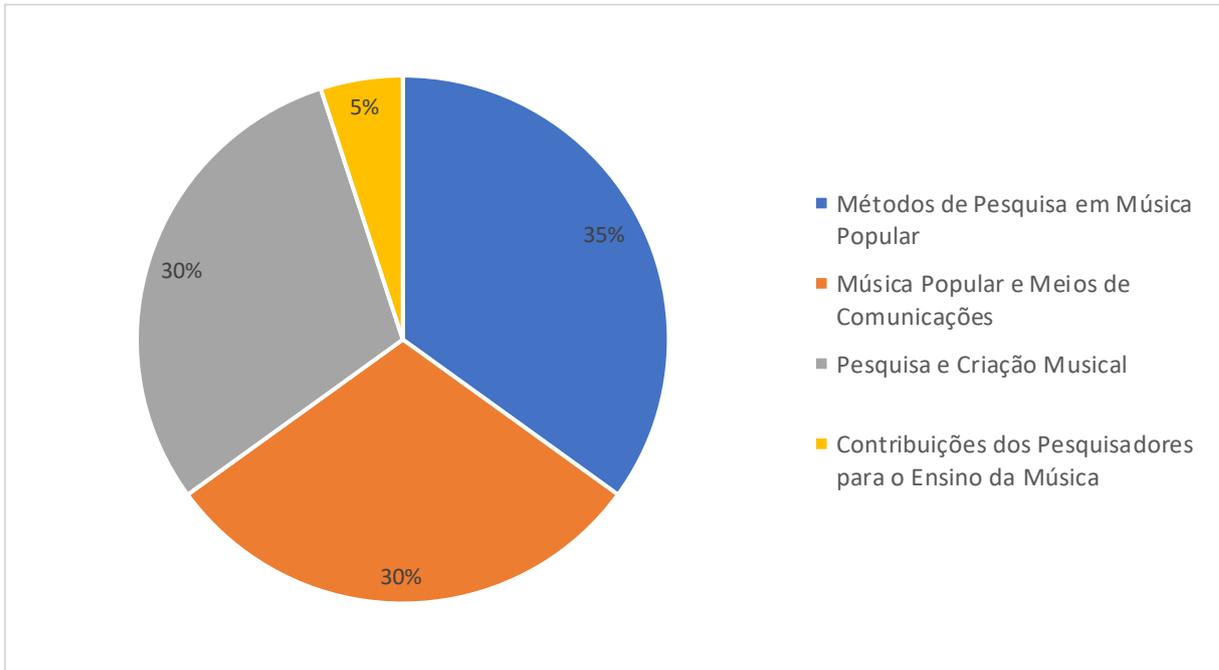
A comunicação de Zuza Homem de Melo, no quarto dia do encontro, com o título “Contribuições dos Pesquisadores ao Ensino de Música”. Em seu texto, sugeriu ao INM que aproveitasse o potencial financeiro para providenciar a elaboração de livros didáticos sobre música, que fossem acompanhados de discos para tornar o ensino mais inteligível e atrativo a todos os cidadãos. Era a defesa clara da necessidade de o Estado promover o incentivo à música a partir de seu ensino nas instituições de educação básica do Brasil.

Levando em consideração a organização e a forma de estruturação do *II Encontro*, pode-se observar a existência de uma contínua interação entre o órgão estatal responsável por financiar a empreitada daqueles primeiros pesquisadores e o próprio grupo que se constituiu no ano de 1975. O Estado passava a apoiar e custear reuniões entre os vários personagens que dedicavam grande parte de seu tempo livre à música. Assim, com o auxílio e as sugestões da APMPB, seriam traçadas as diretrizes de um programa político e cultural capaz de sustentar, preservar e estimular a cultura musical popular e nacional brasileira. É notável a harmonia de interesses entre a associação e a política pública. De um lado, os interessados em música popular, que nunca tinham sido respaldados pelas políticas públicas, começaram a encontrar, na distensão do governo Geisel, um modo pelo qual suas ideias pudessem ser ouvidas. De outro lado, o governo teve a possibilidade de trazer ao seu lado os setores tradicionalmente avessos à ditadura, incorporando as ideias daqueles que sempre se colocaram em marcha pela defesa de um ideal nacional. De um modo geral, é evidente que, mesmo com verbas restritas, o governo passou a apoiar um grupo específico ligado à defesa da música popular.

A interação entre o INM e a APMPB também pode ser verificada por meio de um panorama geral da programação do encontro. Partindo da meta do instituto que, como visto, era desenvolver medidas de preservação, incentivo e divulgação do acervo sobre a musicografia brasileira, foi pensada uma estrutura de reuniões que pudesse abranger tais metas, trazendo colecionadores, pesquisadores, estudiosos e especialistas nos assuntos com a ideia de formular propostas para música popular a serem executadas pelo INM. Nesse sentido, é interessante ressaltar que a associação buscou, na biografia de seus associados, referências que justificassem a autoridade de suas exposições. João Luís Ferreti e José Ramos Tinhorão, críticos musicais atuantes em relevantes meios de comunicação à época, eram os personagens mais indicados a expor reflexões sobre as relações entre a música popular e os meios de comunicação. Do mesmo modo, Nirez, ao longo de sua trajetória de registros acerca da discografia em 78 rotações, tornou-se autoridade ao apresentar suas ideias sobre os métodos de pesquisa em música popular. A experiência de arquivo e metodologia de coleta de materiais legitimou Ary Vasconcelos a contribuir com o tema.

O grande número de comunicações e inscrições recebidas para participação no *II Encontro* revelou o interesse geral pelo assunto. Com base nos trabalhos apresentados, a tabela abaixo sintetiza as informações e a distribuição dos temas entre os associados:¹¹⁹

Gráfico 2 – Comunicações no II Encontro de Pesquisadores da APMPB



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Nota-se equilibrada distribuição de comunicações em torno dos temas “Música Popular e Meios de Comunicação” e “Pesquisa e Criação Musical”. Ambos os assuntos registraram seis produções entregues aos organizadores do evento e aprovadas para apresentação ao público. Um dado relevante é o fato de que o tema com maior número de comunicações preservadas em arquivo é “Métodos de Pesquisa em Música Popular”. O número de exposições sobre o tema se coaduna com as ideias de Aramis Millarch, que acreditava existir pelo interior do país interessados em música popular que viviam no anonimato e poderiam, a partir de seus estudos e pesquisas, contribuir para criar uma base mais sólida para a música popular brasileira se estivessem reunidos em uma entidade.

¹¹⁹ Ressalta-se que as comunicações obtidas estão preservadas CEDOC/Funarte, no Rio de Janeiro, em pasta que arquivava documentos relativos ao *II Encontro da APMPB*. Apesar de permitir consulta ao acervo mediante agendamento, o CEDOC não disponibiliza ao público a chave de localização da pasta em seus arquivos internos. Analisando o gráfico formulado com base nos temas das comunicações, percebe-se um total de 20 trabalhos apresentados.

Ainda sobre os números apresentados no gráfico, chama atenção o fato de haver uma única exposição referente ao tema “Contribuições dos Pesquisadores para o Ensino de Música”. Provavelmente, ainda mais curioso seja o fato de que esta tenha sido a única comunicação a fazer uma sugestão direta ao INM logo após discorrer sobre o assunto de uma forma geral. As demais comunicações, como já mencionado, tinham em vista lançar luz à atuação de seus autores em suas regiões,¹²⁰ estimulando os debates e reflexões que deveriam se construir no *II Encontro*.¹²¹

2.3 Estatutos da APMPB

Os *Estatutos da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira*, assinados pelos associados ao final do *II Encontro*, fornecem interessantes direcionamentos acerca de sua organização e do modo como se desenvolveu nas décadas de 1970 e 1980.¹²² Ao que tudo indica, os estatutos foram elaborados ao longo de 1975, baseado em sugestões feitas no *I Encontro*. No entanto, sua aprovação pelos associados se deu somente após sua leitura na sessão de encerramento do *II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Este documento dispõe de um conjunto de resoluções a serem cumpridas tanto pelos associados quanto pela entidade.

Nas linhas dos Estatutos, a associação ganhou corpo e adotou, oficialmente, a sigla APMPB. Sua sede se manteve em Curitiba, residência de seu primeiro presidente, sendo definida como entidade cultural sem fins lucrativos. O artigo 1º do estatuto definiu a associação como o órgão de coordenação e representação de todos aqueles que se dedicam à preservação da memória musical do Brasil. Assim, ela teria por finalidade:¹²³

¹²⁰ Ao examinar algumas apresentações, verifica-se, a partir de suas leituras, que elas trataram de estados brasileiros da região Norte e Nordeste. Em alguns casos, devido ao mau estado de conservação, a verificação só foi possível ao cruzar os dados da autoria do trabalho com os dados de registro de membros associados, no qual se encontra uma extensa lista com endereços, telefones, profissões e nomes dos cônjuges.

¹²¹ É claro que há de se levar em consideração o fato de que nem todos os trabalhos apresentados ou enviados foram arquivados pelo CEDOC/Funarte. Os números e as interpretações realizadas foram alcançados somente com base nos trabalhos dispostos em acervo. A exemplo da ausência de informações acerca do local em que se encontram os documentos do *I Encontro*, não há informações sobre a ausência de possíveis trabalhos nas pastas encontradas. A possibilidade de algumas das comunicações não terem sido arquivadas é levantada quando se observa que o responsável pela comunicação do tema “Contribuições dos Pesquisadores para o Ensino de Música” era Ricardo Tacuchian, sendo que, no entanto, o único trabalho encontrado nos arquivos sobre o tema é de autoria de José Eduardo Homem de Melo, o Zuza.

¹²² No entanto, assim como os documentos relativos a este primeiro encontro que não foram encontrados, esta ata de criação da associação também não foi localizada no CEDOC/Funarte. Por isso, não se tem o registro de quais personagens, além de Aramis Millarch, seriam efetivamente os membros fundadores da APMPB.

¹²³ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Estatutos dos Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976, Capítulo 1, Artigo 2º. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

- I – Pesquisar, preservar e divulgar a música popular brasileira;
 II – Promover encontros nacionais, cursos, conferências, concursos, simpósios, debates, pesquisas, edições, gravações e atividades afins.¹²⁴

Segundo o capítulo III dos Estatutos, ficou estabelecido que os membros considerados fundadores da APMPB eram aqueles que assinaram sua ata de criação na noite do dia 2 de março de 1975.¹²⁵

Os capítulos IV ao X trouxeram informações gerais sobre a estrutura interna de organização, administração e funcionamento da APMPB. Neles, ficaram estabelecidos os cargos de administração e suas devidas competências. A entidade seria guiada por um presidente, um vice-presidente, um secretário geral, dois secretários, dois tesoureiros e três diretores. Entre os membros da diretoria, é possível verificar figuras já conhecidas da história da música popular, incluindo os integrantes do Conselho organizado anteriormente pelo MIS-RJ. É provável, portanto, que existia certa circularidade de ideias no universo da música popular, uma vez que, desde a década de 1940, vários personagens estavam envolvidos pelas mesmas convicções em torno da possibilidade de construir a história da música popular brasileira. Como já apontado, a APMPB foi mais uma fase do processo de institucionalização, que passou a ocorrer muitas vezes com o apoio do governo federal.

Os quadros 3 e 4, indicados abaixo, mostram a primeira diretoria e os membros do Conselho Fiscal e Deliberativo, estabelecidos pela APMPB, em 1975.¹²⁶

¹²⁴ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Estatutos dos Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976, Capítulo 1, Artigo 2º. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹²⁵ Jairo Severiano, Flávio Silva e Luiz Antônio, membros da APMPB que aceitaram contribuir com a investigação fornecendo algumas informações que tinham em memória, acreditam que possam haver alguns documentos referentes ao primeiro encontro no arquivo pessoal de Aramis Millarch. Flávio Silva indicou que, possivelmente, esses documentos estejam em posse da família Millarch, em Curitiba. Luiz Antônio orientou a procura por esses registros no acervo “Cravo Albin” a partir de funcionários do MIS-RJ. No entanto, o MIS-RJ não retornou as tentativas de contato para a pesquisa, bem como se recusou a fornecer documentos considerados institucionais do museu. Em agosto de 2016, funcionários da Fundação Teatro Guaíra, local onde ocorreu o primeiro encontro, atenderam à solicitação de busca em arquivos. O processo ainda está aberto no Governo do Estado do Paraná, sob número de atendimento 54299/2016 e código de consulta 15439.

¹²⁶ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Estatutos dos Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976. p. 4. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

Quadro 3 – Diretoria da APMPB

Presidente	Aramis Millarch
Vice-presidente	Paulo Tapajós
Secretário-geral	João Luiz Ferreti
1º Secretário	Paixão Cortes
2º Secretário	Miecio Caffé
1º Tesoureiro	Marcos Pereira
2º Tesoureiro	Ary Vasconcelos
Departamento Jurídico	Jozé Otavio Guizzo
Relações Públicas	Albino Pinheiro
Divulgação	Sérgio Cabral

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Quadro 4 – Membros do Conselho Fiscal e Deliberativo

Lúcio Rangel do Nascimento
Miguel Angelo de Azevedo
Gracio Barbalho
Ariovaldo Pires
Hermilo Borba Filho
Almirante

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Chama a atenção o fato de que, segundo o capítulo IV, para se tornar associado, o interessado deveria enviar pelos Correios uma carta de intenção que seria analisada e votada pelos membros da diretoria.¹²⁷ Além disso, todo associado deveria contribuir com as mensalidades e taxas estabelecidas em conjunto pelos diretores para que pudessem participar das atividades desenvolvidas pela entidade, inclusive a votação anual para se eleger ou reeleger a diretoria. O fato de existir a cobrança de mensalidades estabelecidas no primeiro estatuto

¹²⁷ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Estatutos dos Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976. Capítulo IV, p. XX. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

elaborado pela associação,¹²⁸ provavelmente, indica que o auxílio financeiro do governo, para a realização dos encontros, era de pequena proporção.

Ainda assim, apesar dessa possível pequena verba do governo federal, o entrosamento entre os pesquisadores da associação e o INM, órgão de ligação estatal capaz de custear e organizar os encontros, foi fundamental para reorientar as políticas que até então vinham se desenvolvendo na esfera pública. Novos personagens, também movidos pelos seus idealismos, desempenharam relevante papel nessa nova fase da história da música popular. É o caso de Aramis Millarch, Nirez, Severiano, entre outros pioneiros da associação que vislumbraram e buscaram a possibilidade de retirar do anonimato vários pesquisadores de música popular espalhados pelo país. É considerável que esse período vivenciado pelos defensores da música trouxe novas matizes ao conceito que havia se cristalizado anos antes com a fundação do MIS-RJ e de seu Conselho. Estas instituições foram compostas quase que exclusivamente por cariocas e acabaram definindo a música popular daquela região como a “autêntica” música nacional. Novos ventos, soprando novos horizontes, alteravam os rumos da história da música popular.

2.4 III Encontro de Pesquisadores da MPB: a ampliação dos debates e conflitos

A realização do *III Encontro de Pesquisadores da MPB* ocorreu entre os dias 15 e 17 de abril de 1982, no Salão Nobre do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Como noticiou a imprensa no período, o evento contou com presença média de 150 participantes em cada uma das sessões realizadas. Na ocasião, 19 pesquisadores, vindos de 12 estados do país, contribuíram com seus estudos sobre a música popular do interior do Brasil. Uma das mais notáveis alterações ocorreu no âmbito da realização, com relação aos órgãos apoiadores e agências de financiamentos. A Funarte passou a ser a instituição realizadora do encontro por meio da Consultoria de Projetos Especiais e do INM. O apoio foi dado pelo CNDA e pela APMPB. Em termos práticos, a Funarte assumiu a responsabilidade por concretizar os encontros, colocando alguns de seus órgãos de atuação junto à associação numa escala subordinada de colaboração.

¹²⁸ SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

A organização contou com ampla participação da imprensa. Os periódicos tiveram papel de destaque ao garantir a divulgação do *III Encontro* em território nacional, dando instruções para que interessados de um modo geral pudessem participar. A partir de reportagens divulgadas na imprensa escrita, sobretudo do Rio de Janeiro, foi anunciada a realização de um encontro para reunir a participação de críticos, especialistas, artistas e interessados em geral pela música brasileira. Entre os jornais que anunciaram a realização do encontro e noticiaram sua concretização, estão: *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*, com sede no Rio de Janeiro; e *O Estado de São Paulo*, com sede em São Paulo.¹²⁹ É importante pontuar que os anúncios da reunião entre pesquisadores destacaram, consideravelmente, a apresentação de Eliseth Cardoso e da Camerata Carioca na sessão de abertura, além da “legendária Aracy Cortes” no encerramento. A escolha dessas artistas contribui para se compreender o sentido de música popular cultivado pela organização do evento, uma vez que se privilegiou consagrados artistas da década de 1940. Em uma das reportagens de divulgação do encontro, o espetáculo de Aracy Cortes era anunciado por um membro da APMPB como a memória de um tempo em que se privilegiava a verdadeira voz.¹³⁰

Com efeito, o anúncio do *III Encontro* foi articulado intencionalmente para ampliar a participação de interessados e pesquisadores em eventos financiados pelo governo. Possivelmente, tratava-se de uma estratégia desenvolvida pelo governo para melhorar sua imagem, trazendo ao seu lado o discurso de defesa cultural dos pensadores da música popular. Assim, os anúncios cumpriam a missão de revelar um trabalho que pudesse ser considerado valioso por diversos setores ligados a cultura que, até então, eram avessos ao regime fechado no Brasil. Traduzia-se num grande esforço de aproximação dos especialistas em MPB a partir de limitados financiamentos para a pesquisa.

