

VANESSA PIRONATO MILANI

SAMBA EM FASCÍCULOS – VERTENTES DO GÊNERO NA COLEÇÃO *HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA* EM TEMPOS DE CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL BRASILEIRA

ASSIS

2015

VANESSA PIRONATO MILANI

SAMBA EM FASCÍCULOS – VERTENTES DO GÊNERO NA COLEÇÃO *HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA* EM TEMPOS DE CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL BRASILEIRA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História. (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Dr. Áureo Busetto

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Milani, Vanessa Pironato
M637s Samba em fascículos – vertentes do gênero na coleção *História da Música Popular Brasileira* em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira / Vanessa Pironato Milani. Assis, 2015.
240 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Áureo Busetto

1. Samba. 2. Abril cultural. 3. Indústria cultural. I. Título.
CDD 301.16
780.981

À minha mãe e à minha avó, pelo apoio incondicional em todos os momentos, e ao meu avô (*in memoriam*), que durante esta trajetória sei que esteve sempre olhando e torcendo por mim.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Angela, pelo apoio e compreensão em todos esses anos longe de casa. Foram momentos de convívio familiar usurpados pelas obrigações para com a pesquisa, mas mesmo assim pude contar com seu amor, carinho e compreensão. E a todos meus familiares: avó, avô (*in memoriam*), irmãos, sobrinha, cunhada.

Ao meu orientador, Áureo Busetto, pelas infinitas horas de orientação, pautadas por ensinamentos tanto acadêmicos quanto de vida, em sua forma sempre profissional, rígida e exigente, mas também fraternal de lidar com seus orientandos. Agradeço por ter me aceitado como sua orientanda e por ter encorajado a ideia deste Mestrado, que se iniciou com divagações musicais, concretizando-se no projeto de iniciação científica e resultando neste trabalho que ora se apresenta. Foram anos de convívio, amizade e aprendizado que levarei para toda a vida, no coração e em minha trajetória acadêmica.

Aos professores integrantes da banca examinadora, José Adriano Fenerick e Wilton Carlos Lima da Silva, registro minha enorme gratidão por aceitarem participar de meu exame de qualificação e da banca de defesa de Mestrado, bem como pelas leituras atentas, contribuindo com valiosas considerações, apontamentos e sugestões para pensar os caminhos trilhados ao longo desta dissertação. E também aos professores que fizeram parte do curso de Graduação, contribuindo com minha formação intelectual e acadêmica, e que, portanto, estiveram de algum modo presentes neste trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que financiou esta pesquisa e possibilitou sua realização.

Aos meus amigos de todas as horas, muitos dos quais o tempo afastou geográfica e fisicamente, mas não emocionalmente, pois estiveram sempre comigo. E a todos aqueles com quem tive o prazer de conviver durante esses anos de UNESP/Assis.

A todos os funcionários da biblioteca e do Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa (CEDAP) de Assis, sempre atenciosos e solícitos com as dúvidas e pedidos, contribuindo de forma generosa para a realização desta dissertação.

MILANI, Vanessa P. **Samba em fascículos** – vertentes do gênero na coleção *História da Música Popular Brasileira* em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira. 2015. 250 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo central conhecer e compreender, à luz do processo de consolidação da indústria cultural brasileira, o amplo espaço dedicado ao samba em duas versões – a primeira (1970/72) e a terceira (1982/84) – da coleção *História da Música Popular Brasileira*, produzida e lançada pela Abril Cultural, bem como os expedientes e o tratamento que ela dispensou às múltiplas vertentes e compositores que o gênero abarcara ao longo da sua história. Nessa direção, vale ressaltar que esta pesquisa de mestrado não pretende realizar uma análise musicológica das diferentes vertentes do samba, mas, antes, proceder a uma análise histórica das representações que a Coleção dispensou a elementos, durante o trabalho de difusão da história e sonoridades do gênero. Para tanto, serão consideradas as implicações das alterações experimentadas pela indústria cultural brasileira, notadamente no que concerne à interseção entre a indústria editorial e fonográfica, às inflexões do debate sobre o nacional/popular e às relações então vigentes entre o samba e a indústria fonográfica. Assim, o intento central consiste em trazer a lume dados e análises a respeito do papel da Abril Cultural no mercado de coleções, estabelecendo relações com o lançamento da Coleção, bem como com o período em que esteve no mercado; destacar a contribuição dos diferentes profissionais da mídia envolvidos na produção deste bem cultural; pontuar e ressaltar a consolidação da indústria cultural brasileira e sua relação com o conteúdo dos fascículos; e, finalmente, abordar historicamente a trajetória do samba na Coleção, tendo em vista os aspectos editoriais e fonográficos empregados nos fascículos deste lançamento da Abril Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Samba. Coleção. Fascículos. Abril Cultural. Indústria fonográfica e editorial.