Se o financiamento do governo por meio de seus órgãos e, desta vez, a alocação da Funarte como realizadora do *III Encontro* podem sugerir uma possível aproximação do Estado sobre esse setor da cultura, não se pode esquecer que o material recolhido em acervo esclarece que o roteiro de organização do encontro fora elaborado pela APMPB. Esse fato contribui para a ideia de que, até este ponto, não houve qualquer tipo de interferência do Estado no conceito de música a ser cultivado pelos membros da associação. Jairo Severiano, membro e colaborador na organização do *III Encontro*, indica que a APMPB tinha total liberdade para estruturar os

¹²⁹ Jornais disponíveis no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹³⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

debates e formular propostas ao governo federal.¹³¹ Justamente por isso, torna-se interessante analisar a programação oficial do *III Encontro de Pesquisadores*, elaborada com autonomia pela APMPB. Esse material fornece indícios do quadro das discussões ocorridas. Tal programação consistiu num roteiro do evento elaborado em papel timbrado e descrito pelo então presidente Paulo Tapajós. A partir do roteiro, é possível imaginar como se pensou o *III Encontro*, bem como seus objetivos específicos. O organograma de trabalhos descreveu o andamento do evento demonstrando os objetivos, as principais comunicações a serem expostas, a importância do encontro e a premiação de pesquisadores em sua sessão final. Além das discussões, o organograma previu, também, a elaboração de um documento com as principais reivindicações dos pesquisadores ao governo.

No roteiro de realização, o presidente esclareceu ao público que o evento seria dedicado ao “decano da crônica carnavalesca, Jota Efegê”, e “se situa dentro das Diretrizes da Política Cultural do MEC, na forma de documento elaborado pela Secretaria de Cultura”.¹³² Segundo a apresentação do *III Encontro*, o objetivo fundamental era promover a integração entre os especialistas em música popular dos estados, ao realizar um intercâmbio efetivo de informações sobre os trabalhos que eram desenvolvidos por cada um deles em suas respectivas áreas culturais. Nesse ínterim, a convocação de especialistas das várias regiões do país coube estritamente à APMPB que, a partir de sua lista de associados, passou a emitir cartas que convidavam seus membros e forneciam explicações sobre os custos cobertos pela associação a partir das verbas do governo federal. Isso permitiu que especialistas de estados mais distantes pudessem participar do evento.

A despeito dos recursos, deve-se considerar que o financiamento público para a instituição ou para os encontros sempre foi escasso. Na memória de Jairo Severiano, as verbas recebidas eram bastante restritas desde o primeiro evento, o que limitava muito a quantidade de trabalhos que poderiam ser desenvolvidos. Essa visão pode ser confirmada por um conjunto de cartas trocadas entre a APMPB e seus membros associados durante convite para a realização dos encontros. Em várias correspondências, a APMPB se desculpou por não poder custear os gastos com viagens de acompanhantes por falta de recursos.

¹³¹ SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹³² ASSOCIAÇÃO DOS 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.

A análise da programação revela que a estrutura pensada pelos pesquisadores neste encontro se preocupou em privilegiar a exposição de temas relativos à pesquisa musical, o que também envolveu a situação de acervos e arquivos, bem como a ausência de instituições que pudessem sustentar os resultados alcançados por pesquisadores e colecionadores da música. A esse respeito, a imprensa destacou as palestras de Nirez e Cravo Albin. Ambos realizaram exposições com vistas a denunciar a situação em que os museus dedicados à preservação da memória da música se encontravam pelo país. O pesquisador cearense relatou as dificuldades financeiras em manter o acervo pessoal, dedicado à cultura popular da região e a música popular, que organizou ao longo de anos, aberto ao público sem a ajuda do governo.¹³³

Ricardo Cravo Albin se dedicou a promover as “Considerações sobre o atual estado em que se encontra o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro” após sua saída da diretoria. Segundo Albin, o museu passou a dificultar o acesso dos pesquisadores aos acervos resguardados pela instituição. Esta teria sido uma das exposições mais marcantes do *III Encontro*, revelando as inúmeras e acirradas disputas existentes no MIS-RJ. O *Jornal do Brasil* apontou, inclusive, esse tema como a maior polêmica trazida ao longo da reunião. A versão relatada pelo periódico indicou que o antigo diretor do MIS-RJ formulou sua exposição tentando demonstrar a situação de abandono pela qual passava a instituição.¹³⁴ A diretora do museu naquele período, Maria Cristina Mendes, presente no evento, tratou de defender o órgão alegando que o funcionamento ocorria da mesma maneira que antes. O calor da ocasião teria se dado quando vários espectadores passaram a relatar as dificuldades que tiveram ao tentar desenvolver suas pesquisas no museu nos últimos anos. De acordo com os objetivos anunciados pela APMPB ao organizar o *III Encontro*, coletar problemas e informações sobre a situação dos pesquisadores de música popular no Brasil vinha se concretizando.

Outra contribuição no evento foi a revelação do trabalho do pesquisador gaúcho Paixão Cortes, “Discos gaúchos e a Casa elétrica”. Ao percorrer todo o estado do Rio Grande do Sul, Paixão registrou manifestações musicais típicas de seu estado, recolhendo informações e formando um acervo particular a partir de seu próprio gosto pela música popular. O levantamento realizado pelo pesquisador gaúcho impressionou, principalmente, principalmente por revelar a existência de uma gravadora no estado em 1914, a segunda a pensar no país e a primeira da América Latina a gravar tango. Ainda mereceu destaque os métodos utilizados pelo

¹³³ A comunicação de Nirez se deu no dia 16 de abril de 1982 e foi intitulada “O Museu do disco: um espaço em extinção” e fez alusão aos riscos que a instituição corria de ser extinta sem o auxílio financeiro adequado. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹³⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

pesquisador para desenvolver seus estudos. Em sua apresentação, além de revelar os registros e dados obtidos, Paixão esclareceu os métodos que utilizou em campo no Rio Grande do Sul.

Se a convergência dos participantes do *III Encontro*, ao apresentarem o sofrimento dos pesquisadores das diversas regiões, é notória, não se pode esquecer certas incongruências que revelam os dilemas e os conflitos existentes entre os próprios personagens. A edição de 22 de abril de 1982 do *Jornal do Brasil* trouxe extensa reportagem narrando detalhes do evento no Museu de Belas Artes. Sem dúvida, para o periódico, um dos principais momentos do *III Encontro* foi a comunicação de José Ramos Tinhorão sobre “Uma proposta de regionalização e da recusa da intelectualização na pesquisa de temas da música popular”. Em sua exposição, Tinhorão criticou os trabalhos de alguns pesquisadores por seu “excessivo aparato teórico”. Na visão do jornalista, o academicismo de algumas pesquisas serviria para alimentar um seletivo grupo de universitários sem trazer ao público em geral informações amplas sobre o trabalho realizado. Como revela o periódico, “os debatedores se dividiram entre o ataque e a defesa de Tinhorão, que entre outras observações foi considerado ‘populista’, ‘demagógico’ e ‘obscurantista com relação a ciência’.”¹³⁵

Como se vê, os conflitos que envolvem a música popular e sua pesquisa no Brasil começavam a aparecer ou passavam a ser reproduzidos nos encontros de pesquisadores.¹³⁶ Um dos maiores críticos à exposição de Tinhorão no *III Encontro* foi Luís Fernando Medeiros de Carvalho, autor de uma obra sobre Ismael Silva, que bradou contra o jornalista ao afirmar que sua pesquisa tinha um público específico, o universitário. O pesquisador abriu caminho para uma interessante observação quando terminou sua fala afirmando que não era e não fingiria ser sambista. Nota-se a formação de um grupo que, mesmo contendo entre seus integrantes personagens do meio artístico, também passou a reunir em maior escala pesquisadores à margem do estrelato musical, aptos a discutir e produzir em torno da história da música brasileira.

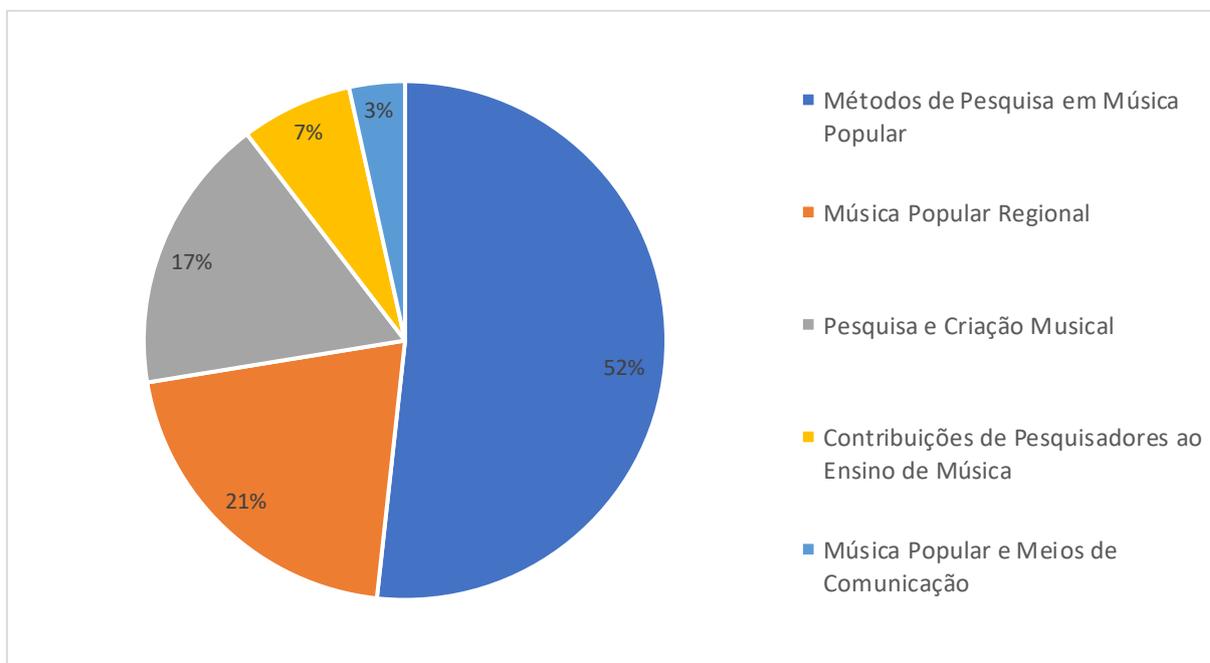
De uma forma mais abrangente, a comissão de associados que se responsabilizou pela organização do evento selecionou as exposições que seriam apresentadas, buscando organizá-las no mesmo molde que o encontro anterior, ou seja, nas categorias “Métodos de Pesquisa em Música Popular”, “Música Popular e Meios de Comunicação”, “Pesquisa e Criação Musical” e “Contribuições dos Pesquisadores ao Ensino de Música”. De acordo com o material presente

¹³⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

¹³⁶ É importante ressaltar a circularidade de conflitos, pois, como visto anteriormente, alguns embates já apareceram em discussões semelhantes na ocasião da formulação do Conselho Superior de MPB do MIS-RJ, ao qual vários membros se tornam associados naquele momento.

no CEDOC da Funarte, foi organizado o gráfico 3, com a finalidade de realizar um levantamento do número de comunicações por tema no *III Encontro*. Aqui, é preciso esclarecer que, em razão do grande número de trabalhos apresentados que permearam temas regionais, mas trouxeram contribuições no âmbito da pesquisa, criou-se uma categoria denominada “Música Popular Regional”. No entanto, os trabalhos que aparecem nesta categoria também são contabilizados em “Métodos de Pesquisa em Música Popular”. Novamente, os resultados fornecem indícios dos caminhos que o encontro seguiu, assim como um panorama das discussões gerais realizadas ao longo do evento.

Gráfico 3 – Comunicações no *III Encontro de Pesquisadores da APMPB*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

O *III Encontro* contou com a apresentação de 23 comunicações. O foco foi dado ao conhecimento sobre os métodos de pesquisa utilizados por especialistas em variados trabalhos musicais, sendo que a preocupação com relação à necessidade de se criar instituições que preservassem a memória musical também entrou nesse tema. O destaque do evento foi a presença de seis comunicações que abordaram aspectos históricos da música popular em regiões específicas do país.¹³⁷ Nota-se que a reunião concedeu espaço para a troca do conhecimento

¹³⁷ No *III Encontro*, foram apresentados trabalhos que abordaram a música popular cultivada em diversas regiões. José Octávio Guizzo apresentou a comunicação “A moderna música popular urbana no Mato Grosso do Sul”. “O frevo pernambucano” foi tema do trabalho de Leonardo Silva. Paixão Cortes se destacou com a apresentação “Disco Gaúcho e a Casa Elétrica”, sobre a música popular do Rio Grande do Sul. Acerca do estado mineiro, o

acerca de trabalhos desenvolvidos pelo país e que pudessem contribuir para ampliar os conhecimentos da cultura musical popular. Dessa forma, o encontro cumpria com uma das funções da APMPB definidas por seu primeiro presidente, Aramis Millarch: descobrir interessados em música popular que viviam no anonimato e poderiam, a partir de seus estudos e pesquisas, contribuir para criar uma base mais sólida para a música popular.

A categoria temática “Pesquisa e Criação Musical” reuniu cinco comunicações. Pode-se dizer que os estudos deste campo se dedicaram, em sua maioria, a discutir os problemas que envolviam os direitos autorais das canções populares, bem como a falta de apoio do governo para a sobrevivência de músicos que, a partir de seus trabalhos, deram forte contribuição à cultura popular. Os campos “Contribuição dos Pesquisadores ao Ensino de Música Popular” e “Música Popular e Meios de Comunicação” apresentaram o menor número de apresentações no encontro. Os trabalhos na área do ensino abordaram a elaboração de materiais didáticos para o aprendizado da música popular e a importância de se incentivar os jovens desde cedo a cultivar a cultura por meio do ensino de música nas escolas. O único estudo que envolveu os meios de comunicação defendeu a necessidade de o governo controlar as gravadoras que atuavam no Brasil, a fim de impedir a gravação constante de músicas estrangeiras em detrimento de grandes músicos e artistas populares que deveria buscar no país.

Desta forma, os temas do *III Encontro* permitiram que a Associação tivesse maior clareza quanto aos obstáculos diários que estudiosos de todo país tinham de enfrentar em suas rotinas de pesquisa. O objetivo era extrair das comunicações e exposições um documento que revelasse o panorama da pesquisa sobre a MPB naquele período. Reunindo diversas opiniões sobre a realidade em que se encontrava a pesquisa, formulou-se a *Carta dos Pesquisadores*, um documento que tinha por finalidade solicitar medidas do governo federal com vistas a preservar a memória musical do Brasil.¹³⁸

Esta *Carta*, segundo o roteiro de organização do evento, foi escrita no encerramento do *III Encontro*, a partir da eleição de uma comissão que, com base nos subsídios oferecidos pelas exposições de pesquisadores, encaminhou os debates para redação do documento final a ser encaminhado ao INM e, por consequência, à Funarte. O texto levou ao governo 21 recomendações extraídas da reunião entre os pesquisadores. Com efeito, o *III Encontro* utilizou

pesquisador Hermes de Paula expôs o trabalho “A música popular no norte de Minas Gerais”. A região interiorana do estado do Rio de Janeiro foi abordada no trabalho de Ricardo Tacuchian, intitulado “Bandas: anacrônicas ou atuais”. O trabalho de Roselys Roderjan, “Uma experiência de pesquisa sobre a música paranaense”, exemplificou a forma como essa apresentação se encaixaria também no tema “Métodos de Pesquisa em Música Popular”.

¹³⁸ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao *III Encontro de Pesquisadores da MPB*.

a mesma estratégia da primeira reunião, em Curitiba, quando, a partir de uma carta, o governo federal recebeu as solicitações dos especialistas em música popular e buscou atendê-las com a formulação de um novo plano para a cultura.

De uma forma geral, a *Carta dos Pesquisadores* recomendou, expressamente, a ação urgente de entidades governamentais para a preservação da memória da música no país. A primeira orientação do documento versou que a “Discografia da Música Popular Brasileira em 78 rpm seja devidamente editada, quer sob a forma impressa ou xerografada, e incluída em um banco de dados”¹³⁹ que fosse microfilmado. Como se pode notar, mesmo que o governo passasse a fornecer amparo institucional à finalização do levantamento, ainda se encontravam muitos entraves para que a memória recolhida fosse, de fato, resguardada e disponibilizada ao público em geral.

A segunda recomendação da *Carta* solicitava que, com urgência, o governo fornecesse apoio integral ao trabalho desenvolvido pelo associado Nirez em Fortaleza. Esta súplica tinha relação direta com, pelo menos, outras quatro recomendações, que pediam a criação de um órgão capaz de abrigar um “Centro de Documentação e Referência, ou seja, um Banco de Dados”¹⁴⁰ para a música popular. Tudo indica que as discussões ocorridas no *III Encontro* continuaram seguindo as tendências de luta pela preservação da memória musical do Brasil.

O perfil nacionalista dos pesquisadores da MPB ficou explicitado nas recomendações finais. As cinco últimas propostas do Encontro solicitaram, de um modo geral, maior cuidado com a música brasileira. Segundo esses últimos artigos, foi proposto ao governo maior fiscalização da imprensa com relação à exigência de se cumprir um número mínimo de horas para a divulgação da música nacional. Também foi pedido que o governo incentivasse os jovens, desde a escola até o Ensino Superior, a trabalhar a música popular brasileira. Esse incentivo deveria vir na forma de inclusão de aulas de música, com materiais didáticos adequados e, até mesmo, a partir do fomento para a pesquisa musical nas universidades. Outra solicitação relativa à defesa do patrimônio nacional sugeriu que o governo criasse condições efetivas para o desenvolvimento de pesquisas junto a importantes nomes da cultura musical brasileira, que participaram de momentos relevantes para a música nacional e que ainda estavam vivos.

¹³⁹ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao *III Encontro de Pesquisadores da MPB*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Duas recomendações interessantes também mereceram destaque: uma envolveu o Conselho Superior do MIS-RJ. A outra dizia respeito à exposição de Tinhorão. Os pesquisadores formularam, na *Carta*, um artigo específico convocando o governo para “que seja feito um apelo à Universidade no sentido de que, nos trabalhos de tese sobre música popular, seja dada maior ênfase à informação que ao rebuscamento da linguagem.”¹⁴¹ É perceptível o convencimento do jornalista Tinhorão em sua comunicação que – mesmo provocando um ambiente tenso em relação às demais palestras – convenceu o público de que era necessária uma linguagem mais acessível à população.