MILANI, Vanessa P. **Samba in fascicles** - the genre strands in the collection “História da Música Popular Brasileira” (History of Brazilian Popular Music) in times of cultural industry consolidation. 2015. 250 f. Dissertation (History Master’s degree). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

This present dissertation has as a central objective to get to know and understand, in the light of the Brazilian cultural industry consolidation process, the ample space dedicated to samba in two versions - the first (1970/72) and the third (1982/84) - of the collection “História da Música Popular Brasileira” (History of Brazilian Popular Music), produced and released by Abril Cultural, as well as the records and treatment given to the multiple strands and composers the musical genre included throughout its history. In this sense, it is worth mentioning that this master research does not intend to do a musicological analysis of the different aspects of samba, but rather a historical analysis of representations that the Collection presented in the diffusion of this musical genre history and sonorities in relation to changes in the Brazilian cultural industry, notably with regard to the intersection between the phonographic and editorial industries, the inflections of the debate on the national /popular and the existing relations between samba and the phonographic industry at that moment. Thus, the central purpose of the work is to bring to light and analyze the role of Abril Cultural in the music collection market, establishing relations with the Collection launch, as well as with the period of time it was in the market; highlight the contribution of different media professionals involved in the production of this cultural asset; punctuate and highlight the consolidation of the Brazilian cultural industry and its relations with the fascicles contents and approach samba historically in the Collection, taking into consideration the phonographic and editorial aspects in the fascicles of this Abril Cultural release.

KEY-WORDS: Samba. Collection. Fascicles. Abril Cultural. Industry phonographic and editorial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – Uma editora, uma coleção e a música popular brasileira em debate	
1.1. Abril Cultural e sua inserção no mercado de coleções	16
1.2. A Coleção, seus agentes, sua produção e divulgação.....	27
1.3. Textos, sonoridades e o debate político-cultural.....	65
CAPÍTULO II – Afinal, qual samba colecionar? O gênero na Coleção	
2.1. Os sambistas focalizados.....	89
2.2. O samba na voz de seus intérpretes	124
2.3. A história do samba assinada	149
<i>Capítulo III – “A voz do morro sou eu mesmo sim senhor”</i> : o samba representado nas linhas textuais e musicais	
3.1 A questão da tradição nos fascículos dos sambistas	159
3.2 O que os sambas dizem do gênero musical	179
3.3. Os problemas sociais no ritmo do samba	198
3.4. A figura da mulher nas composições	207
Considerações Finais	222
Fontes.....	226
Referências Bibliográficas.....	232
Anexos.....	239

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado pautou-se pelo objetivo principal de analisar a representação do samba em fascículos da Coleção *História da Música Popular Brasileira*. A fim de verificar quais estratégias foram empregadas para representar esse gênero musical, duas versões da Coleção foram enfocadas, a saber, a primeira de 1970/72 e a terceira de 1982/84¹. Para tanto, buscou-se compreender historicamente o seu lançamento bem como as estratégias de mercado e as ideologias norteadoras de sua produção, condições determinadas por seus assessores e colaboradores, os quais consistiam, em sua maioria, em críticos musicais, pesquisadores da nossa música popular e músicos.

Assim, esta dissertação tem como intento central trazer a lume dados e análises que permitam comprovar a hipótese de que o amplo espaço concedido ao samba pela Coleção foi possível, assim como toda a obra, devido a práticas e expedientes próprios da interseção entre a indústria editorial e a fonográfica, propiciados pelo processo de consolidação da indústria cultural brasileira. Esse espaço garantia que elementos de duas pontas do debate sobre o nacional/popular fossem contemplados: de um lado, cumpria, em certa medida, o papel de difundir a memória/história e sonoridades das consideradas vertentes mais autênticas e “tradicionais” do samba, quase todas alheadas da indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que, de outro, prendia-se à lógica do mercado, posto trazer nos discos dos fascículos dedicados ao samba grande número de gravações com músicos/intérpretes em evidência na mídia, sobretudo os ligados à chamada MPB – porém, de modo seletivo com expressões sambistas tidas como mais comerciais, dado não focalizar, por exemplo, em nenhuma de suas versões o chamado “sambão-jóia”.² Tal abordagem apresentou também, além da questão ligada ao nacional/popular, ideias que estavam em confluência com o Tropicalismo, proposto por Caetano Veloso no ano de 1966. Por meio dos focalizados, bem como dos intérpretes, buscamos demonstrar como essa tendência perpassou os lançamentos da Coleção. Assim, ao objetivo central deste trabalho se aliam os objetivos secundários, tais como: analisar dados e informações sobre a ação cultural dos agentes envolvidos com a produção da Coleção, bem

¹ A segunda versão da Coleção não será objeto de análise da dissertação que ora se apresenta. Tal orientação se deve ao fato de que o recorte analítico da pesquisa centra-se no espaço que a Coleção concedeu ao samba frente a alterações apresentadas no universo sambista e na indústria fonográfica. Assim, compreende-se que a análise do espaço dedicado ao samba na primeira e segunda versão da Coleção oferece melhor efeito comparativo, posto que lançadas em momentos distintos da produção e consumo do samba, bem como das relações da indústria fonográfica com o gênero.

² O chamado “sambão-jóia” é uma vertente do samba que se tornou sucesso comercial da década de 1970, recolocando o gênero nas paradas de sucesso. Recebeu pejorativamente este nome de diversos críticos que colocavam em dúvida a sua qualidade musical. Os principais compositores/músicos representantes desta vertente eram Luiz Ayrão, Benito Di Paula, Antônio Carlos e Jocaifi.

como dados biográficos e profissionais destes e suas práticas junto à produção da obra focalizada, sempre à luz do momento cultural, midiático e político da produção de ambas as versões focalizadas; conhecer e compreender historicamente a estrutura e a dinâmica da Abril Cultural dentro do conglomerado editorial a que ela se integrava, determinando o papel que as coleções desenvolveram na sua criação e no seu desenvolvimento; mapear os posicionamentos políticos e culturais da Editora Abril durante os anos 1970 e 1980; buscar elementos de conhecimento e análise sobre o universo do samba, quer em termos de produção, quer de consumo, o que impõe atenção às relações do universo sambista com a mídia, notadamente com a fonográfica; elencar e sistematizar analiticamente, de maneira geral, os elementos editoriais, textuais e fonográficos empregados nos fascículos das versões focalizadas, e, de maneira pormenorizada, os fascículos dedicados aos sambistas. Esses objetivos se fazem necessários para termos uma visão geral do bem cultural que analisamos como fonte e objeto de pesquisa. A consecução desses objetivos foi possibilitada pela consulta e análise dos fascículos da Coleção e também pelas leituras e análise sistemática da produção bibliográfica especializada e obras de referência ocupadas com temas sobre a cultura, a mídia e, especialmente sobre o samba, percurso que nos possibilitou uma visão mais ampla do gênero em questão, compreendendo as modificações por que passou ao longo do tempo e as disputas por sua memória, as quais buscaram estabelecer suas ‘verdadeiras’ raízes e sua “tradicionalidade”.

Os dados obtidos foram utilizados na elaboração de um quadro referencial, composto por informações textuais e fonográficas acerca dos artistas focalizados e das canções presentes nos fascículos, marcando, quando possível, as diferenças e proximidades, continuidades e mudanças entre as duas versões da Coleção, e também destacando os intérpretes das canções, bem como os responsáveis pela produção dos fascículos. Desse modo, buscou-se relacionar a função que essas informações desempenharam no mundo da música com o texto presente nos fascículos, considerando sempre o contexto histórico, editorial e discográfico em que as duas versões da Coleção foram produzidas, lançadas e vendidas, e o momento cultural do país.

Em termos teóricos, o desenvolvimento desta dissertação baseou-se nos conceitos de “representação” e “apropriação”, ambos elaborados por Roger Chartier (1990) para o desenvolvimento de sua história social da cultura. Para Chartier, uma representação é variável, uma vez que decorre da disposição do grupo e/ou classe social que a engendra. Contudo, ela aspira à universalidade, ainda que encetada por interesses grupais, os quais são

atravessados por relações de poder e dominação, quer no interior do grupo e/ou classe social, quer no contato com os demais grupos sociais que compõem a sociedade. Logo, uma representação não é um discurso neutro, já que aspira impor uma visão social particular de mundo como geral, sempre dentro de um campo de luta e de concorrência. Daí tal luta ser considerada pelo historiador tão válida e crucial como a luta econômica, sendo seus conflitos tão mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990, p. 17). Assim, o conceito de representação colaborou para observarmos quais as classificações que a Coleção engendrou ou reproduziu ao classificar o samba. Nesse sentido, também se discutem quais subsídios foram criados ou reproduzidos para que os leitores/ouvintes pudessem compartilhar categorias de percepção da história da música popular brasileira, especificamente do samba, mantendo em perspectiva os expedientes editoriais e discográficos utilizados para tanto, além do posicionamento sociocultural dos agentes envolvidos com a produção da Coleção.

Já o conceito de apropriação deve ser compreendido como uma prática de produção de sentidos, dependente das relações entre texto, impressão de texto e modalidades de leitura, as quais são, segundo Chartier, diferenciadas por relações sociais distintas. Nesta direção, o historiador ressalta que o pesquisador deve ter atenção especial aos sentidos das formas materiais organizadoras da leitura, uma vez que as formas, os dispositivos técnicos – visuais e físicos – podem comandar, se não a imposição do sentido do texto, os usos que podem ser investidos e as apropriações das quais podem suscitar (CHARTIER, 1990, p.8). Chartier afirma também que conhecer o processo pelo qual é construído um sentido e seu significado passa pelo processo de compreender como um texto é apropriado pelos leitores, ou seja, como estes são afetados pelos textos, mudando a maneira de compreenderem a si próprios e o mundo (CHARTIER, 1990, p. 24). Dessa maneira, a orientação de Roger Chartier de como trabalhar o conceito de apropriação impõe a necessidade de se levar em conta também as maneiras organizadoras da audição prevista e investida na Coleção, bem como a possível interseção entre formas de organização de leitura e de audição. Com isso, torna-se possível pensar como a construção de sentidos dos textos dos fascículos poderia levar os leitores/ouvintes a uma nova compreensão da história da música popular brasileira, especificamente do samba.