Com relação ao MIS-RJ, a terceira recomendava

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 brasileiro.’¹⁴²

Esta formulação dos pesquisadores chama atenção pela determinação da Associação, diante da frágil situação do regime em solicitar ao governo que o antigo órgão do MIS-RJ – extinto pelos militares sob a justificativa de concentrar diversas personalidades de orientação comunista – fosse reaberto. Era notadamente uma atitude ousada dos pesquisadores se utilizar da *Carta* enquanto canal de comunicação direto com o governo federal.

Com relação à APMPB e sua atuação sobre a música popular de um modo geral, é indiscutível a renovação de rumos dos projetos de defesa da música popular brasileira. Nesses novos anos, com o transcorrer da década de 1970, a trajetória dos intelectuais e críticos da música que buscavam sua afirmação, muitas vezes, enfrentando dificuldades sem o apoio de instituições governamentais é alterada com a fundação da APMPB. A associação surgiu num momento político propício, em que o governo tentava melhorar sua imagem diante de diversos setores urbanos. O resultado, como visto, foi a fundação da Funarte. Justamente esta nova instituição governamental passa a fornecer o apoio necessário à existência da APMPB e o suporte a realização de encontros que pudessem discutir um novo plano de ação na defesa da música popular.

Assim, as ideias defendidas pela APMPB por meio de seus debates e suas cartas comunicativas se apresentaram em conformidade com os discursos de preservação já

¹⁴¹ ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao *III Encontro de Pesquisadores da MPB*.

¹⁴² *Ibidem*.

observados. O centro comum, que deu vigor à defesa da música, referiu-se à construção de arquivos, centros de documentação e pesquisa e financiamentos que tornassem capaz a missão de estimular a cultura brasileira frente aos processos de descaracterização que avançavam com grande velocidade no período. A novidade nos caminhos de preservação traçados pelo órgão se deu com a convocação de pesquisadores e de trabalhos das mais diversas regiões do país, aceitando a incorporação de segmentos regionais como parte da música popular brasileira.

Mesmo recebendo algum apoio financeiro do Estado para a realização de encontros, a trajetória da APMPB se manteve, desde o princípio, de forma independente, sendo os próprios associados responsáveis por toda a organização da entidade. O órgão desfrutou de autonomia em relação ao desenvolvimento dos trabalhos e o conjunto de documentações indica que durante sua existência a APMPB manteve relativa harmonia na lida com o governo. Vale pontuar que a associação foi fundamental para a finalização do levantamento sobre a discografia brasileira, bem como sua edição pela Funarte, trabalhos benéficos à formação de acervos por preservar uma memória musical que possivelmente se perderia com o tempo. Como se vê, o governo recebeu diversas ideias vindas da associação, prezando pelo trabalho de diversos pesquisadores e, em alguns casos, atendendo às suas solicitações.

A mesma década de 1970, que observou o florescimento de entidades como a APMPB e a Funarte, assistiu também ao lançamento de um conjunto de discos e fascículos sobre a *História da Música Popular Brasileira*. Na equipe de produção, alguns dos nomes ligados à associação, à Funarte e até mesmo ao antigo Conselho do MIS-RJ, como Almirante, Sérgio Cabral, João Luís Ferreti, entre outros. O terceiro capítulo visa abordar o desenvolvimento dessa coleção, que foi produzida com o investimento de outra instituição, dessa vez do setor privado, que também passou a contar uma história para a música popular.

CAPÍTULO 3

A SOCIEDADE SE MOVIMENTA: O PAPEL DA ABRIL CULTURAL NA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA

Em meados dos anos 1970, uma propaganda circulou pela imprensa nacional anunciando o lançamento de um importante e ambicioso projeto relacionado à música popular. Ela ocupou página inteira, estampou a fotografia de Chico Buarque e anunciou a auspiciosa meta de narrar a história da música popular brasileira em todos as suas nuances.

Vamos contar e mostrar tudo. Desde o início do samba até os acontecimentos mais significativos dos últimos anos. [...] Em cada número um fascículo histórico. Totalmente ilustrado a cores, com fotos históricas e textos que contam tudo sobre o compositor, suas músicas, suas origens, influências, sua época e os grandes momentos de sua vida.¹⁴³

Para além de critérios publicitários, o cartaz chama atenção para alguns pontos. O samba é prontamente apresentado como gênero ligado aos primórdios da música brasileira. Ao afirmar ser intenção da coleção mostrar “os acontecimentos mais significativos dos últimos anos”, o anúncio revelou a ciência dos produtores com relação às transformações na música popular. A capacidade de investimentos vindos da iniciativa privada para a realização de um projeto de grande vulto é comprovada pela tecnologia visual impressa à coleção, que se transformou num trabalho totalmente ilustrado e, o melhor, a cores. De tão completo, o projeto revelaria as minúcias da trajetória de cada figura abordada... Uma verdadeira inspiração biográfica!

A meta era atingir o público e convencê-lo de que a aquisição dos fascículos garantiria, ao final da coleção, um verdadeiro almanaque da música popular brasileira. Conquistar a série completa era, nesses termos, possuir conhecimento, garantir momentos de lazer e galgar *status* como colecionador. Tratava-se de uma peça publicitária que estampava uma das páginas do periódico *Opinião* em 1976, dando cartaz à *Nova História da Música Popular Brasileira* lançada naquele ano. “Revista e ampliada”, esta era uma segunda edição comercial, que mantinha o formato e a intenção de uma primeira coleção, lançada no início daquela década e que marcou história ao alcançar o pretensioso objetivo de levar ao público um conjunto de biografias e de histórias da música popular brasileira.

¹⁴³ *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 201, 10 set. 1976, p. 18 apud 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. 126.

Em 1970, a coleção *História da Música Popular Brasileira* foi publicada pela organização Abril Cultural – braço da Editora Abril –, responsável pelas atuações da empresa no mercado da cultura. As coleções foram organizadas em 122 fascículos referentes, de maneira geral, a grandes nomes da música popular no Brasil. Em que pese a necessidade comercial da empresa, ou mesmo o apelo mercadológico de alguns artistas, o formato da coleção foi apresentado de maneira a sedimentar a memória musical julgada digna de preservação pela equipe de produtores. A cada fascículo, era levado ao público um disco com gravações dos maiores sucessos da carreira do artista em foco, sendo que algumas faixas eram regravadas especialmente para a coleção e outras tinham suas matrizes recuperadas de desgastes, o que marcou um caráter antológico às edições.¹⁴⁴ Os números também eram compostos por uma parte editorial, contendo a biografia do artista e, até mesmo, uma análise das obras selecionadas.

É interessante, em especial, entender a operação de seleção e recorte direcionado pelos organizadores do projeto, pois sua importância está no fato de uma instituição da esfera privada assumir o ônus de regravar músicas e composições, além de oferecer bibliografia e crítica sobre a música considerada popular. A facilidade em se adquirir os fascículos – vendidos quinzenalmente nas bancas de jornais de todo o Brasil – permitiu a compra do material pela grande massa que não dispunha de meios financeiros para a aquisição de uma obra de grande valor. Por se tratar de uma coleção, *História da Música Popular Brasileira* assumiu um viés memorialístico não só a colecionadores, mas, também, para o público em geral. Seu formato acabou por implicar atribuição de um caráter monumental tanto às canções quanto aos artistas que compunham o leque de fascículos da coleção, pois os nomes lançados seriam sacralizados como representantes legítimos da história da música popular. Ao comprar um número, o público aguardava a próxima quinzena para ter, em suas casas, outro trabalho a ser lançado sobre mais um grande nome da música.

Para entender como se construiu esse caráter memorialístico, é preciso considerar os agentes que selecionaram e operaram o processo de produção desenrolado por meio da Abril Cultural. Afinal, a coleção representa, em seu conjunto, uma referência de acervo textual, fonográfico e iconográfico de pesquisas e narrativas acerca de personagens ligados à música popular.

¹⁴⁴ MILANI, Vanessa Pironato. A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: cultura, sociedade e poder. 4., 2014, Jataí. *Anais eletrônicos...* Jataí: UFG, 2014. p. 1-2. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(264\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(264).pdf)>. Acesso em: 13 set. 2017.

3.1 A coleção *História da Música Popular Brasileira*

Entre os anos em que atuou no mercado editorial brasileiro, de 1968 a 1982, a Abril Cultural lançou mais de 200 fascículos, livros e discos. Foram vendidos mais de um bilhão de fascículos, 30 milhões de romances e 11 milhões de enciclopédias.¹⁴⁵ Mesmo que os números não sejam exatos, estes impressionam para um mercado que, em expansão, ainda não contava com um amplo número de pontos de vendas. A possibilidade de trazer algo inédito ao país e aumentar a lucratividade e importância da empresa no mercado editorial fizeram com que o empresário Victor Civita ordenasse e financiasse um extenso programa de lançamento de coleções, com a tarefa de levar à população brasileira os mais diversos assuntos, inclusive, temas culturais presentes em outros países e adaptados à realidade nacional.

A ideia de lançar coleções ganhou força quando Civita, em viagem à Itália, conheceu o programa de fascículos da editora local Fratelli Fabbri. O proprietário da Abril tratou de entender o funcionamento da empresa italiana e visionou a empreitada em território brasileiro, ciente de que sua empresa tinha condições de organizar a estrutura adequada para a implantação do projeto. Na década de 1960, o diretor geral da Editora Abril era Pedro Paulo Poppovic. Ele lembra que, inicialmente, assim como outros diretores, opôs-se à ideia de Civita, acreditando que a população brasileira não formava um mercado adequado para tal comércio. Mesmo assim, Civita seguiu em frente com a proposta de lançar uma série de fascículos, pois estava convicto de que a segmentação da obra permitiria ao público sua compra parcelada. Mais que garantir condições financeiras para que a grande massa comprasse as obras, o formato de coleção carregava uma estratégia interessante: a expectativa e desejo dos novos clientes de completar sua coleção, para satisfazer o interesse em possuir cultura e conhecimento em suas próprias casas, o que iria garantir a vendagem dos exemplares em número suficiente para cobrir os gastos até a última edição.¹⁴⁶

Do ponto de vista empresarial, o problema da escassez de locais para vendagem pôde ser resolvido pela editora ao se aproveitar da própria estrutura de distribuição do grupo. Ao invés de buscar livrarias e lojas de discos, a opção encontrada para vender as mercadorias fasciculadas era transformar as bancas de jornais e revistas, já bem distribuídas por todo o país,

¹⁴⁵ MARKUN, Paulo. Paulo. VC em revista. *Revista Imprensa*, São Paulo, 01 out. 1987 apud PEREIRA, Mateus H. F. A trajetória da Abril Cultural (1968-1982). *Em Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 240, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.brapi.inf.br/v/a/3742>>. Acesso em: 13 set. 2017.

¹⁴⁶ POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

em pontos de venda. Dessa forma, as coleções seriam inseridas em toda a logística que o grupo empresarial construía ao longo dos anos para escoar seus periódicos e ampliar as vendas.

Na realidade, a visão de Victor Civita demonstrava conhecimento sobre o mercado brasileiro. Grande parte da população não teria condições de comprar uma obra completa de uma única vez; no entanto, a possibilidade de vender as obras segmentadas por semanas ou quinzenas dava à população a chance de levar para casa conhecimento e cultura de forma parcelada, pagando aos poucos o *status* que uma coleção cultural oferecia. Nas palavras de Civita:

Basicamente, trata-se de uma enciclopédia dividida em pedaços que são comprados nas bancas, semanalmente, colecionados e encadernados pelo leitor. Quais são as vantagens desta fórmula? “Preço”: [a obra] comprada pronta custaria de 3 a 4 vezes mais. “Acessibilidade” de dois tipos: a) Física - 12.000 bancas versus 800 livrarias; b) De apresentação - linguagem, cores, recursos gráficos que somente as grandes tiragens tomam possíveis. “Dosagem”: o suficiente para ler cada semana versus um metro de livros a mais na prateleira. [...] o fascículo [...] tem transformado as bancas do País em verdadeiras Universidades Populares. [...] [Conhecer] vende mais por semana do que as três grandes revistas ilustradas juntas! Tal é a fome de saber que hoje existe.¹⁴⁷

A primeira coleção lançada foi *A Bíblia mais bela do mundo*, praticamente uma tradução e adaptação da coleção vista na Itália. O sucesso estimulou o lançamento de outras produções, tais como a enciclopédia *Conhecer* (1966), a coleção *Gênios da Pintura* (1967), *Os pensadores e Bom Apetite*.¹⁴⁸ Em 1968, a editora lançou *Grandes Compositores da Música Universal*, a primeira obra fasciculada voltada à música. Como se vê, a empresa lançou edições nas áreas da filosofia, culinária, cultura e artes em geral e, finalmente, sobre música.

Pedro Poppovic conta que a ideia de editar uma coleção sobre a *História da Música Popular Brasileira* partiu dele. Vários problemas tiveram de ser enfrentados quando a empresa lançou a coleção sobre música clássica. Os discos venderam mais que o previsto e o diretor da Divisão de Fascículos precisou formalizar acordos com gravadoras e fabricantes de vitrolas, convencendo, em especial, a RCA Vitor a fazer novos investimentos e somar esforços para que a produção de discos pudesse, então, ser ampliada. As negociações duraram mais de um ano e envolveram também o governo federal. A Abril precisou convencer o governo a abrir mão do ICMS sobre discos para que o custo final ao consumidor fosse menor e possibilitasse a ampliação das tiragens da coleção e a redução dos preços praticados nos pontos de venda. No

¹⁴⁷ CIVITA, Roberto. Palestra sobre publicações periódicas e sua influência na cultura. São Paulo, 13 out. 1969. Mimeografado apud PEREIRA, Mateus H. F. A trajetória da Abril Cultural (1968-1982). *Em Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 241, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/v/a/3742>>. Acesso em: 13 set. 2017.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 254-258.

entanto, apesar dos problemas enfrentados, os investimentos e a estrutura montada pela Abril e pelas empresas parceiras para que o projeto tomasse vulto ficaram prontos. Era desejável lançar novas coleções para que toda a estrutura fosse utilizada, garantindo o maior retorno financeiro possível às partes.

O sucesso com a coleção voltada à música clássica foi enorme. Poppovic lembra que muitas pessoas das classes sociais mais baixas procuraram adquirir discos até então presentes apenas nas prateleiras da classe média alta e elite do país. Diante do êxito da coleção de música clássica junto ao público de menor poder aquisitivo, o caminho era óbvio para o diretor da Divisão de Fascículos: “lançar uma coleção voltada a música popular aproveitando a estrutura e a experiência criadas com o sucesso da coleção anterior.”¹⁴⁹

João Luís Ferrete, secretário editorial da Abril Cultural, também se considera um dos idealizadores desse projeto e relata que Victor Civita aceitou rapidamente o lançamento de uma coleção sobre a música popular. Segundo o secretário, naqueles anos, existia uma tensão entre o regime militar e o Grupo Abril. Ferrete conta que o governo pressionava Victor Civita para desenvolver uma política mais nacionalista na editora, provavelmente avaliando que a empresa divulgava, as músicas e as culturas estrangeiras em demasia. Lançar uma coleção que exaltasse a música brasileira era, também, a possibilidade de a empresa equilibrar a tensão existente com o governo, abrindo espaço em suas edições para o popular e o nacional. Mais que isso, a Abril ganharia cada vez mais mercado, ao entrar, definitivamente, no comércio de produtos do gosto popular¹⁵⁰ e, ainda, aproveitaria o baixo custo inicial de produção, já que havia ampla estrutura montada.

Poppovic discorda da percepção de que haveria um desconforto entre a Abril e o regime militar. Como funcionário do alto escalão da Abril, sempre trabalhou ao lado de Civita, desenvolvendo relação de grande intimidade com ele. O diretor afirma nunca ter havido tensão entre governo e empresa, ao garantir que “a ideia nasceu para aproveitar uma grande quantidade de trabalho que tinha permitido a criação de uma estrutura”¹⁵¹ que precisava ser aproveitada. Poppovic ainda lembra que participava de todas as reuniões da diretoria, nas quais nunca se mencionou qualquer tipo de coação que o governo pudesse ter exercido.

¹⁴⁹ POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹⁵⁰ FERRETE, João Luís. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 6 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹⁵¹ POPPOVIC, Pedro Paulo. op. cit.

3.2 O papel dos críticos e especialistas na produção

Para lançar *História da Música Popular Brasileira*, o Grupo Abril organizou um verdadeiro esquema empresarial, utilizando sua experiência no mercado de edições seriadas, bem como o conhecimento prático acerca da logística e da vendagem no comércio editorial brasileiro. Como estratégia para alcançar êxito na nova empreitada, a Abril Cultural fez uso de colaboradores já consagrados nos próprios quadros da editora. Segundo Vanessa Milani, entre eles estavam, por exemplo, “José Ramos Tinhorão que colaborou nas revistas *Veja*, *Lar Moderno* e *Nova Cosmopolitan*; Sérgio Cabral, editor da revista *Realidade*; Tárík de Souza, que trabalhou na revista *Veja*, entre outros.”¹⁵² Ainda conforme relato de Poppovic, a empresa já dispunha de um grande número de editores para trabalhar com textos dos mais diversos fascículos, sendo que o grupo se utilizou dessa mão de obra para formatar a *História da Música Popular Brasileira*.¹⁵³

O Conselho Editorial da primeira edição, datada de 1970, foi formado por Carolina Andrade (vice-diretora), Elifas Andreato (chefe de arte) e João Luís Ferrete (secretário editorial). A Redação foi liderada por Paulo Sérgio Machado e a equipe de pesquisa era composta por Cleonice Lima, Lucia Parreira e Ubirajara Coutinho. Luiz Saldanha forneceu a assistência de arte à equipe. A organização da coleção ainda contou com amplo grupo de colaboradores diretos. Eram quatro assessores e um colégio de consultores formado por nomes conhecidos no círculo social da música popular, responsáveis por todo o processo de seleção e desenvolvimento dos fascículos. Os assessores e consultores eram indicados e escolhidos ou aprovados pelo diretor da Divisão de Fascículos, Pedro Paulo Poppovic. Encarregado pela organização de todo o projeto, ele lembra que conversou com especialistas em música popular que já atuavam na empresa (Tinhorão, por exemplo) para conseguir montar um time com pessoas que realmente tivessem conhecimento no assunto. Como assessores, a coleção contou com José Lino Grunewald, José Ramos Tinhorão, Julio Medaglia e Tárík de Souza, que tinham a responsabilidade de organizar um quadro de colaboradores capazes de garantir a qualidade aos trabalhos, respaldando a seleção de artistas e canções para compor a coleção. Já o colégio

¹⁵² MILANI, Vanessa Pironato. A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: cultura, sociedade e poder. 4., 2014, Jataí. *Anais eletrônicos...* Jataí: UFG, 2014. p. 2. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(264\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(264).pdf)>. Acesso em: 13 set. 2017.