Em relação ao samba, pode-se afirmar que, ao longo do tempo, desde seu primeiro registro oficial, em 1917, com “Pelo Telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, o gênero sofreu alterações estilísticas e recebeu influências de outros gêneros musicais, além de ter sido incorporado às produções de diversos compositores/cantores. As primeiras gravações, da

década de 1920, são caracterizadas como samba-amaxiado ou samba-maxixe, devido a sua aproximação rítmica com este estilo musical. Ao lado deste, havia as marchinhas carnavalescas, que se consolidaram no gosto popular com as composições de Lamartine Babo, Haroldo Lobo, João de Barro, entre outros. Na década seguinte, com a Turma do Estácio, o samba firma-se como gênero musical e passa a ser denominado apenas como “samba”, assumido posteriormente como símbolo nacional. No entanto, do estilo criado no Estácio vimos surgir escolas de samba com os sambas-enredos, com Bide, Marçal, Paulo da Portela, Cartola, Silas de Oliveira, Mano Décio, D. Ivone Lara; o samba-canção, representado por Herivelto Martins, Dolores Duran, Tito Madi, Lupicínio Rodrigues; a pré e a Bossa Nova, difundida por Johnny Alf, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lyra, Baden Powell; o samba-rock, com Jorge Ben e o pagode, surgido na década de 1990.

Assim, pode-se afirmar que quase todos os artistas focalizados na Coleção excursionaram pelo gênero, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, fosse compondo e/ou tocando, como Pixinguinha, Orestes Barbosa e Custódio Mesquita ou dotando-o de outras roupagens musicais, como Baden Powell com os afro-sambas e Jorge Ben com o chamado samba-rock, além dos pré-bossa nova e dos bossanovistas mencionados acima. No entanto, diante desta celeuma de ritmos e compositores/intérpretes, muitos dos quais estiveram presentes na Coleção, e sem negar a importância e a participação dos artistas supracitados em composições que se caracterizariam como sendo do gênero samba, adotamos a estratégia analítica de considerar como sambista apenas os artistas que compuseram, cantaram e/ou tocaram majoritariamente samba e que foram, ao longo de suas carreiras, identificados como sambistas, não sendo, portanto, considerados aqueles que vez ou outra excursionaram pelo gênero ou que se dedicaram sobretudo a gêneros próximos, como marchinha carnavalesca e a Bossa Nova, considerada como renovadora do samba.

Dessa maneira, destacamos e analisamos pormenorizadamente apenas os fascículos de sambistas que foram focalizados na primeira e na terceira versão da Coleção. Apesar de na década de 1920 o samba não estar ainda definido em um ritmo próprio e característico, pois recebia influências de outros ritmos da época, sendo então um “estilo anfíbio”, como afirma Tárík de Souza (2003, p. 13), os pioneiros, Donga e Sinhô foram considerados sambistas para efeito de análise das representações de samba que foram estabelecidas pela Coleção, visto o pioneirismo de ambos no desenvolvimento deste gênero musical.

Valendo-se dos objetivos que nortearam esta pesquisa e do material analisado, o presente trabalho divide-se em três capítulos compostos por três e quatro tópicos. No primeiro, intitulado “Uma editora, uma coleção e a música popular brasileira em debate”, discutimos inicialmente as questões acerca do conceito de ‘coleção’, inserindo a Abril Cultural – responsável pela produção e divulgação da Coleção *História da Música Popular Brasileira* – no mercado de fascículos que se formava com a consolidação da indústria cultural, na década de 1970. Análise balizada nas seguintes questões: O que é coleção? Qual a trajetória histórica que o termo apresenta? Quais as diversas formas de coleção que se deram ao longo do tempo? A partir desse percurso, pontuamos dados e informações históricas sobre os lançamentos de coleções no Brasil, especialmente os da Abril Cultural, apresentando, de maneira sucinta, a diversidade das publicações lançadas pela editora, bem como os das demais concorrentes dela. Com isso, delineia-se um quadro que corrobora para dotar de historicidade a Coleção *História da Música Popular Brasileira*, sobretudo por ser enfocada e analisada com base na expansão e consolidação da indústria cultural brasileira, notadamente o seu setor editorial e fonográfico.

No tópico seguinte analisamos os elementos gráficos e discográficos das três versões, especificamente os da primeira e da terceira, estabelecendo proximidades e distanciamentos entre elas. Destacamos os agentes envolvidos em sua produção, as estratégias e expedientes de organização e técnicas empregadas para sua produção, lançamento e propaganda visando os possíveis públicos leitores/ouvintes da Coleção. E o terceiro e último item do capítulo é composto por uma análise do momento cultural, com destaque para o debate acerca do nacional/popular, quando dos lançamentos das duas versões da Coleção focalizadas pela pesquisa. Posteriormente, o texto dedica-se às apreciações referentes ao conteúdo textual e discográfico presente nas duas versões da Coleção, apresentando os diferentes compositores e intérpretes que compuseram os fascículos lançados, buscando, quando possível, destacar semelhanças e distanciamentos entre as versões de 1970 e de 1980, enfatizando as questões políticas e mercadológicas presentes nos textos dos fascículos.

No segundo capítulo, denominado “Afinal, qual samba colecionar? O gênero na Coleção”, buscamos apresentar e analisar as diversas formas de representação do samba nos fascículos. No primeiro, os destaques são os sambistas focalizados pela Coleção em ambas as versões, refletindo sobre as possíveis razões que levaram certos sambistas a serem focalizados em detrimento de outros. Para tanto, os nomes apresentados, bem como o lançamento da Abril Cultural, são relacionados e pensados historicamente e socialmente como integrantes de um

momento cultural, político e econômico, que esteve presente nas bancas de jornal de todo o país, juntamente com a trajetória do samba ao longo do tempo, o que levou à valorização de uns frente a outros. No tópico seguinte, a ênfase da análise se volta aos intérpretes selecionados para comporem as gravações presentes nos discos dos fascículos dos sambistas, pensando seus nomes e as décadas das gravações de acordo com a ideia de “linha evolutiva”. Discute-se, desse modo, as práticas de representação estabelecidas pela Coleção, de forma direta ou indireta, para apresentar ao leitor/ouvinte uma ideia de samba pautada em seus ideais e a de seus colaboradores. Finalmente, o último tópico dedica-se à análise dos profissionais que contribuíram com textos para os fascículos da terceira versão. Levando-se em consideração a trajetória midiática e a linha de pensamento de cada agente envolvido na produção textual da Coleção, procuramos demonstrar como as disputas em torno da memória do samba presentes na mídia e que buscavam estabelecer o “verdadeiro” e “autêntico” samba, perpassaram os textos dos fascículos. Apresenta-se, assim, a visão de samba defendida nas páginas do lançamento da Abril Cultural, que não estava descolada das questões e debates do período em que foi lançada no mercado, daí a presença de nomes de profissionais, de artistas e determinados assuntos nos fascículos.

O terceiro e último capítulo, intitulado “*A voz do morro sou eu mesmo sim senhor*”: o samba representado nas linhas textuais”, foi dedicado a explicitar mais detidamente os aspectos textuais e fonográficos dos fascículos. O primeiro item apresenta análise de um ponto presente no conteúdo dos textos dos fascículos, assinados, em sua maioria, por profissionais da mídia, tendo como eixo analítico a questão da “tradição” do samba. Com isso, buscamos demonstrar o discurso que prevaleceu ao longo dos lançamentos da Coleção e a visão de samba que ela buscou representar aos seus leitores/ouvintes. O segundo item foi dedicado à análise das letras dos sambas presentes nas duas versões da Coleção e que apresentaram como temática o próprio samba. Esses lançamentos expuseram, ao longo do tempo, diferentes visões a respeito deste gênero musical. Os modos díspares de interpretar o samba, em sua maioria, estavam em confluência com as questões em voga na sociedade à época em que foram lançados e com o momento cultural, político e social das décadas em que a Coleção esteve no mercado. O terceiro tópico apresenta, por sua vez, uma análise das letras dos sambas que trataram de problemas sociais. Dessa maneira, buscamos estabelecer um paralelo entre os problemas que eram cantados em sambas das décadas iniciais do século XX, com aqueles que a sociedade dos anos 1970 e 1980 enfrentavam, diante do regime militar, do período de “milagre econômico” e da posterior crise financeira. Essa aproximação favorecia

possivelmente a identificação do leitor/ouvinte com o samba que ele ouvia nos discos da Coleção, além de apresentar-se como estratégia de um bem cultural para a divulgação de determinada imagem desse gênero musical. Para finalizar, o último tópico se vale das letras dos sambas, em sua maioria compostos por homens, e que tiveram como mote a imagem das mulheres, para analisar como a figura feminina foi tratada na Coleção, vistos os parcos fascículos em que foram focalizadas em ambas as versões. Ademais, discute-se, nesse tópico, o status social da mulher ao longo do tempo e quais os diferentes projetos impostos pela sociedade à figura feminina. Conforme se verá a seguir, as mudanças nas representações das mulheres nas composições refletem as conquistas feministas, as quais reverberaram no universo do samba.