¹⁵³ POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

de consultores foi formado por críticos, especialistas, jornalistas e admiradores da música popular, em um total de 29 membros.¹⁵⁴ Eles tinham a função de propor nomes a serem lançados pela coleção, bem como canções; também organizaram a ordem de publicação dos fascículos.

Dessa forma, o conjunto escalado pela Abril garantiu credibilidade à ideia de exaltar a música popular. Os 29 membros do colégio de consultares estão listados, abaixo, no quadro 5:

Quadro 5 – Composição do Colégio de Consultores

Almirante (RJ)	Francisco Petrônio (SP)	Pádua Reis (SP)
Antonio Serafim (RJ)	Jota Efegê (RJ)	Pedro Cruz (--)*
Aracy de Almeida (RJ)	Lucio Rangel (RJ)	Randal Juliano (SP)
Aristoteles Travassos (RJ)	Maria Helena Dutra (RJ)	Rogério Duprat (RJ/SP)
Ary Vasconcelos (RJ)	Maurício Azedo (RJ)	Salomão Júnior (--)*
Augusto de Campos (SP)	Mauro Ivan (RJ)	Sérgio Cabral (RJ)
Benjamin Batista (--)*	Mauro Pires (SP)	Walter Alves (SP)
Capinan (BA/SP)	Miecio Café (RJ)	Walter Lourenção (SP)
Eneida (PA/RJ)	Moraes Sarmento (SP)	Walter Silva (PR)
Ezequiel Neves (MG/RJ)	Olavo Bianco (--)*	

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Nota:

* Não foi possível encontrar a naturalidade dos colaboradores indicados ou cidades em que se radicaram.

O diretor da Divisão de Fascículos apenas coordenou o andamento do projeto como um todo, pois, em linhas gerais o processo se dividia em algumas etapas. O corpo de consultores foi selecionado a partir de indicações dos quatro assessores da coleção. Segundo Poppovic, o colégio indicava a pauta dos fascículos e as músicas a serem incluídas no disco. O Grupo Abril passava, então, a negociar os direitos com os artistas que eram selecionados para compor a coleção.¹⁵⁵ A pauta dos fascículos era levada à equipe de pesquisa, que desenvolvia trabalhos com relação à biografia de cada nome, bem como pesquisas iconográficas e curiosidades sobre as faixas escolhidas para os discos. Após a fase de investigação e a apresentação dos primeiros textos, os consultores e assessores analisavam os resultados alcançados e, inclusive, em alguns casos, solicitavam complementos ou modificações. Por vezes, as alterações pedidas tinham a

¹⁵⁴ *HISTÓRIA da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Informações coletadas da contracapa da coleção.

¹⁵⁵ VICENTE, Eduardo; GUERRINI JÚNIOR, Irineu (Orgs.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

intenção de oferecer melhor recorte para tornar o texto mais objetivo.¹⁵⁶ Com o conteúdo aprovado, um redator dava a forma final aos trabalhos, que retornava à produção textual de um consultor. Somente após o cumprimento dessas etapas, o consultor enviava os textos para o diretor da Divisão de Fascículos que aprovava a versão final da parte editorial e do formato que seguiria para os encartes da coleção.¹⁵⁷ Poppovic lembra que, como diretor de tal divisão, costumava não interferir no andamento e no resultado dos trabalhos apresentados, pois considerava que havia equipe suficiente de especialistas comprometidos com o tema para perseguir o sucesso de cada fascículo. E para a coleção se destacar no mercado, o diretor da divisão dava sequência aos projetos, autorizando o chefe de arte Elifas Andreato a prosseguir com os complementos iconográficos e com a edição final da capa e do encarte do fascículo. Por se tratar de uma publicação quinzenal, os trabalhos eram desenvolvidos de maneira ágil e contando com o entrosamento de toda a equipe para que os prazos pudessem ser cumpridos. Ao que tudo indica, conforme a lembrança de Poppovic, a equipe vencida o pouco tempo por contar com membros acostumados à velocidade de produção do jornalismo e das matérias culturais que compunham as revistas e enciclopédias da empresa.

A decisão sobre o artista a ser contemplado com um fascículo da coleção foi uma bastante crítica dos trabalhos. A existência de algumas reuniões entre assessores e consultores era fundamental para se alcançar o consenso e prosseguir com o projeto. Na primeira reunião, a equipe editorial discutia e decidia os critérios que seriam utilizados para a escolha do tema dos fascículos. Um segundo encontro era marcado para que fosse organizada uma listagem de artistas em função do critério decidido anteriormente. Poppovic narra que se o critério estabelecido fosse, por exemplo, abordar a história de um compositor, neste segundo momento era iniciado um levantamento de todos os nomes possíveis. Pelo caráter histórico, a listagem era estruturada de forma cronológica. Com essa lista em mãos, os consultores estudavam a viabilidade da produção de um disco para os nomes cotados, sempre lembrando que o artista deveria ter número suficiente de produções para ser tema de uma das edições. Com o nome já escolhido, o grupo procedia à escolha das músicas que deveriam estar no disco. Somente então que os funcionários responsáveis pelos direitos de gravação contactavam as gravadoras e os

¹⁵⁶ O diretor Pedro Poppovic frisa que as intervenções dos consultores após a apresentação da pesquisa não tinham a finalidade de censurar o texto ou de atender algum critério estabelecido pelo governo. Nos anos em que esteve à frente da Divisão de Fascículos, afirma nunca ter havido qualquer tipo de censura do governo sobre o Grupo Abril. POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹⁵⁷ Ibidem.

artistas para iniciar as negociações. Alguns artistas eram retirados da lista de possibilidades pela dificuldade na negociação dos direitos autorais. Poppovic ainda lembra que alguns músicos “metiam a faca” na negociação por acreditarem que a Editora Abril tivesse condições financeiras ainda melhores para pagar. No início, as transações eram bem lentas, pois os valores precisavam ser viáveis do ponto de vista mercadológico e muitos artistas julgavam a remuneração pequena. No entanto, o sucesso dos primeiros fascículos levou à percepção de que era vantajoso ao artista ter suas obras incluídas na coleção da Abril e, por isso, as negociações começaram a se desenrolar de modo mais rápido.

Ainda com relação ao cenário de seleção de artistas, músicas e textos, é preciso elucidar um pouco mais a operação realizada pelos consultores indicados pelos assessores. Eles, que em comum acordo, determinavam quais seriam os artistas e suas faixas a serem lançados. Assim, era iniciado o processo de seleção daqueles que seriam sacralizados como os artistas mais importantes da música popular brasileira. Mesmo havendo uma equipe de pesquisadores encarregada de levantar informações e curiosidades sobre a vida do artista focalizado, transformando a pesquisa em texto, o recorte final sobre o trabalho escrito ficava também a cargo do colégio de consultores. Além disso, eram eles os responsáveis por selecionar o que, de fato, seria lançado sobre os cantores e compositores e determinar verdadeira operação de balizamento e recorte sobre a pesquisa realizada. Nesse sentido, a escrita da história dos artistas contemplados pela coleção se apresentava como uma espécie de memória seletiva de um grupo de especialistas.

Mesmo diante da grande predominância de cariocas na composição do grupo, nota-se certo equilíbrio regional, sobretudo com especialistas oriundos do estado de São Paulo. Dos 29 membros do colégio, 14 eram do Rio de Janeiro ou vieram de outros estados e desenvolveram suas vidas naquela cidade. De São Paulo eram nove, sendo quatro deles radialistas que partiram do interior do estado para as rádios da capital. Apenas um membro era paranaense, o músico e crítico Walter Silva.¹⁵⁸ Eneida era paraense, mas desenvolveu sua vida profissional no Rio de Janeiro. Em vista dessa composição, é evidente que os especialistas convocados pela Abril Cultural defenderam suas escolhas influenciadas pelo gosto musical e pelo próprio cotidiano. Sendo assim, não é difícil entender que a maioria dos artistas evidenciados pela coleção era carioca e suas músicas passaram a representar o ideal cultural a ser legitimado como nacional e popular. Luísa Lamarão destaca que o colégio de consultores

¹⁵⁸ Walter Silva pertencia ao círculo de amigos do paranaense Aramis Millarch, redator da coluna Tabloide, do jornal *O Estado do Paraná*, produção jornalística sempre voltada à defesa da música popular.

era composto desde ardorosos defensores da chamada “cultural nacional” como Almirante, Lúcio Rangel, passando por intelectuais com influências tropicalistas como Augusto de Campos e Rogério Duprat, além de profissionais mais conhecidos também nos grandes meios de comunicação, como jurados de festivais ou apresentadores de televisão e rádio (respectivamente Sergio Cabral, a cantora Aracy de Almeida, Randal Juliano e Walter Silva), entre outros.¹⁵⁹

Ao que parece, a heterogeneidade do colégio de consultores organizado pela Abril foi peça fundamental na engrenagem da coleção. A diversidade de ideias dos chamados especialistas convocados pela editora refletiu diretamente sobre o produto apresentado: um material amplo e diverso que promoveu a música popular.

3.3 Fabricando a memória da música popular

Os 48 fascículos da primeira edição mesclaram nomes consagrados da música com músicos que iniciavam suas carreiras ou estavam no auge do sucesso. Muitos dos artistas que a coleção focalizou eram antigos conhecidos do universo musical carioca, pertencentes à chamada “época de ouro” e sempre estiveram muito mais ligados à vida boêmia do Rio de Janeiro. Entre estes, destacam-se os fascículos de Noel Rosa, Pixinguinha, Lamartine Babo, Araulfo Alves, Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Geraldo Pereira, Donga e Orestes Barbosa. Os fascículos que consagraram esses nomes eram intercalados aos fascículos de artistas que, em início de carreira ou no auge do sucesso, estavam em confluência com a indústria fonográfica. Nesse segundo caso, foram contemplados Roberto Carlos, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, entre outros. A mescla dos dois grupos de artistas se mostrou estratégica para reafirmar o valor de nomes já consagrados – mas muito deles esquecidos – com aqueles que surgiam com potencial para a indústria fonográfica. De certa forma, a coleção carregou a intenção de valorizar aqueles que eram considerados, pelo corpo de consultores, as autênticas e relevantes figuras da música popular brasileira. O resultado desse processo de seleção pode ser observado pela análise dos nomes lançados pela coleção, como indica o quadro 6 a seguir, enquanto que o gráfico 4 apresenta a abordagem da música popular nos fascículos:

¹⁵⁹ 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. 103.

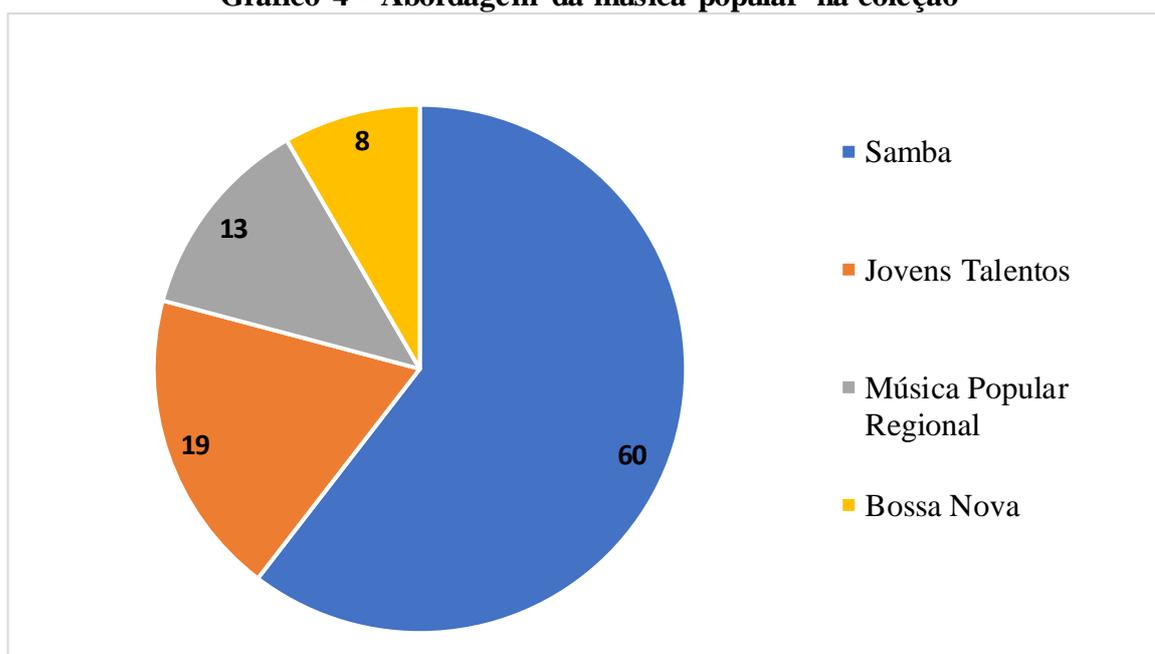
Quadro 6 – Artistas publicados na Coleção *História da Música Popular Brasileira*

Ano	Nº Fascículo	Artista(s)
1970	1	Noel Rosa
	2	Pixinguinha
	3	Dorival Caymmi
	4	Chico Buarque
	5	Ary Barroso
	6	Lamartine Babo
	7	Ataulfo Alves
	8	Jorge Bem
	9	João de Barro / Alberto Ribeiro
	10	Lupicínio Rodrigues
	11	Baden Powell
	12	Ismael Silva
	13	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira
	14	Assis Valente
	15	Jair Amorim / Evaldo Gouveia
	16	Tom Jobim
	17	Cartola / Nelson Cavaquinho
1971	18	Roberto Carlos (cantor)(cantor)
	19	Joubert de Carvalho (samba) (compositor)
	20	Edu Lobo
	21	Herivelto Martins
	22	Caetano Veloso
	23	Orestes Barbosa
	24	Vinícius de Moraes
	25	Vicente Celestino
	26	Paulinho da Viola
	27	J. Cascata / Leonel Azevedo
	28	Carlos Lyra
	29	Custodio Mesquita
	30	Gilberto Gil
	31	Geraldo Pereira

	32	Billy Blanco
	33	Sinhô
	34	Geraldo Vandré
	35	Wilson Batista
	36	Antonio Maria
	37	Sergio Ricardo
	38	Catulho da Paixão / Candido das Neves
	39	Milton Nascimento
	40	Ernesto Nazareth / Chiquinha Gonzaga
1972	41	Juca Chaves
	42	Haroldo Lobo
	43	Johnny Alf
	44	Capiba / Nelson Pereira
	45	Adoniran Barbosa / Paulo Vanzolini
	46	Elton Medeiros e o Samba de Morro
	47	Dolores Duran e Tito Madi
	48	Donga e os Primitivos

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Gráfico 4 – Abordagem da música popular na coleção



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

Nota:

*Rótulos indicam a porcentagem de cada categoria.

Dos fascículos lançados nesta primeira edição, 29 focalizaram o samba como “a” música popular brasileira. Em grande parte, o artista que estrelava o fascículo era um compositor ou cantor ligado à fase inicial do samba carioca e que apresentou suas primeiras obras em um momento no qual o samba ainda era marginalizado na sociedade. Outros nove fascículos abordaram a obra e a trajetória de jovens talentos da música que faziam sucesso, sobretudo, com a constante aparição nos festivais. Compositores e cantores que deram voz à música popular regional foram contemplados com seis álbuns. Em especial, o caráter musical nordestino foi reconhecido com o lançamento de gêneros, como a música baiana (Dorival Caymmi), o baião (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e o frevo (Capiba e Nelson Pereira). A coleção também contemplou os jovens bossa-novistas com o lançamento de outros quatro encartes dedicados a suas trajetórias, exaltando o sucesso do gênero na década anterior e reconhecendo a qualidade das obras apresentadas.

Uma característica importante para se pensar a seleção de artistas é o fato de que vários nomes também estavam presentes em debates e projetos que tomavam corpo naquele mesmo período. Retomando os projetos desenvolvidos pelo MIS-RJ, observa-se que Orestes Barbosa foi citado durante reuniões do CMP. Pixinguinha foi o primeiro entrevistado do projeto *Depoimentos para a Posteridade*, além de Ary Barroso, Ataulfo Alves, Billy Blanco, Cartola e Ismael Silva, que também gravaram depoimentos e, depois, foram contemplados na coleção. Ainda vale lembrar que Vinicius de Moraes era um dos membros de tal Conselho.

A década de 1970 marcou, então, a formação de um circuito de ações e projetos, nas esferas públicas e privadas, consagrando a música popular. A abertura da Funarte e a criação de sua DMP é exemplo desse cenário. Posteriormente ao lançamento da coleção da Abril Cultural, já no final da década, o diretor Hermínio Bello de Carvalho coordenou o lançamento do *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*. A ideia do concurso – já apresentada em capítulo anterior – era contribuir para a formação de um rico acervo sobre os principais artistas e proteger a memória da música popular. Entre os artistas biografados ao longo do concurso estão: Lupicínio Rodrigues, Ismael Silva, Pixinguinha, Wilson Batista, Luiz Gonzaga, Caymmi, Cartola, Geraldo Pereira e Ernesto Nazareth. Nota-se, portanto, a reincidência de nomes que foram lançados pela Editora Abril, ficando evidente que a presença constante de alguns artistas em meio a vários projetos é consequência direta da participação de alguns agentes defensores da música popular nos diversos projetos daquele período. Afinal, algumas personalidades importantes para o processo de criação da *História da Música Popular Brasileira* estiveram presentes no MIS-RJ ou, ainda, devido ao fruto de seus trabalhos, participariam efetivamente da equipe da Abril Cultural. Anos mais tarde, eles seriam realocados nos quadros da Funarte

para desenvolver projetos que compartilharam um mesmo objetivo: sedimentar a memória da música popular no país.

3.4 Análise dos fascículos

Por se tratar de um produto oferecido ao mercado, com intenção e necessidade de venda, o padrão da coleção foi repleto de cuidados e seguiu a mesma projeção de arte em todas as edições. O número do fascículo é destacado na margem superior direita da capa, reforçando o caráter segmentado de coleção que deveria ser perseguido. Todas as capas foram matizadas na cor preta como pano de fundo da apresentação. Elas acompanharam a fotografia do artista de forma centralizada, ocupando o mesmo tamanho e proporção do primeiro ao último fascículo. Também foram apresentadas as faixas gravadas, sendo o nome da canção indicado em laranja e as participações especiais em verde. Logo acima da imagem, em seu canto superior direito, um grande nome da música popular foi destacado em branco. O nome da coleção foi grafado em tons verde e laranja e, logo abaixo, a discreta informação “Edição Quinzenal Abril Cultural”, acompanhado pelo valor do fascículo, que variou entre Cr\$ 7,00 e Cr\$ 9,00 na primeira edição, de acordo com as correções monetárias. Respeitando a relação de direitos, em todas as edições, a Abril Cultural preocupou-se em informar ao público, sempre no verso da capa, a data da gravação, bem como a gravadora e o registro dos devidos direitos sobre cada uma das canções.

O trabalho de diagramação da capa foi de fundamental importância para o sucesso da coleção. Apesar de um padrão adotado até o último fascículo, a equipe de arte, liderada por Elifas Andreato, abriu espaço para personalizar as edições. A figura central do encarte sempre esteve ligada à biografia do artista lançado e, apesar de um modelo, a fotografia marcou uma atrativa dinâmica de lançamento de um produto segmentado, utilizando-se da própria embalagem do encarte. Para ocorrer essa identificação entre o artista e a arte grafada nas capas e, também, em suas páginas, Andreato conversou e buscou conhecer a personalidade de cada um daqueles que seriam representados em seus desenhos. O desenhista afirma que parte do êxito de seus trabalhos é fruto da convivência que teve com alguns dos artistas selecionados para a coleção. Andreato conviveu com Nelson Cavaquinho, Cartola, Paulinho da Viola e, em documentário sobre sua própria trajetória, conta que desenhava para esses nomes com a mesma

precisão de quem os admirava.¹⁶⁰ Assim, o próprio líder da equipe de arte foi mais um dos personagens que circulavam e participavam do convívio social de artistas contemplados pela coleção, expressando, novamente, um circuito que se desenvolvia.

Foi dessa forma que o trabalho primoroso e a finalização da arte se tornaram instrumentos que valorizaram o produto e, por si só, já representaram um dos cenários do espetáculo que foi vendido ao público. Portanto, “a programação visual dos encartes era um produto ‘a mais’ que despertava e incentivava o consumidor a querer ‘ter’ aquilo consigo”.¹⁶¹ A edição de arte se transformou em um dos elementos que conferiram valor qualitativo à mercadoria que era oferecida em bancas de jornal de todo o país. O consumidor, independentemente de seu posicionamento social, adquiriu um produto, à prestação, com a qualidade que, anos antes, somente uma pequena parcela da população poderia adquirir.¹⁶²

A contracapa seguiu o mesmo padrão apresentado e é outro ponto que demonstra atenção e preparo dos editores. Foi composta com predomínio da cor preta, com a imagem sombreada de um artista e, em um dos cantos, uma pequena citação de algum crítico ou especialista se referindo àquele que mereceu a coleção de forma honrosa. A equipe também foi cuidadosa ao escolher o autor da menção. A referência a Pixinguinha ficou por conta do maestro Julio Medaglia. Capinan, músico pernambucano, prestou homenagem a Gilberto Gil, representante da Bahia e do Nordeste. Tom Jobim engrandeceu o trabalho de Vinicius de Moraes. Tom Zé se identificou com o companheiro tropicalista Caetano Veloso. José Ramos Tinhorão exaltou Nelson Cavaquinho e a jornalista Eneida destacou que conheceu Cartola pessoalmente, evidenciando a existência de um grande círculo ao redor de personagens da música brasileira. É perceptível que a produção pensou na história de cada artista para escolher algum crítico que pudesse enaltecer seu trabalho. De forma geral, os autores dos textos eram personalidades conhecidas do cotidiano dos músicos ou especialistas no estilo musical que seguiam.

Os textos de cada fascículo são parte especial da coleção. Em linhas gerais, eles apresentaram os artistas, retrataram a época em que viveram ou viviam e incorporaram relatos

¹⁶⁰ ELIFAS Andreato, um artista brasileiro. Produção: João Rocha Rodrigues, 2007. (Documentário). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=H-_YbUXhBTM>. Acesso em: 19 dez. 2017.

¹⁶¹ 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. 106.

¹⁶² Deve-se levar em conta que o trabalho da equipe de arte caminhou de forma paralela à equipe de edição. Instrumentos modernos de impressão e fotocopiadoras chegavam ao país e o dinamismo da equipe de arte das revistas e jornais em circulação passou a ser forte influenciador para a compra. Ao mesmo tempo que se ampliava o mercado de impressões e editorações, ampliava-se os recursos das equipes ligadas ao *marketing* das editoras, ponto fundamental para se estimular as vendas.

de cunho pessoal sobre episódios de suas biografias, permitindo ao público se sentir próximo daquele artista. Em meio às páginas, reportagens e análises que formaram valioso repertório acerca da música popular, construiu-se uma história para cada personalidade musical, o que formou um arcabouço de pesquisas praticamente inédito no país. A formatação dos fascículos permite supor a existência de uma mensagem que a equipe da coleção transmitiu para a apropriação do público: o mérito de um grande nome da música popular. Foi justamente essa relação entre a preparação do produto e sua leitura pelo público que passou a compor mais um dos pilares da história da música popular.

Em suma, todos os fascículos trouxeram uma perspectiva biográfica, em que a vida e a obra do artista foram apresentadas. Em meio ao texto central, que exibia e enaltecia as vidas e obras, apareceram boxes eventuais mostrando aspectos contextuais da(s) cidade(s), cultura, cotidiano e curiosidades da época do biografado. Essa prática era uma alternativa para tornar o texto mais tolerável e dinâmico para uma leitura massificada. A riqueza iconográfica também contribuiu para o dinamismo dos encartes; mas, destaca-se, sobretudo, em razão de seu aspecto memorialístico.

Para compor a memória da música popular, uma vasta pesquisa iconográfica se desenvolveu de forma paralela aos trabalhos textuais. De modo geral, a apresentação iconográfica pode ser observada sob duas óticas. Uma primeira visão destaca sua composição com os textos e de forma complementar ao trabalho da equipe de produção, compondo a biografia do artista retratado. Além disso, o conjunto fotográfico permitiu a formação de um acervo de imagens, que narrou, visualmente, a vida do artista e contribuiu para a consolidação da memória iconográfica da música popular, bastante escassa e carente de arquivos próprios para a sua conservação. As fotografias foram intercaladas aos textos e contaram a vida do artista desde a infância até a carreira profissional, passando pelos momentos em família e comemorando a fama e o sucesso alcançados.

Para citar alguns exemplos do valioso conjunto visual apresentado pela coleção, o fascículo dedicado a Nelson Cavaquinho e Cartola foi repleto de retratos dos compositores em seus cotidianos no morro da Mangueira. A combinação com a apresentação textual foi clara: os textos retrataram a simplicidade dos compositores, a produção desprovida de interesses financeiros e o enraizamento na comunidade, em plena sintonia com a imagética transmitida pelas fotografias que ilustraram a singeleza da vida no morro e os momentos de inspiração junto a família e amigos. O encarte dedicado a Caetano narrou, de forma visual, o desenvolvimento do artista, retratando sua juventude, o início da carreira e, sobretudo, sua consagração junto ao grande público, ao dispor de um conjunto de fotografias do cantor em grandes festivais. As

imagens do encarte de Caetano também estavam em sintonia com o texto narrativo e a arte visual de Andreato, que deu ênfase à fase tropicalista do artista, de grande apelo para o público.

Logo, o caráter memorialístico e narrativo, mais uma vez, destacou-se no conjunto da obra. Ficou nítida a percepção de que as fotografias focalizaram momentos específicos para a carreira de cada artista, sempre alinhadas ao texto apresentado. Por esse motivo, a própria iconografia pode ser lida como uma justificativa da equipe de produção para a escolha dos músicos. As imagens de Noel Rosa, Cartola, Nelson Cavaquinho e Pixinguinha, por exemplo, retrataram a fase inicial do samba carioca em momentos característicos de inspiração e composição dos artistas. O conjunto de imagens perpassou as transformações da música popular, trazendo os bossa-novistas e os instrumentos de uma nova composição rítmica. Por fim, as imagens de Gil, Chico Buarque e Caetano demonstraram a coroação dos músicos e de uma nova fase da música popular em meio à massa. É notável, portanto, que em seu conjunto, a pesquisa iconográfica expôs a linha evolutiva que transcendeu a história da música popular. Seja devido ao sucesso entre as massas, seja pela simplicidade dos grandes nomes da música popular, as fotografias auxiliaram a composição do cenário de cada fascículo, tornando o produto uma coleção completa do ponto de vista histórico e revestida de textos, imagens e sons da música popular brasileira.

Com relação aos textos, tendo em vista que a aprovação final era dos consultores, é evidente que eles carregaram a visão de uma história da música popular defendida pelo grupo. O fascículo dedicado a Pixinguinha é exemplo claro de mensagem transmitida pela coleção. Na capa do encarte, o primeiro sinal de louvação ao artista: “Êste homem é um poema”.¹⁶³ A análise das faixas gravadas foi permeada por palavras que denotaram o tom qualitativo das obras e do músico. A obra “Carinhoso” foi transformada pelos consultores em “acontecimento histórico: a gravação de uma página definitiva da música popular brasileira”.¹⁶⁴ A análise da faixa “Samba de Fato” esclareceu que o samba não era exatamente o forte de Pixinguinha, mas a gravação foi justificada pela importância histórica da obra: apresentar um gênero ainda preso às origens afro-brasileiras que vinha ganhando cada vez mais o público no Rio de Janeiro. Na reflexão sobre “Lamento” escapou uma crítica aos compositores eruditos do Brasil que precisariam dar maior atenção às suas obras para perceberem os ganhos que poderiam gerar. A música “Rosa” foi analisada com elogios em todas as suas linhas. Para os críticos, todo o sentimentalismo fora filtrado do povo “através de um século de romantismo” e “não se sabe mais o que admirar: se

¹⁶³ PIXINGUINHA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-2.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

o fluir melódico, doce como mel, o rebuscamento barroco delirante da letra ou a ‘mulatice’ da voz de Orlando Silva.”¹⁶⁵

Os textos enalteceram, também, a atuação dos cantores e instrumentistas na gravação das canções, como é o caso da “voz de Orlando Silva no auge da carreira” e da “interpretação magistral de Jacob do Bandolim”.¹⁶⁶ As páginas que compuseram o encarte foram preenchidas com a narrativa da rotina de um dia na vida do compositor, além de reportagens que, em seu conjunto, construíram o panorama biográfico de Pixinguinha. Ao fim dos textos, o caráter memorialístico e histórico da coleção foi atestado com a afirmação de que “seu trabalho como instrumentista, compositor e orquestrador está definitivamente gravado na história da música popular brasileira.”¹⁶⁷

No encarte de Antonio Maria, já falecido à época do lançamento, a edição destacou que a época do compositor era diferente do período em que a coleção era lançada. O auge do rei do samba-canção fora a década de 1950 e seu fascículo o apresentou como aquele que fez sucesso nos tempos em que a música era feita “por amor de quem tinha amor”.¹⁶⁸ Nesse sentido, a história de Antonio Maria, narrada pela coleção, carregou a visão nostálgica de tempos em que a música era criada para seu próprio fim, sem passar pelas interferências de um mercado que buscava cada vez mais crescimento. O tom qualitativo das obras que não sofreram a influência da indústria fonográfica também pode ser observado em outros fascículos da coleção e permite supor a confluência de ideias do colégio de consultores em torno de uma estética musical pura, criada com espontaneidade e alheia às intenções mercadológicas, denotando a forma musical considerada valiosa para a equipe.

A música regional da Bahia, embora em correspondência direta com a “linha evolutiva” da música popular desenvolvida no Rio de Janeiro, ganhou destaque desde o início com o lançamento de Dorival Caymmi logo no volume 3.¹⁶⁹ O texto inicial do fascículo foi de autoria do escritor e amigo baiano Jorge Amado. As faixas escolhidas se referiram a canções que carregaram na letra convites para se conhecer a Bahia e o cotidiano daqueles que tinham no mar sua inspiração e seu meio de vida. Mais uma vez, confirmou-se a tendência da coleção para o samba. A faixa “Marina” mereceu destaque por representar a estreia de Caymmi no gênero

¹⁶⁵ PIXINGUINHA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-2.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ MARIA, Antonio. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-36.

¹⁶⁹ CAYMMI, Dorival. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-3.

samba-canção. Além desta, a coleção enalteceu os gêneros “canção praieira”, samba e “samba tipicamente baiano” como méritos na trajetória de Caymmi. Outro destaque foi a narrativa da chegada de Caymmi ao Rio de Janeiro. “As canções do moço baiano entusiasmaram o pessoal da rádio carioca. Almirante conseguiu um bom contrato e Carmen Miranda foi a primeira a gravar suas músicas.”¹⁷⁰ Nota-se que a pesquisa enfocou o sucesso de Caymmi a partir da chegada ao Rio, demarcando que os consultores deram atenção ao cenário musical carioca no contexto da coleção.

Seguindo a tendência de valorização ao samba originário da Bahia, a coleção estampou as obras de Assis Valente, “um dos maiores nomes da música popular brasileira”, como referência no assunto.¹⁷¹ No fascículo de número 14, Lamartine Babbo – que também foi contemplado na coleção – apresentou Assis Valente como o compositor de vários sucessos gravados por Carmem Miranda, sendo o artista que “trouxe da Bahia, lá do Campo da Pólvora, aqui para nossa Sebastianópolis, um pouco da sua alma infantil, alma religiosa, impregnada de Nosso Senhor do Bonfim.”¹⁷² Lamartine ainda destacou a profissão de Valente, a de protético, ao reiterar que um músico que não podia depender exclusivamente do comércio de suas composições. A reafirmação do samba como verdadeiro ritmo popular do Brasil também se encontra na epígrafe de Marília Medalha sobre o músico: “Ao lado de Noel, Assis Valente é para mim um de nossos melhores sambistas. Sua obra, com todo o sabor de nosso samba tradicional (hoje meio esquecido) e suas letras brincalhonas, pertence a uma fase muito rica da música popular brasileira.”¹⁷³ A faixa “Camisa Listrada” foi apresentada como “uma das mais significativas contribuições de Assis Valente para o nosso repertório sambístico.”¹⁷⁴ É perceptível, portanto, que esse foi mais um dos encartes da coleção a defender o samba tradicional – que seguiu uma trajetória, ou seja, da Bahia ao Rio de Janeiro – e as composições livres da interferência do mercado.

Essa questão foi abordada de maneira clara no volume correspondente ao jovem baiano Gilberto Gil. O texto de seu fascículo justificou seu mérito ao informar que, a partir dos festivais, “ficou mais claro do que nunca o compromisso dos baianos com a chamada linha evolutiva da música popular brasileira”, pois, Gil “não negava sua vinculação com a música

¹⁷⁰ CAYMMI, Dorival. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-3.

¹⁷¹ ASSIS VALENTE, José de. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-14.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

pop, na medida em que essa ligação atendesse a seus propósitos de comunicação.”¹⁷⁵ A oposição à chamada música comercial foi, mais uma vez, característica da mensagem que a coleção imprimiu ao público. O fato pode ser observado quando o texto informou que

[...] Assumida conscientemente a posição de ídolos da sociedade de massa, Caetano e Gil, não se detêm na cômoda postura do binômio produção/consumo: vão mais adiante, violando os códigos estabelecidos. A Bossa Nova, cuja linguagem inovadora acabara por se ‘institucionalizar’, é rapidamente assimilada, criticada e ‘deglutida’ pelo grupo.¹⁷⁶

O fascículo de Gil também reverenciou o artista por sua capacidade de promover algo diferente na música popular brasileira, entendendo e representando o momento de transformação. A variada mistura de instrumentos em algumas de suas obras foi comparada aos sucessos lançados, concomitantemente, pelos The Beatles.