CAPÍTULO I

UMA EDITORA, UMA COLEÇÃO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM DEBATE

1.1. Abril Cultural e sua inserção no mercado de coleções

No ano de 1970, a Editora Abril já estava consolidada no meio editorial, oferecendo ao seu público consumidor a possibilidade de acesso a uma diversificada produção de revistas e, mesmo, de histórias em quadrinhos. Ramo comercial dedicado à produção de coleções e vinculado ao conglomerado editorial da família Civita, a Abril Cultural também se mostrava em situação favorável naquele ano. Ela já contava com significativo número de coleções em fascículos lançadas no mercado, ainda que fosse criada bem mais recentemente do que aquela Editora. O nome Abril Cultural ia se posicionando como referência no setor de coleções, inaugurado no Brasil bem anteriormente. Posição que aquela empresa manteria nas décadas seguintes, quer pelo sucesso na produção de variadas coleções quer pelo consumo delas.

Fundada por Victor Civita, em 1950, a Editora Abril instalou sua sede na cidade de São Paulo. Após verificar a boa experiência que seu irmão estava tendo na Argentina, ao conseguir a licença da Disney para publicar a revista *El Pato Donald*, Civita decidiu, então, seguir os passos de seu irmão e fazer o mesmo no Brasil. Com o lançamento da revista traduzida do Pato Donald, a Abril inicia sua empreitada no mercado editorial, conquistando posteriormente o posto de maior editora de revistas da América Latina.³ Para alcançar tal feito a editora diversificou suas publicações, buscando lançar revistas cujos conteúdos estivessem em confluência com as demandas culturais e políticas da sociedade. Portanto, a visão empresarial de Victor Civita e o momento econômico propício fizeram com que ele se lançasse no mercado editorial de uma forma mais definitiva, com vista a tornar sua empresa uma grande referência no setor.

Os lançamentos iniciais da empresa de Victor Civita buscaram abarcar o mercado infantil e feminino. À sua pioneira *Pato Donald* seguiram-se as revistas *Mickey* (1952), *Diversões Escolares* (1960), *Zé Carioca* (1961) e *Almanaque Tio Patinhas* (1963). No que diz respeito ao universo feminino, as publicações foram pautadas pelas fotonovelas, o mundo da moda, cozinha, decoração e comportamento da mulher, como *Capricho* (1952), *Você* (1956), *Ilusão* (1958), *Noturno* (1959), *Manequim* (1959) e *Claudia* (1961).⁴ O público masculino também foi lembrado, posteriormente, com as revistas que versavam sobre futebol, mulher e automóveis, como *Placar* (1970), *Playboy* (1975) e *Moto* (1982). Atuando juntamente com as demandas da sociedade, a Abril lançou a revista *Quatro Rodas* (1960), especializada em automóveis e turismo, no momento em que o Brasil vivia a euforia da implantação das

³<http://www.abril.com.br/institucional/50anos/ocomeco.html>.

⁴<http://www.abril.com.br/institucional/50anos/linha01.html>; <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/linha02.html>.

indústrias automobilísticas, impulsionadas pelas políticas desenvolvimentistas do presidente Juscelino Kubitschek. Posteriormente, quando da vigência do regime militar, viriam revistas de variedades, como *Realidade* (1966) e *Veja* (1968), atuando no plano político-ideológico (MIRA, s/d, p. 4-5).

A Editora Abril valeu-se do momento propício para o lançamento de novos produtos editoriais, visto que, amparado em incentivos governamentais do período militar, como o estímulo à produção de papel, o setor aumentou suas produções. O Grupo Executivo das Indústrias do Papel e das Artes Gráficas (GEIPAG), órgão criado pelo governo em 1966, auxiliou no desenvolvimento da indústria gráfica e incentivou a importação de máquinas para a dinamização da produção no setor. No ano seguinte, a porcentagem de papel produzido no Brasil chegava a 91%, fato que barateava os produtos finais. Com isso, entre os anos de 1966 e 1980 a produção de livros aumentara de 43,6 milhões de exemplares para 245,4 milhões (ORTIZ, 2006, p. 122). E em confluência com o crescimento do mercado editorial verificado entre as décadas de 1960 e 1980, a Abril aumentara significativamente o número de títulos e suas tiragens. Se o setor editorial produzia 104 milhões de exemplares em 1960, passando a 193 milhões em 1970 e chegando a 500 milhões em 1985, a editora de Victor Civita já fecharia a década de 1960 com 27 títulos, contra sete na anterior, e na seguinte já dispunha de 121 títulos comercializados (ORTIZ, 2006, p. 122-123).