Outro exemplo de crítica à música comercial pode ser observado também no fascículo de Nelson Cavaquinho e Cartola. Ambos tiveram suas biografias fortemente atreladas à vida no morro da Mangueira e ao fato de nunca terem desejado sair do local onde melhor escreveram seus sambas. A pesquisa apresentou os sambistas como músicos que não se importaram com o enriquecimento. A passagem “Um Negócio Estranho: Vender Sambas” narrou um episódio especial na vida de Cartola, deixando clara a estranheza sentida pelo compositor ao receber propostas para vender os direitos de gravação de seus sambas.¹⁷⁷ Com relação a Nelson Cavaquinho, a reportagem esclareceu que toda a venda de sambas que se realizou foi gasta com a vida boêmia carioca.¹⁷⁸

O fascículo dedicado a Luiz Gonzaga também trouxe, em suas entrelinhas, críticas à música comercial. Para Humberto Teixeira, que assinou a epígrafe sobre Gonzaga, o sucesso do artista foi sustentado pelo constante cuidado que tinha às suas composições. Teixeira afirmou que seu “querido parceiro” fez “valer sempre sua extraordinária autenticidade. E é justamente nessa pureza e simplicidade, nessa fidelidade às origens que reside toda a imensa grandeza do Rei Luís Gonzaga.”¹⁷⁹ Assim, o “rei do baião” foi apresentado como o músico que não se vendeu ao mercado e policiou suas criações para mantê-las enraizadas nas origens da música

¹⁷⁵ GIL, Gilberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-30.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ CARTOLA; CAVAQUINHO, Nelson. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-17.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ TEIXEIRA, Humberto. Epígrafe. In: GONZAGA, Luiz. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-13.

popular. A popularidade do músico foi destacada e, inclusive, comparada, em meados da década de 1940, ao sucesso “Copacabana”, do carioca Dick Farney. No entanto, apesar de toda a reverência à originalidade, à autenticidade e ao caráter representativo das composições em parceria com Humberto Teixeira, nota-se que os textos não carregaram a mesma expressão de coroação à música observada em fascículos dedicados aos sambistas.

A exaltação ao autêntico samba carioca teve continuidade com o lançamento do encarte dedicado a Jair Amorim e Evaldo Gouveia. Os dois compositores foram consagrados pela coleção com a gravação de obras de grande sucesso nas décadas de 1950 e 1960, como “Conceição”, “O Conde” e “Deixe que se vá”. Todas as composições do encarte foram designadas pelos especialistas como pertencentes aos gêneros samba-canção ou marcha-rancho, sendo justamente o estilo musical o critério utilizado para a seleção dessas faixas. O caráter documental da coleção, como um todo, é observado na análise da faixa “O Trovador”, na qual o corpo editorial informou que as gravações tinham “o objetivo de documentar não apenas um aspecto do início da carreira de Altemar Dutra (intérprete), mas principalmente um dos maiores êxitos de 1964.”¹⁸⁰ Em meio às páginas que apresentaram os compositores, a partir de seus depoimentos, novamente foi reforçado o aspecto popular – livre de interferências do mercado – que tanto o corpo editorial buscou expressar.

Para compor o fascículo 15, os artistas concederam entrevistas, contando um pouco sobre suas próprias histórias aos organizadores da coleção. O corpo de consultores, responsável por aprovar os textos elaborados, selecionou trechos enfáticos da narrativa de cada artista. No depoimento de Jair Amorim, por exemplo, o compositor afirmou: “Faço letra para qualquer tipo de música. Até uma letra hermética, mas uma letra hermética não é uma letra pro [sic] povo. E eu gosto de ouvir minhas músicas cantadas pelo povo.”¹⁸¹ Já Evaldo Gouveia defendeu a inspiração revelada por suas composições ao dizer: “Se eu fizesse música só para ganhar dinheiro, eu já teria ganho muito mais: em vez de fazer oito músicas por ano, eu faria trinta.”¹⁸² Como se vê, para o lançamento do fascículo, o corpo de consultores promoveu a seleção de trechos que reforçaram a posição de oposição à música comercial e de defesa da música verdadeiramente popular.

O fascículo de Roberto Carlos, lançado em 1971, apresentou um exemplo diferenciado de crítica à música comercial. A edição trouxe críticas claras ao cantor e pode ser vista em

¹⁸⁰ AMORIM, Jair; GOUVEIA, Evaldo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-15.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

oposição à edição de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, além de inúmeros outros números, ao transmitir a mensagem de que o cantor desfrutava da nova situação do mercado fonográfico, que colocou o artista em evidência pelo potencial comercial. Em sua apresentação biográfica, foi destacado o fato de o artista ter sido recusado por várias gravadoras, que não o consideraram como possível sucesso de vendas. Conforme o texto, o cantor insistiu na carreira com o desejo de se profissionalizar e, possivelmente, enriquecer com contratos futuros. Para tal objetivo, a edição do fascículo apontou que “Roberto Carlos começava a ser programado na televisão”,¹⁸³ expressando tom crítico com relação ao artista, que teria sido treinado e moldado para fins mercadológicos e esquecido o amor à música e às composições por seu próprio fim.

O fascículo ainda é exemplo de fortes tensões entre a equipe de consultores para a escolha do artista em questão. Poppovic lembra da clara divisão do grupo em torno do nome de Roberto para a coleção. Alguns consultores defendiam suas obras e a escolha de seu nome para ocupar um dos fascículos. Outros criticavam fortemente a carreira do cantor, tentando descredenciá-lo para a produção de um encarte.¹⁸⁴ Não obstante, a própria coleção teve em toda sua estrutura de produção um caráter mercadológico e é preciso lembrar que a escolha do artista como merecedor de um fascículo, muito provavelmente, também estava ligada à necessidade comercial da Editora Abril e dentro da estratégia de revezar nomes de grande apelo comercial a nomes consagrados no passado musical.

O encarte dedicado a Chico Buarque estampou, em suas páginas, quadros e reportagens com a intenção de contar a breve biografia do jovem cantor e a história de como conquistou o público se mantendo nas paradas de sucessos dos festivais. A edição não contemplou a análise das letras e definiu Chico com uma nova expressão: um “sambafieiro” carioca.¹⁸⁵ Dessa forma, a coleção acabou por consagrar, também, seu estilo musical, expressando a defesa da autenticidade do samba até então observada. O cantor representou a consagração do samba pelo forte vínculo popular e, portanto, comercial. Ao abrir espaço para o lançamento de mais um artista no auge do sucesso, a coleção entendeu que Chico representava as transformações que o samba passava naquelas décadas, sendo capaz de assimilar as novas tendências, marcadas pelo universo urbano, e reunindo – em sua personalidade – a capacidade de levar qualidade ao

¹⁸³ CARLOS, Roberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-18.

¹⁸⁴ POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹⁸⁵ BUARQUE, Chico. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-4.

público ao incorporar o sucesso comercial sem prejuízo da excelência musical. Nesse sentido, o fascículo trouxe Chico e suas canções para consagrar a coroação da linha evolutiva da música popular. Além de uma escolha possivelmente realizada pela grande expectativa de vendas, Chico ainda fora apresentado como músico de carreira promissora na comunicação com o público. Ao que tudo indica, os novos nomes da música popular eram exaltados pela habilidade de interagir e conquistar multidões por meio da qualidade de suas canções.¹⁸⁶

A Bossa Nova foi agraciada pela coleção com o fascículo dedicado a Tom Jobim e outros artistas. Com relação ao segmento musical, a mudança no padrão estético da música popular – que passou a incorporar elementos característicos da cultura estrangeira – não passou despercebida aos especialistas no assunto. A apresentação da faixa “Chega de Saudade” analisou a “revolução rítmico-harmônico-melódica” proposta pelo gênero musical.¹⁸⁷ Os especialistas em música popular apontaram o rompimento drástico com o passado, evidenciado pela conjugação “da rítmica desconcertante do violão de João Gilberto com a orquestração de Jobim e o estilo intimista do cantor”.¹⁸⁸ A edição destacou o sentido histórico inestimável da gravação, considerada um divisor de águas na música brasileira. Segundo o texto, o lançamento “provocou um dos mais poderosos impactos que se conhece em todo o curso” da música popular.¹⁸⁹ É evidente que diante de tal impacto, fruto do sucesso alcançado pela Bossa Nova e seus representantes, a coleção não poderia estar completa sem incluir o gênero em um de seus fascículos. No entanto, para tal inclusão, a Bossa Nova e as composições/orquestrações de Jobim foram vistas pelo corpo de consultores como uma nova geração de sambas, modernizada em suas formas rítmicas. O samba, nessa visão, passou a agregar outros instrumentos e uma gama de notas musicais, somando valor estético e sendo moldado em função das novidades trazidas pela música estrangeira.

Trilhando as transformações musicais provocadas pelo fenômeno da internacionalização, a coleção *História da Música Popular Brasileira* não deixou escapar o trabalho de Caetano Veloso e o viés autêntico de um novo modelo de desenvolvimento no Brasil. A sociedade urbano-industrial ganhou representatividade com o fascículo de número 22, que exaltou os novos acordes que passaram a acompanhar a música brasileira. Caetano foi apresentado ao público da coleção como expoente da internacionalização musical, enquanto

¹⁸⁶ BUARQUE, Chico. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-4.

¹⁸⁷ JOBIM, Tom. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-16.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

que suas canções foram consideradas as mais inovadoras daquele período ao promoverem a ruptura do preconceito com os novos instrumentos musicais. As gravações foram definidas como marchas acompanhadas pelo “iê-iê-iê” – ritmo musical encorpado pelas guitarras elétricas, ainda novidade no período. Segundo a edição, a canção “Alegria” foi exemplo da “tomada de consciência da realidade urbana, industrial, múltipla e fragmentária, através de uma linguagem nova, também fragmentária, capaz de captar [...] o mosaico informativo das notícias, a simultaneidade da vida moderna, emoldurada pelos sons e ruídos da era eletrônica.”¹⁹⁰ Assim, Caetano foi exaltado pela coleção como o artista capaz de compreender e absorver para a música popular as transformações urbano-sociais que o país atravessava. “Atrás do Trio Elétrico” também exemplificou a habilidade de Caetano de absorver as mudanças. A coleção analisou a faixa, explicitando a capacidade da canção de atrair milhares de pessoas ao redor de um caminhão aberto, enquanto o músico tocava violão elétrico, fragilizando as críticas daqueles que consideravam os instrumentos modernos incompatíveis com a música popular. Caetano também foi lembrado por aderir à tônica “caymmiana” com a canção “No dia em que eu vim-me embora”, na qual, junto com Gilberto Gil, demonstrou sua radicação na canção baiana. Logo, mesmo representando o moderno e conquistando multidões em meio ao fenômeno da massificação, Caetano não teria esquecido a raiz da música brasileira, sendo visto como membro de um seletivo grupo capaz de ser, ao mesmo tempo, formador da música popular e agente ativo em seu processo de construção e modernização.

Ainda sobre Caetano Veloso, é imprescindível notar que a coleção praticou a defesa de seu estilo musical sob uma ótica diversa daquela observada, até então, pelos tradicionais apoiadores do popular e do nacional. A noção de “popular”, expressa no fascículo dedicado ao artista, destacou o elo entre o gosto moderno das elites e a singeleza do antigo elemento popular, pautado em choros e cordas. Augusto de Campos, “intelectual tropicalista”¹⁹¹ escreveu um artigo para as páginas do fascículo, referindo-se ao artista como

Compositor, poeta e intérprete - ser “iluminado” em qualquer destas dimensões artísticas – Caetano não é importante apenas para a música popular brasileira. Suas criações desbordam o gênero “música”, espécie “popular”, para invadir domínios mais amplos, pondo por terra todas as distinções entre a arte dita erudita e a outra. Mais do que ninguém ele personifica nestes últimos tempos a invenção poética. [...] O

¹⁹⁰ VELOSO, Caetano. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33⅓ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-22.

¹⁹¹ A recorrência à expressão utilizada por Luísa Lamarão é explicada pela dificuldade de se definir ou rotular determinados personagens por conta das múltiplas funções que exerceram. 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.

movimento deflagrado por ele e por Gil coloca a nossa música/poesia de consumo, definitivamente sob o signo da experimentação e da aventura.¹⁹²

Assim, o conceito de música popular para os tropicalistas foi ampliado e a música popular brasileira apresentada como aquela capaz de colocar em consonância os diversos setores sociais por meio de canções carregadas em poesia e inovações melódicas, sobretudo enquanto mescladas à influência da música estrangeira. A equipe de arte também utilizou elementos gráficos para fazer o fascículo de Caetano expressar, plenamente, a experiência tropicalista do artista. Este foi o único volume que trouxe a diagramação textual em cores vibrantes matizadas pela tonalidade rosa. A excentricidade do movimento inaugurado por Caetano ganhou representação artística e personalização em, praticamente, todas as seções do encarte.

À revelia das críticas àqueles que trabalharam a música para fins de mercado, é preciso lembrar, novamente, que a própria coleção tinha em si um fim mercadológico. De forma geral, a equipe organizada pela empresa trabalhou em função da vendagem da coleção, tendo sempre em vista a necessidade de o produto ser comercializado de forma aceitável. Como já apontado, o Grupo Abril precisou desenvolver produtos e estratégias comerciais que utilizassem a ampla rede de investimentos realizados para as coleções anteriores. É nesse sentido que *História da Música Popular Brasileira* aparenta estar repleta de tensões entre a equipe de produção como um todo. Era preciso garantir um material de valor histórico contundente sem esquecer que, para o sucesso de todo o trabalho, era necessário também o êxito nas vendas. O revezamento entre artistas de forte apelo para o público e nomes que representavam o gosto dos especialistas contratados para a coleção foi questão imprescindível. Poppovic lembra que “os consultores dificilmente concordavam entre si para definir quais músicas e de qual compositor” a coleção iria lançar.¹⁹³ Esse foi, provavelmente, um dos fatores que levaram alguns dos contemplados a ter suas biografias narradas em tom crítico. Mesmo sem que os consultores considerassem, com unanimidade, um determinado artista como representante legítimo da música popular, era necessário lançá-lo para impulsionar as vendas e estimular a aquisição de exemplares de músicos e compositores de menor apelo entre o público.

¹⁹² CAMPOS, Augusto de. In: VELOSO, Caetano. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-22.

¹⁹³ POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Ainda com relação ao trabalho da equipe de produção em torno de nomes selecionados para a coleção, os comentários selecionados para a contracapa permitem observar outra curiosa diferença no tom crítico recortado pelo colégio de consultores. Com relação a Pixinguinha, o maestro Julio Medaglia monumentalizou a atuação do compositor ao afirmar que “[...] 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 o fez o gênio de Alfredo (Pixinguinha) Viana.”¹⁹⁴ Já o encarte de Chico Buarque foi referenciado por João de Barro, que definiu que “[...] As músicas de Chico pegam logo, logo à primeira vista: no dia seguinte o moleque está assobiando na rua, e essas são as músicas de verdadeira comunicação. São dessas músicas que eu gosto.”¹⁹⁵ Fica evidente a diferença de tratamento dado entre os artistas. Enquanto Pixinguinha foi glorificado como gênio da música popular e personagem de uma situação histórica chave no processo de estruturação do samba, Chico foi elogiado como um músico de valor pela sua capacidade de comunicação com a massa, ou seja, em razão de seu caráter popular tanto admirado pela equipe de produção.

Ao longo dos fascículos lançados, a coleção *História da Música Popular Brasileira* não mencionou, explicitamente, o contexto político do Brasil naquele período. A equipe de texto e pesquisa trabalhou, nas páginas dos encartes, o cenário cultural que se desenvolvia ao redor do artista em destaque. De forma geral, criou-se uma história social com grande apelo cultural e permeada de saudosismos, reforçando o vínculo de seus produtores e idealizadores com projetos que visavam, há anos, monumentalizar a música popular brasileira.¹⁹⁶ É notável que mesmo os momentos da vida do artista mais próximos de questões políticas foram retratados com sutileza. É o caso, por exemplo, dos tropicalistas que foram exilados pelo regime militar em função da utilização de canções como forma de protesto e oposição ao regime. No caso, os fascículos de Caetano Veloso e Gilberto Gil são exemplos que instigam o leitor a pensar sobre o porquê do recomeço de suas carreiras no exterior. Sem explicitar os motivos que levaram os artistas para a Inglaterra justamente naquele momento, o texto apresentado pela Abril retratou a trajetória dos músicos dando destaque às canções que conduziam multidões a acompanhá-los.

Com relação à análise textual dos fascículos, Vanessa Milani afirma que

¹⁹⁴ MEDAGLIA, Julio. In: PIXINGUINHA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-2.

¹⁹⁵ BARRO, João de. In: BUARQUE, Chico. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33½ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-4.

¹⁹⁶ Entre estes projetos, como os já citados ou trabalhados nesta dissertação, estão a *Revista da Música Popular*, a criação do MIS-RJ, os projetos ligados à cultura desenvolvidos pelo DAC e, futuramente, pela Funarte (capítulo 1), além das propostas de preservação da memória apresentadas por alguns pesquisadores da música popular (capítulo 2).

No que se refere aos textos presentes nos fascículos da Coleção, pode-se perceber que os assessores apresentavam seus textos as ideias que os leitores/ouvintes deveriam apropriar-se. E levando-se em consideração que o momento cultural era de busca de uma identidade nacional para o país, ou seja, havia o debate a respeito do nacional/popular, pode-se pensar a Coleção como uma ferramenta para a divulgação de ideais nacionais. A escolha dos assessores, em sua maioria ligados ao pensamento nacionalista, tradicionalista e folclorista, reforça a ideia de que a Coleção buscava apresentar uma história da música popular brasileira que estivesse em confluência com o nacionalismo da época.¹⁹⁷

A visão de Milani se coaduna com a memória de João Luís Ferrete, secretário da Abril. Como já mencionado, Ferrete lembra que lançar uma coleção homenageando a música brasileira era também uma artimanha de Civita para driblar as pressões que o regime militar exercia sobre a empresa. Após a apresentação de fascículos que exaltaram a música estrangeira, a Abril Cultural, na memória de Ferrete, caminhou para o nacionalismo musical ao enaltecer artistas e compositores dignos de representar a nação. Tendo em vista essa estratégia, a coleção *História da Música Popular Brasileira* assumiu um viés nacionalista e esteve em consonância com o projeto de cultura nacional que era preparado naqueles anos. Exemplo disso foi a atuação do Conselho Federal de Cultura, que preparou a PNC na mesma época, ou seja, um conjunto de diretrizes para a área cultural com vistas à preservação e ao estímulo do elemento nacional, no qual a cultura seria um dos pilares da nação.

Mesmo que não se possa afirmar ser intenção da Abril evitar choques com o governo, as controvérsias dos depoimentos de Pedro Poppovic e João Luís Ferrete sobre a censura deixam lacunas ou fazem passar despercebido o tom conciliatório que a coleção assumiu. Como visto, o mercado fonográfico cresceu em grande escala durante a década de 1960. No entanto, o início dos anos de 1970 foi marcado por uma onda de exílios, que incluiu políticos, artistas e representantes da sociedade civil de forma generalizada. O banimento de Caetano, Gil e Buarque, entre outros, exemplifica o vazio que se criou naqueles anos na indústria fonográfica. Lamarão sugere que a delicadeza da Abril ao concentrar o conjunto da obra sob o aspecto cultural, passando longe de questionamentos políticos possa ter assumido a intenção de conciliar músicos, intérpretes e compositores com o governo e provocar a reativação do ciclo de expansão da indústria fonográfica. Segundo a pesquisadora,

¹⁹⁷ MILANI, Vanessa Pironato. A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: cultura, sociedade e poder. 4., 2014, Jataí. *Anais eletrônicos...* Jataí: UFG, 2014. p. 7-8. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(264\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(264).pdf)>. Acesso em: 13 set. 2017.

o lançamento da coleção *História da Música Popular Brasileira* pode ser visto como uma das partes integrantes do projeto da indústria fonográfica e televisual de manter a MPB “na mídia”, apesar da dita crise criativa do pós-AI-5. Era preciso recontar sua história, em novas bases, mais comerciais, menos engajadas talvez – mais adequadas ao novo momento do país. O “colégio de consultores”, por exemplo, abrangia um grande leque de diferentes (para não dizer opostas) visões sobre a música popular. Isso pode ser um indicativo desse projeto da Editora Abril de “refazer” a história da MPB de forma “conciliatória”.¹⁹⁸

Embora sejam perceptíveis os acordos conciliatórios que ocuparam as páginas da coleção, o número de artistas ligados à esquerda política do Brasil naqueles anos, e que estamparam algum fascículo da coleção, despertou atenção de ministros militares, como Orlando Geisel. Em documento oficial, de 5 de outubro de 1971, intitulado “Propaganda Subversiva em forma de fascículo com disco anexo”, o ministro apontou que

Alguns grupos, suspeitos de ligação subversiva vinculados a determinados órgãos de imprensa e compositores de música popular reconhecidos como de “esquerda”, estão mostrando um interesse inusitado em promover diversos compositores brasileiros asilados no exterior por motivos políticos, alguns participantes da campanha de difamação contra o BRASIL [...]. Convém assinalar que esses discos fazem parte de uma série que será lançada nas bancas de jornais a preços baixos, a fim de atingir e influir sobre o grande público e também, ao que parece, com o objetivo de conseguir fundos para a campanha que esses e outros subversivos empreendem no exterior.¹⁹⁹

De fato, o documento entendeu, em grande parte, as estratégias utilizadas pela Abril para ampliar suas tiragens e vendas, como uso de bancas de jornais e preços acessíveis para atingir um público maior. No entanto, o ministro demonstrou ignorar a trajetória de defesa dos compositores e intérpretes da música popular brasileira que se desenvolvia desde décadas anteriores. A considerar a *Revista da Música Popular*, de Lúcio Rangel, a inauguração do MIS-RJ e os debates que transcorreram em seu Conselho, bem como diversas iniciativas particulares de admiradores da música popular, o interesse em defender compositores brasileiros – independentemente de qualquer politização ou engajamento – não poderia ser visto como inusitado, como apontou o documento. Outro fator que depõe contra a visão do ministro é a própria pesquisa apresentada pela coleção que, como dito, passou longe de temas políticos e procurou contemplar e formar uma memória musical sempre ligada ao cenário cultural e em

¹⁹⁸ 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. 107.

¹⁹⁹ GEISEL, Orlando. Propaganda Subversiva em forma de fascículo com disco anexo, 5 out. 1971 apud 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. 109. Trata-se de um documento confidencial do Centro de Informações do Exército.

plena sintonia com o interesse de pesquisadores, que há décadas sonhavam com a possibilidade de edificar um projeto de memória para a música no país.

3.5 A nova velha história da música popular brasileira

A segunda edição da coleção intitulada *Nova História da Música Popular Brasileira* foi lançada em 1976. Quatro anos depois de completada a primeira edição, o Grupo Abril optou por relançá-la, trazendo encartes repaginados e algumas informações novas ou atualizadas sobre a vida do artista. Pedro Paulo Poppovic, ainda Diretor da Divisão de Fascículos da Abril Cultural, não se lembra de grandes alterações na estrutura de produção, pesquisa, edição ou distribuição da primeira versão. Com relação à equipe que organizou a segunda coleção, nota-se algumas pequenas mudanças. O Conselho Editorial passou a ser composto por José Américo Pessanha (diretor), Jesse Navarro Junior (editor-chefe), Carlos Alberto Lozza (chefe de arte) e José Benedito Damiano (secretário editorial). A pesquisa foi realizada por Natale Danelli e Jorge dos Santos Caldeira Neto. Cláudio Ferreira da Silva assumiu a assistência de arte. Como colaboradores, o encarte destacou Tárík de Souza, responsável pela consultoria de texto, Elifas Andreato, consultoria de arte, Pedro Cruz, encarregado de organizar as fichas técnicas de gravação, e Orlando Miranda, responsável pelo texto. Poppovic relata, ainda, que não teve participação na segunda edição da coleção e atribuiu algumas alterações ao fato de que a primeira coleção foi muito bem estruturada e que a empresa já tinha adquirido, portanto, experiência após o lançamento da primeira edição. Não obstante o relançamento de nomes presentes na edição anterior, é preciso levar em consideração o elevado custo do conjunto produzido pela Abril Cultural. Durante a primeira coleção de *História da Música Popular Brasileira*, o quadro de consultores, assessores e diretores diretamente envolvidos no desenvolvimento do trabalho chegou a 41 pessoas. A partir de 1976, esse número foi reduzido para 16 funcionários. Dentro da lógica comercial, o relançamento da coleção com poucas mudanças e alguns novos nomes sendo contemplados pode ser visto como estratégia para lançar um novo produto no mercado, aproveitando o fato de que parte do custeio já teria sido alcançado com a primeira versão. O quadro 7 apresenta os fascículos preparados para essa nova edição.

Quadro 7 - Fascículos lançados na segunda coleção

Ano	Nº fascículo	Artista(s)
1976	1	Chico Buarque
	2	João Bosco / Aldir Blanc
	3	Noel Rosa
	4	Paulinho da Viola
	5	Pixinguinha
1977	6	Edu Lobo
	7	Assis Valente
	8	Caetano Veloso
	9	Custódio Mesquita
	10	Ernesto Nazareth / Chiquinha Gonzaga
	11	Haroldo Lobo
	12	Herivelto Martins
	13	Ismael Silva
	14	João de Barr / Alberto Ribeiro
	15	João do Vale
	16	Jorge Bem
	17	Joubert de Carvalho
	18	Lamartine Babo
	19	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira
	20	Lupicínio Rodrigues
	21	Milton Nascimento
	22	Monsueto
	23	Roberto Carlos / Erasmo Carlos
	24	Silas de Oliveira / Mano Décio da Viola
	25	Sinhô
	26	Tom Jobim
	27	Vicente Celestino
	28	Vinicius de Moraes
	29	Ary Barroso
	30	Ataúfo Alves
	31	Dorival Caymmi

1978	32	A Valsa Brasileira
	33	Abel Ferreira e o Choro
	34	Adoniran Barbosa / Paulo Vanzolini
	35	Alceu Valeça / Geraldo Azevedo / Marcus Vinicius
	36	Antônio Maria
	37	Baden Powell e a Bossa Nova
	38	Bide Marçal e o Estácio
	39	Candeia / Élton Medeiros
	40	Cândido das Neves / Catulo da Paixão Cearense
	41	Capiba / Nélon Ferreira
	42	Carlos Lyra e a Bossa Nova
	43	Carnaval II
	44	Cartola
	45	Carvanal I
	46	Dolores Duran / Tito Madi
	47	Donga e os Primitivos
	48	Geraldo Pereira
	49	Geraldo Vandré
	50	Hermeto Paschoal/ Djalma Correa / Walter Franco / Tom Zé
	51	Ivan Lins / Luis Gonzaga Jr.
	52	J Cascata / Leonel Azevedo
	53	Jackson do Pandeiro e os Nordestinos
	54	Jacob do Bandolim e o Choro
	55	Jards Macalé / Luiz Melodia
	56	Johnny Alf e os Precursores da Bossa Nova
	57	Juca Chaves / Billy Blanco
	58	Manezinho Araújo e os Nordestinos
	59	Martinho da Vila
	60	Música Caipira - Tônico e Tinoco / Alvarenga e Ranchinho e outros
	61	Nélon Cavaquinho
	62	Orestes Barbosa
	63	Pedro Caetano / Claudionor Cruz
	64	Raul Seixas / Moraes Moreira e Novos Baianos
	65	Rita Lee / Mutantes / Secos e Molhados

	66	Sérgio Ricardo
	67	Zé Keti
	68	Wilson Batista
1979	69	Escolas de Samba I
	70	Escolas de Samba II
	71	Luiz Antônio / Djalma Ferreira / Haroldo Barbosa / Luís Reis
	72	Waldemar Henrique / Hekel Tavares
	73	Egberto Gismonti / Naná Vasconcelos / Walter Smetak
1982	74	Evaldo Gouveia / Jair Amorim / Adelino Moreira
	75	Gilberto Gil

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da pesquisa.

A versão de 1976 apresentou muitos dos textos presentes na primeira coleção. O mesmo se pode dizer sobre as imagens e fotografias. Assim, tanto a pesquisa biográfica quanto a iconográfica foram reaproveitadas, o que reforça o caráter qualitativo de todo o trabalho realizado em 1970. A mudança mais emblemática para os colecionadores talvez tenha sido as cores que pintaram a *Nova História da Música Popular Brasileira*. Cada um dos artistas participantes recebeu uma cor em destaque na capa, eliminando o tom homogeneizador da primeira edição. Obra da equipe de arte, que permanecia sob a chefia de Andreato, o trabalho artístico foi tão marcante que as edições ficaram conhecidas pelos colecionadores como a “coleção de capa preta” e a “coleção colorida”. O colorido vibrante da nova coleção parece antenado aos movimentos da década de 1970. É interessante lembrar que essa tendência já se verificou no encarte dedicado a Caetano Veloso na primeira edição, que se descolava dos demais artistas por trazer em suas páginas pesquisas e reportagens estilizadas em tons de rosa vibrantes. Embora cada fascículo tenha sido impresso numa determinada tonalidade, guardando alterações pontuais para cada artista, é perceptível que a nova versão seguiu uma linha que caracterizou a ideia de coleção, passando ao público a noção de continuidade da edição, mas, desta vez, com novas matizes visuais. Os encartes trouxeram as capas com a foto do artista centralizada e usada como pano de fundo. Acima da imagem, o nome do músico foi colocado em formatação conhecida como caixa alta. As faixas gravadas foram nomeadas em algum dos cantos da imagem que compunha a capa, cuja diagramação pareceu variar de acordo com o ângulo da fotografia, o que alterou a localização do título das canções a cada fascículo. O título da coleção foi formatado em todos os fascículos no canto superior esquerdo, mantendo a paleta

de cores em tons verdes e cítricos. Não é ousado arriscar que Andreato procurou colocar movimento e dinâmica por meio da arte na segunda coleção ao traçar um paralelo com as rápidas mudanças em torno do conceito de música popular.

A sequência de lançamento dos fascículos seguiu uma outra ordem e, também, incorporou novos artistas. Nelson Cavaquinho e Cartola, por exemplo, que na primeira edição dividiram as páginas e faixas de um encarte, tiveram fascículos exclusivos na nova coleção. Claro que, neste caso, a pesquisa e o texto tiveram de ser ampliados, afinal, os sambistas ocupariam com suas biografias e histórias um volume de páginas maior em comparação à primeira abordagem. A estratégia de repetir fascículos entre os artistas foi novamente utilizada. No entanto, a ideia parece ter sido juntar os nomes que ganharam o gosto popular nos últimos anos a nomes ainda pouco conhecidos do público. Neste caso, servem de exemplos os fascículos de João de Barro e Alberto Ribeiro; Rita Lee, Mutantes e Secos & Molhados; Raul Seixas, Moraes Moreira & Novos Baianos; Jards Macalé e Luiz Melodia; Dolores Duran e Tito Madi, entre outros. “Artistas menos reconhecidos no momento (ou em início de carreira) dividiram o fascículo com mais de um: Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos e Walter Smetak; Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Marcus Vinicius; e, também, Hermeto Paschoal, Djalma Correa, Walter Franco e Tom Zé.”²⁰⁰

Tais novidades podem ser atribuídas às mudanças na equipe editorial. Novos colaboradores passaram a integrar a equipe da coleção, em detrimento da redução drástica de pessoal se comparada à primeira edição, sobretudo no que diz respeito ao antigo colégio de consultores. Como aponta Lamarão, “jovens jornalistas como Maurício Kubrusly, Ana Maria Bahiana e Matinas Suzuki Jr. – que faziam parte de um grupo que vinha revigorando a crítica musical, mais ligada às novas tendências do momento”²⁰¹ – passaram a assessorar os trabalhos. Muito provavelmente, a incorporação desses novos jornalistas à equipe de produção fez com que a *Nova História* ganhasse ares renovados e outros rumos que contemplassem um número maior de artistas, sem se esquecer dos nomes ligados à época de ouro. Há de se destacar, ainda, a inovadora proposta de lançar fascículos temáticos que abordaram diversos artistas ou instituições ao invés de um nome em exclusividade. É o caso do lançamento de *Música Caipira*,

²⁰⁰ 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. 125.

²⁰¹ Ibidem.

Valsa Brasileira e dos temas “Carnaval” e “Escolas de Samba” que ganharam dois fascículos cada.²⁰²

Ao considerar tais mudanças no projeto de uma história para a música popular brasileira, a propaganda da segunda edição cumpriu a promessa anunciada: a Abril Cultural se preocupou em oferecer ao público uma nova coleção que ganhou a característica qualitativa de ser “revista e ampliada”. De fato, aumentou-se o número de cantores, compositores e músicos abordados. Os gêneros musicais consagrados pela coleção também apresentaram ampliação numérica. Embora em menor parte, a pesquisa foi revista e fatos novos da vida de artistas que já tinham participado da primeira coleção foram trazidos à tona. A *História da Música Popular Brasileira*, que outrora se ergueu, sofreu suas primeiras modificações rumo à ampliação do conceito e à maior aceitação de novos talentos musicais que não negaram as transformações que a sociedade urbano-industrial promulgava. Na primeira edição, Caetano foi visto como aquele que miscigenou com sabedoria a música popular às mudanças trazidas pela industrialização; já na segunda edição, o artista vestiu a mesma roupagem, mas ganhou novos companheiros. Os Novos Baianos, por exemplo, do mesmo modo que Caetano, tiveram seu sucesso garantido pela “combinação inovadora entre eletrificação e a tradição radiofônica do conjunto regional”.²⁰³ É evidente que a coleção voltou a defender a música regional, neste caso, baiana, como elemento de legitimidade popular e, ao invés de colocar em demérito a incorporação de instrumentos elétricos, transformou-a em motivo de exaltação e sucesso. Quase em um movimento antropofágico vislumbrado por Mário de Andrade, os Novos Baianos, Caetano Veloso, Raul Seixas, Rita Lee, para citar alguns exemplos, foram qualificados como aqueles que engoliram as influências estrangeiras, usurparam a massificação e, acima de tudo, produziram música popular.

Assim, a maior revisão da coleção está intrinsecamente ligada à ampliação de gêneros e artistas, sem perder o prestígio inicial de glorificação de uma certa linha de autenticidade e brasilidade, na qual o samba teve papel central. Apesar do desejo honesto de monumentalizar artistas sagrados e consagrados da “antiga música popular brasileira”, a edição de “capa colorida” logrou o êxito de apontar como legítimas as manifestações musicais que ganhavam o

²⁰² Os fascículos dedicados às escolas de samba levaram ao público composições feitas por grandes sambistas ou interpretações realizadas por personagens de grande valor nas comunidades. Foram destaques nesses fascículos: Jamelão, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus, da Estação Primeira de Mangueira; Nequinho da Beija-Flor; Aniceto, da Império Serrano; além de personalidades do bairro de Madureira ligadas à Portela e os compositores da Vila Isabel. A importância de se destacar esses sambistas está atrelada ao fato de que suas canções pertenciam ao samba carioca, ainda muito consagrado como “a” música popular brasileira.

²⁰³ SOUZA, Tárík. In: RAUL SEIXAS; MORAES MOREIRA; NOVOS BAIANOS. *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: LP/10”, microsulco, estéreo, NHMPB-64.

público e, ao mesmo tempo, o mercado da indústria fonográfica em tempos de transformação urbana.

Há de se considerar, ainda, as pressões existentes por trás de toda uma coleção com o auspicioso desejo de narrar a história da música popular brasileira. Dois vetores exerceram forças ao longo da produção. Em primeiro lugar, a existência de um fim mercadológico, que, provavelmente, pode ter interferido nas escolhas dos artistas lançados, buscando moldar a coleção ao gosto do mercado. Além disso, um segundo vetor, talvez de menor influência, foi o governo federal, que, apesar de iniciar um lento processo de distensão na época de lançamento da segunda edição, ainda provocava tensões e atritos na imprensa brasileira. Como visto, mais de um documento oficial do governo apontou o desgosto com a exaltação de nomes exilados do país, considerados membros opositores ao regime militar. À existência desses arquivos, somou-se o depoimento de João Luís Ferreti, que atuou como secretário da Abril Cultural. Ferreti narra que Victor Civita sabia que a coleção sobre música popular não traria à empresa o lucro esperado, mas serviria como elemento de aproximação com o regime militar por conta de seu viés nacionalista. Em sua memória, o secretário afirma que a coletânea sobre música erudita tinha sido um sucesso inesperado e que, em razão disso, o grupo se empolgou em lançar uma coleção voltada ao popular imaginando que o êxito seria ainda maior.²⁰⁴ Contrariando as expectativas, *História da Música Popular Brasileira* iniciou sua trajetória nas bancas com alto volume, mas a curva de vendas entrou em queda acentuada com o passar das quinzenas, o que gerou apenas o capital necessário para custear os trabalhos e permitir que a edição se completasse.