Apesar do crescimento das publicações, a Abril não era a única no ramo editorial. A empresa de Victor Civita entrou neste mercado tendo como um dos concorrentes os Diários Associados (D.A.) – conglomerado de empresas midiáticas do Brasil – de Assis Chateaubriand. Os D.A. atuavam na imprensa brasileira desde o ano de 1924, quando Chateaubriand adquiriu *O Jornal*⁵, do Rio de Janeiro. No ano seguinte expandiu seus negócios para São Paulo, com a aquisição do *Diário da Noite*. Em 1928 lançou a revista *O Cruzeiro*, a qual se tornou sucesso de vendagem nos anos iniciais em que esteve em circulação, vindo a se constituir em exemplo de inovação editorial para revistas posteriores e tendo sua publicação encerrada em 1975. A novidade estava no fato de apresentar fotografias, características gráficas modernas e conteúdo abrangente. Ademais, trazia informações a respeito de cultura ou entretenimento, além de abarcar o público masculino, feminino e de diferentes idades (MIRA, s/d, p. 1). Outra revista que esteve no mercado no momento em que a Abril entrou no ramo editorial foi a *Manchete*. Lançada em 1952, por Adolfo Bloch e publicada pela Bloch Editores, conquistou logo de início um rápido sucesso e, em pouco

⁵ <http://www.diariosassociados.com.br/linhadotempo/decada20.html>.

tempo, alcançou o *status* de segunda revista semanal mais vendida no país, perdendo apenas para *O Cruzeiro* (MOURA, 2011 p.11).

Apesar de suas concorrentes, a Editora Abril conseguiu se fortalecer no mercado. Um de seus diferenciais foi a segmentação de suas produções, com revistas que abarcavam diferentes públicos e interesses. Ademais, a empresa de Victor Civita não se especializou apenas em publicações e edições de revistas. Outro de seu ponto forte, o qual nos interessa mais diretamente, foi o desempenho na produção e venda de coleções, organizadas em fascículos, lançados em sua maioria quinzenalmente e com preços acessíveis. Para tanto, o conglomerado editorial da família Civita criou a Abril Cultural, braço comercial do grupo editorial voltado inteiramente para a comercialização de um antigo comportamento humano: o ato de colecionar.

O termo ‘coleção’ originou-se do Latim *legere*, expressão relacionada com a agricultura, significando ‘colher’, ‘escolher’. O seu correlato atual originou-se da semelhança de função, visto que formar uma coleção também requer capacidade de escolha, daí o termo *coligere*, resultando no que conhecemos hoje como coleção. Esse termo está relacionado com a ideia de reunir, sejam objetos, documentos, livros, animais, plantas, pedras, entre outros. Deve-se distingui-lo, porém, da ideia de acumulação, a qual não há um objetivo, um propósito definido em acumular determinados objetos e afins, tal como há no ato de colecionar. Não se inicia uma coleção sem algum propósito, assim como não se lançam coleções no mercado sem que hajam diversos interesses investidos, incluso o da ordem comercial.

No entanto, o termo ‘coleção’ foi sofrendo modificações ao longo do tempo, concatenado com o interesse e propósito de cada período histórico. Leila Beatriz Ribeiro (2006, p. 3) destaca importantes questões para a busca do entendimento do sentido das coleções, refletindo sobre os motivos que levam os indivíduos a colecionarem e quais as perguntas que os homens têm feito ao longo dos séculos que os impulsionaram a buscar respostas nos objetos colecionados. Em síntese, responde a autora que a praticidade de alguns objetos fazia com que os homens primitivos os portassem, mas, com o passar dos séculos, são os objetos ligados ao culto e evocação que tomarão espaço na sociedade, inclusive estendendo os sentidos simbólicos daqueles aos demais objetos.

O sentido de se colecionar esteve sempre ligado aos anseios e questionamentos da sociedade. Por isso é que uma determinada coleção deve ser entendida dentro de seu contexto histórico, levando-se em conta as questões sociais, políticas, econômicas e culturais envolvidas. Durante a Idade Média, por exemplo, as coleções eram praticamente compostas por objetos sacros. Tal fato se dava pelo motivo de que a Igreja, ao deter o poder, tinha a seu

cargo seleccionar o que deveria e o que não deveria ser guardado e preservado sobre a finalidade de colecionar (WEITZEL, 2002, p. 61). Na Idade Moderna, com as grandes expedições e descobertas de ‘novas terras’, o ato de colecionar volta-se para os objetos naturais. A coleção destes, obtidos em novos lugares, tinham como um dos objetivos dar a conhecer o que até então se encontrava desconhecido para os povos dos países expedicionários. Nos séculos XVI e XVII, prevaleceram os gabinetes de curiosidades, locais responsáveis por guardar tudo o que se achava de raro e/ou estranho durante as expedições. Segundo Ana Janeira (2006, p. 66), a história da arte e a história natural, duas áreas ligadas ao colecionismo, foram unidas por aqueles gabinetes. Ademais, foram os precursores dos modernos museus, surgidos nos séculos posteriores. Como afirma Philipp Blom (2003, p. 143), as coleções de museus não eram mais de exploração e sim de conservação. A preocupação era preservar tudo aquilo que havia sido achado, porém, não a esmo, mas de maneira seletiva, com vistas a auxiliar na instrução daqueles que tivessem acesso aos objetos preservados.