Diante de tal quadro, Ferreti explica que Victor Civita enfrentou diretores da empresa que eram contrários ao lançamento de uma segunda edição e anunciou a *Nova História*, em 1976, mesmo ciente de um possível fracasso, acreditando atrair outros olhares do regime militar para o Grupo Abril. Não se pode descartar a hipótese de que esses outros olhares do regime também estivessem direcionados aos demais periódicos que a editora mantinha no mercado, uma vez que, como demonstrado, os textos da coleção sobre música popular não só passaram longe de questionamentos políticos, como se apresentaram como manifesto de brasilidade, sintonizando a proposta nacionalista que os governos da década de 1970 buscavam engrenar. Ainda se deve ter em conta o depoimento de Pedro Paulo Poppovic que, como diretor da

²⁰⁴ Tanto Ferreti quanto Poppovic justificam as vendas menores da coleção voltada à música popular em comparação à música erudita pelo fato de que a população, de forma geral, pagava para ter em casa um produto que lhe conferisse *status*. Para ambos, a coleção de música erudita conferia ao público prestígio social, algo que não aconteceria com a aquisição de um produto popular.

Divisão de Fascículos e, sempre presente, às reuniões de diretoria, garantiu nunca ter havido qualquer influência ou contato do regime militar com o grupo.

Por fim, mesmo que se leve em consideração os interesses escusos por trás do lançamento de uma nova coleção, a Abril Cultural chegou ao fim da década de 1970 com o feito de difícil realização por parte da esfera pública. As coletâneas apresentadas ao público utilizaram a força da iniciativa privada para erguer uma biblioteca de textos e biografias sobre importantes nomes da música popular brasileira. Não bastasse a primeira iniciativa concreta de formar acervo ao redor da música, as coleções guardaram em sua memória vasto material artístico e iconográfico disponibilizado em forma de fascículos e com a graça de produzir e reproduzir produções fonográficas de valor para a memória musical. Como nos velhos tempos dos folhetins, quinzenalmente, nas bancas de jornal de todo o Brasil, o público pôde acompanhar capítulo a capítulo – fascículo a fascículo – a construção de uma narrativa histórica da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiografia da música popular brasileira tomou impulso com a criação de instituições culturais voltadas à preservação de suas memórias. Construídas pelo poder público, esses órgãos estiveram submetidos aos jogos políticos de sua época e, do ponto de vista cultural, conviveram com um período identificado por muitos de seus agentes como de “invasão estrangeira”. Neste panorama, as pessoas, a sociedade e governos buscaram políticas e narrativas que reforçassem e destacassem o elemento nacional, opondo-as à esta espécie de “colonização da cultura”. Foi neste contexto que um grupo diverso de estudiosos, composto por especialistas, críticos, colecionadores e interessados em música popular, começou a debater com profundidade e institucionalmente o tema. Nos anos de 1960 e 1970, surgiram instituições que abrigaram e divulgaram esse tipo de pensamento; das quais destacam-se, sobretudo, o MIS-RJ e a Funarte. Fora da esfera pública, também havia movimentação nessa mesma direção, uma vez que quase todos os seus agentes não tinham origem em órgãos públicos, mas no jornalismo, na radiofonia e na crítica musical. Como desdobramentos dessa dinâmica, a APMPB e a Abril Cultural colaboraram destacadamente para o fortalecimento dessas posições. E, curiosamente, os protagonistas de tais processos circularam por todos esses ambientes, formando uma rede de sociabilidade intrincada.

Ao circularem pelas organizações, esses personagens reproduziram em todas elas um discurso marcado pela tradição e pelo combate à “invasão estrangeira”. Como primeiro abrigo a eles, o MIS-RJ recebeu e tentou implementar, por meio do seu CMP, diversas propostas de preservação e divulgação que não tiveram sequência. Após a dissolução do organismo, vários conselheiros passaram a circular da Funarte e nos quadros da APMPB. Além disso, muitos dos antigos conselheiros do MIS-RJ também participaram da equipe de consultores da coleção *História da Música Popular Brasileira*, da Abril Cultural.

Os fios da costura dessa rede de pesquisadores ganhavam novos contornos de acordo com os projetos que apareciam, eram organizados e apresentados, embora o ponto comum que formava o tecido continuasse sendo o engajamento dos personagens na defesa da preservação de um tipo bem característico de música popular. Talvez uma trajetória possa ser lembrada, apenas para sugerir uma tentativa de síntese, como foi a de Hermínio Bello de Carvalho. Como membro do CMP do MIS-RJ e diretor da DMP da Funarte, ele esteve na liderança e na organização de muitos projetos. Mas essa participação diversificada e militante

também fez parte da vida de Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, entre outros.

O período entre os anos de 1960 e 1980 foi frutífero para os estudos, preservação e divulgação da memória e da história de um tipo de música popular. É o que indica o número de trabalhos desenvolvidos pela Funarte e pela Abril Cultural. A primeira versão da coleção *História da Música Popular Brasileira* apresentou 48 fascículos que narraram a trajetória de 57 nomes da música popular. A Funarte, através do *Projeto Lúcio Rangel de Monografias*, contemplou 23 personalidades, além dos já mencionados 16 livros referentes aos temas do concurso. Entre os dois projetos, seis artistas foram selecionados tanto pela Funarte quanto pela Abril Cultural para a edição de fascículos ou concursos em suas homenagens, sendo eles: Pixinguinha; Lupicínio Rodrigues; Noel Rosa; Assis Valente; Cartola e Geraldo Pereira. Os nomes confirmam certa tendência dessas instituições em preservar a primeira fase do samba carioca como a autêntica música popular brasileira.

Tais estudiosos da música popular se apresentaram nessas organizações como portadores desse tipo de orientação. Eles imprimiram às entidades as demandas que eles já discutiam há certo tempo, como a formação de acervos e de projetos que pudessem resgatar, preservar e estimular a música que eles próprios consideravam popular e legítima. Suas visões de mundo foram absorvidas pelas instituições, alicerçando suas estruturas. Seguindo as reflexões de Michel de Certeau acerca da escrita da história, observa-se que o fato histórico foi fabricado numa determinada conjuntura histórica – a harmonia de interesses entre o governo e os defensores da música popular frente à “invasão estrangeira”.²⁰⁵ A institucionalização dessa memória da música popular construiu uma história fundada numa determinada seleção, promovendo recortes. A movimentação desse núcleo informal, que, de certo modo, institucionalizou-se, promoveu a unificação dos discursos e acabou por criar uma historiografia para a música popular.

O período compreendido entre os anos de 1960 e 1970 se revelou um campo fértil capaz de reagrupar e renovar as forças dos militantes da autêntica música popular brasileira. Esse reagrupamento de ideais fez florescer novos projetos, ampliou os horizontes sobre a preservação cultural e permitiu a continuidade da defesa da tradição a partir da formação de uma grande rede social de pesquisadores do território nacional. O resultado desse encontro de concepções entre pesquisadores e instituições permite observar, por meio das contribuições de Certeau o desenvolvimento de um gênero historiográfico: uma operação fundamentada nas

²⁰⁵ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo: Vozes, 2005.

relações entre um lugar social, uma prática e a narrativa.²⁰⁶ O lugar social – cristizador de discursos institucionais – emergiu das políticas públicas e privadas, como é o caso da Funarte, do MIS-RJ e da Abril Cultural. A prática historiadora – que formula um problema atrelado ao seu presente, no caso, a defesa da tradição na música popular – é notada na criação e atuação de conselhos e associações que tiveram por finalidade conceber a preservação da memória da música. Surgiu, então, de forma monumental, uma narrativa de cunho historiográfico, unindo um lugar social marcado por conflitos diversos à uma prática historiadora balizada por tensões culturais e disputas pessoais. Essa narrativa se tornou oficial, pois foi amparada pelo Estado e entendida como “a” história da música popular brasileira.

²⁰⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo: Vozes, 2005.

REFERÊNCIAS

FONTES ORAIS

Discurso oficial

LACERDA, Carlos. *Discurso de Inauguração do MIS-RJ*. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/historico/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Entrevistas

FERRETE, João Luís. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 6 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

NIREZ, Miguel Ângelo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Fortaleza, 30 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

POPPOVIC, Pedro Paulo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. São Paulo, 16 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SEVERIANO, Jairo. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 5 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SOARES, Paulo César. Entrevista concedida a Raul Celestino de Toledo Soares Neto. Rio de Janeiro, 6 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/467-memoria-e-historia-os-processos-de-institucionalizacao-da-musica-popular-brasileira-1965-1986#audioInstitucionalizacao>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Multimídia

ELIFAS Andreato, um artista brasileiro. Produção: João Rocha Rodrigues, 2007. (Documentário). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H-YbUXhBTM>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Depoimentos para a Posteridade*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>>. Acesso em: 13 out. 2017.

Coleção

AMORIM, Jair; GOUVEIA, Evaldo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-15.

ASSIS VALENTE, José de. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-14.

BUARQUE, Chico. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-4.

CARLOS, Roberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-18.

CARTOLA; CAVAQUINHO, Nelson. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-17.

CAYMMI, Dorival. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-3.

GIL, Gilberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-30.

GONZAGA, Luiz. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-13.

JOBIM, Tom. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-16.

MARIA, Antonio. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-36.

PIXINGUINHA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-2.

RAUL SEIXAS; MORAES MOREIRA; NOVOS BAIANOS. *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: LP/10'', microsulco, estéreo, NHMPB-64.

VELOSO, Caetano. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33 $\frac{1}{3}$ RPM, microsulco, estéreo, HMPB-22.

FONTES ESCRITAS

Documentos oficiais

ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

_____. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

_____. *Encarte de apresentação do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

_____. *Estatutos dos Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: MEC, 1975. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

BRASIL. Secretaria da Cultura. Decreto nº 94.347, de 20 de maio de 1987. Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 21 maio 1987. Seção 1, p. 7577. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/D94347imprensa.htm>. Acesso em: 14 ago. 2017.

CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1966. Rio de Janeiro, Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

_____. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Segunda Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1966. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

_____. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Quinta Reunião do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1966. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

_____. 1966, Rio de Janeiro. *Ata da Primeira Reunião Extraordinária do Conselho Superior de Música Popular*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

_____. 1967, Rio de Janeiro. *Ata de Reunião do Conselho Superior de Música Popular, Rio de Janeiro*, 4 jul. 1967. Disponível na Sede do MIS-RJ, Lapa, Rio de Janeiro.

Jornais

A Gazeta, São Paulo, 22 ago. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Agora, São José dos Campos, 21 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

A Tribuna, São Paulo, 16 jul. 1980. Disponível no CEDOC/Funarte.

Correio Braziliense, Brasília, 1 jun. 1984. Disponível no CEDOC/Funarte.

Correio da Bahia, Salvador, 3 jan. 1983. Disponível no CEDOC/Funarte.

Diário da Tarde, Belo Horizonte, 9 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 2 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Diário do Paraná, Curitiba, 12 abr. 1980. Disponível no CEDOC/Funarte.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 1980. Disponível no CEDOC/Funarte.

Folha de Goiás, Goiânia, 20 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Jornal da Bahia, Salvador, 30 jun. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

Jornal da Semana, Brasília, maio 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

_____, Rio de Janeiro, 22 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

Jornal do Comércio, Rio Grande do Sul, 19 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Jornal do Commercio, Recife, 30 jun. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

MILLARCH, Aramis. De como se perde no Ceará mais um pedaço da memória. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 22 dez. 1981. Caderno Almanaque, Tabloide, p. 6. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1984. Tabloide. Disponível no CEDOC/Funarte.

MOTTA, Nelson. Governo e cultura: novos ângulos econômicos. [Não foram encontradas outras informações sobre a publicação, como nome do jornal e data].

O Dia, Teresina, 6 abr. 1980. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Diário do Grande ABC, Santo André, 13 maio 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Estado, Florianópolis, 29 mar. 1981. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Fluminense, Niterói, 13 fev. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Globo, Rio de Janeiro, 16 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

_____, Rio de Janeiro, 17 jun. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Liberal, Belém, 8 abr. 1980. Disponível no CEDOC/Funarte.

O Popular, Goiânia, 2 mar. 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Opinião, Rio de Janeiro, n. 201, 10 set. 1976, p. 18.

PROJETO Lúcio Rangel 6 milhões em prêmios, *Correio Braziliense*, Brasília, 23 abr. 1984. Disponível no CEDOC/Funarte.

Sports, Rio de Janeiro, 13 maio 1979. Disponível no CEDOC/Funarte.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 26 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte.

Biografias

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Acervos

ARQUIVO NIREZ. Disponível em: <<http://arquivonirez.com.br/>>. Acesso em: 22 out. 2016.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. Brasil Memória das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

TABLOIDE DIGITAL. Disponível em: <<http://www.millarch.org/>>. Acesso em: 21 out. 2016. (Acervo de Aramis Millarch)

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores).

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. 2009. 226 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2693/CPDOC2009GabrielaSandesBorgesdeAlmeida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARTE EM REVISTA. *Independentes*. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder: dúvidas e opções dos homes de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

BOTELHO, Jota A. Projeto Pixinguinha: uma criação de Hermínio Bello de Carvalho. *GGN, Cultura*, 30 mar. 2015. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/projeto-pixinguinha-uma-criacao-de-herminio-bello-de-carvalho>>. Acesso em: 21 jul 2017.

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

CALABRE, Lia. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. *Política Cultural em Revista*, Bahia, v. 1, n. 1, p. 19-35, 2008. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3188/2300>>. Acesso: 12 ago 2017.

CALDEIRA, João Paulo. O viés cultural das biografias, por Hermínio Bello de Carvalho. *GGN, Cultura*, 18 out. 2013. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/noticia/o-vies-cultural-das-biografias-por-herminio-bello-de-carvalho>>. Acesso em: 21 jul 2017.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo: Vozes, 2005.

CONH, Gabriel. *Comunicação de Massas e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Nacional, 1978.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 259-287.

_____. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 69-89, dez. 1988. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

_____. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16., 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. Anais... [S. l.]: CNPQ/InFour, [199-], p. 151-189.

DANTAS, Natanael. A Funarte em atividade. *Cultura*, Brasília: MEC, ano 5, n. 21, p. 121-127, abr.-dez., 1976. Panorama Cultural.

DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita G. *Um Museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A Estratégia Cultural do Governo e a Operacionalidade da Política Nacional de Cultura. In: HERRERA, Felipe et al. (Org.). *Novas frentes de promoção da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; DAC; Fundo Internacional de Promoção da Cultura, 1977. (Série Informação e Comunicação). PÁGINAS? (não encontrei em que parte está)

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *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. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade da Música Popular Brasileira. *Contemporânea*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 467-494, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/342>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

FERREIRA, Marieta de Moraes; VALE, Nayara Galeno do. De Solar da Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 295-320. VERIFICAR PÁGINAS. (ok)

FERREZ, Helena. *O Cedoc e o Projeto Brasil Memória das Artes*. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.Funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto/o-cedoc-e-o-projeto-brasil-memoria-das-artes/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

HARNONCOURT, Nicolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HERRERA, Felipe et al. (Org.). *Novas frentes de promoção da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; DAC; Fundo Internacional de Promoção da Cultura, 1977. (Série Informação e Comunicação).

HOLLANDA, Heloisa B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

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, Lissandro. *I encontro da MPB: o despertar de Curitiba como palco da MPB*. 2016. 46 f. Monografia (Bacharelado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <http://www.historia.ufpr.br/monografias/2006/2_sem_2006/lissandro_leite.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2016.

LEMOS, Alexandre; TAVARES, Bruno. *Brasil Memória das Artes*. Apostila Digital n. 3 – Projeto Pixinguinha 1979. Rio de Janeiro: CEDOC/Funarte, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/arquivos/2011/02/apost-pixing-79.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

MACHADO, Gustavo Barletta. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. *Revista Sonora*, Campinas, n. 3, 2006, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/630/603>>. Acesso em: 3 maio 2017.

MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-10. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300631726_ARQUIVO_textocompletoTatyanaMaiaANPUH2011.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MESQUITA, Cláudia. *Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (Anos 70). In: _____. (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984. p. 53-83.

MILANI, Vanessa Pironato. A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: cultura, sociedade e poder. 4., 2014, Jataí. *Anais eletrônicos...* Jataí: UFG, 2014. p. 1-13. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(264\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(264).pdf)>. Acesso em: 13 set. 2017.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revista: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olhos d'Água/Fapesp, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular. *Entre a Memória e a História da Música*, Universidade de São Paulo, São Paulo, [s. d.]. p. 7. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/textos/Articulo%20Jos%20Geraldo%20Vinci%20-%20LAMR%20-%20Revisto.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

MORELLI, Rita de C. L. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepção acerca da natureza do trabalho artístico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. *Samba de Enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, contracapa.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *Cultura e Poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2002.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAIXÃO, Cleyton. Plano Nacional de Cultura: o histórico. *Cultura e Mercado*, 29 set. 2008. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/plano-nacional-de-cultura-o-historico/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

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. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/v/a/3742>>. Acesso em: 13 set. 2017.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Almeida Neves. (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4. p. 135-166.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. Eneida de Moraes: militância e memória. *Em Tese*, [s. l.], v. 9, p. 99-106, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3539/3499>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

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

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

VETROMILLA, Clayton Daunis. Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 1-20. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_ClaytonDaunisVetromilla_Politica_cultural_nos_anos_70.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2017.

VICENTE, Eduardo; GUERRINI JÚNIOR, Irineu (Orgs.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.