Ao final do século XIX, as coleções constituídas nos museus serviram muito bem aos interesses dos recém-formados Estados-nações, os quais desenvolviam, de acordo com suas ortodoxias, ideias de história e mitos nacionais (BLOM, 2003, p. 134). Os objetos não eram mais aleatoriamente preservados, havia uma lógica pautando o ato de colecionar. Essa lógica seguia os interesses de conhecimento e também os ideológicos, por conta das nações recém-formadas. Que tipo de identificação nacional se queria construir? Qual característica do passado deveria ser preservada? Qual objeto tem maior capacidade de atingir (intelectual e ideologicamente) a população? Com qual objeto essa população se identifica mais? Possivelmente estas eram as questões que perpassavam a ideia de formar e manter uma coleção, bem como expedientes para expô-la ao grande público. Blom (2003, p. 145) afirma que o ato de colecionar já havia percorrido um longo caminho desde os gabinetes de curiosidades, os quais preservavam o raro e desconhecido, e chegava ao final do século XIX com os museus, caracterizados por conservar as coisas comuns da vida humana, aquilo que já havia sido submetido à compreensão dos homens.

Ao chegar o século XX, o termo ‘coleção’ havia sofrido inflexões, decorrentes, em parte, das mudanças estruturais ocorridas na sociedade. Se antes se buscava preservar/coleccionar o novo, o inusitado, com o desenvolvimento tecnológico e a velocidade com que as informações foram produzidas e disseminadas, ficou impossível absorver/ler/conhecer tudo que se produzia, até por conta da intensificação da variedade de produtos e bens, de autores e lugares de produção e criação. Tal limitação humana tornam as

coisas reconhecidas e identificadas por partes da sociedade como peças de coleções a figurarem em museus. Sobre tal fenômeno Weitzel (2002, p. 63) afirma que “o desenvolvimento de coleções tornou-se recurso fundamental para administrar as coleções de acordo com os interesses e o perfil daqueles que necessitam de informações específicas”. Apesar de a autora tratar especificamente de coleções bibliográficas, pode-se pensar tal objetivo para coleções de demais objetos, produtos e bens. Uma sociedade que fora constituída tendo como regras fundamentais produzir e consumir, tudo foi se tornando muito volátil, com tempo de uso extremamente reduzido. Daí a importância das coleções que pudessem, como afirma Blom, “prometer a vida eterna”, ou seja, rememorar as coisas sem deixar que se perdessem no tempo (2003, p. 130).

Ademais, o ato de colecionar se colocou como fato importante na sociedade contemporânea, na medida em que as produções materiais cresciam e tudo que se relacionasse aos séculos anteriores necessitava ser ordenado. Passa-se, então, à fase das coleções racionais, ordenadas, suprimindo a necessidade de compilar tudo que se produzia. Como salienta Flávia Toni (2008, p. 56), “o colecionar como projeto, surge da tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo e também como tentativa de capturar a maravilha e a magnitude de tudo, para incluí-las no reino dos bens pessoais”.

Dissociadas das formas e objetivos anteriores, as coleções no século XX passam a representar tentativas de respostas aos novos anseios e angústias da sociedade para com o seu futuro. Ou como analisa Ribeiro (2006, p. 3):

Do uso demarcado pela funcionalidade, passando pela sede de poder traduzida por objetos cobiçados por indivíduos, grupos e mesmo nações poderosas com o intuito de perpetuar-se, chegamos à contemporaneidade. Hoje, o desejo de acúmulo representado por grandes instituições aponta para um sentido de perda e de deslocamento frente a um presente destituído de origens e de um futuro incerto, distanciando substancialmente o homem cada vez mais de projeções idealizáveis.

É dentro dessa visão moderna sobre coleções que paulatinamente elas começam a invadir o mercado, apresentando diversos conteúdos e temas, como educação, música, biologia, religião, pintura, entre outros. Essa atividade de venda de coleções perdura até os dias de hoje, o que demonstra a eficiência desse tipo de comércio e que a sociedade ainda guarda raízes do ato de colecionar. No entanto, assim como as maneiras de se pensar o termo ‘coleção’ mudou ao longo do tempo, o modo de comercializá-las também sofreu inflexões, como o caso brasileiro pode ilustrar.

No Brasil, a Editora Vecchi foi uma das pioneiras no ramo da produção e venda de coleções em fascículos, tendo iniciado suas atividades no começo do século XX, encerrou-as

no ano de 1983, após entrar em falência.⁶ Dedicava-se à produção e venda de fascículos semanais de romances, inicialmente oferecidos de porta em porta por Arturo Vecchi, fundador da editora. O primeiro romance lançado foi *Maria, a fada do bosque*, de Lourenço Baltiere. Depois, seguiram-se mais sete volumes dedicados a outros títulos de romance. A atividade perduraria até 1933, quando a editora se especializou no lançamento de outros produtos editoriais, como livros, revistas e álbuns de figurinhas (NASCIMENTO, 1989, p. 103-105). Entre as décadas de 1990 e 2000, a comercialização das coleções seria também realizada por meio do fornecimento gratuito ou mediante o pagamento de preços bastante módicos para a promoção de vendas de jornais e revistas. Expediente adotado pela *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Caras*, *Recreio*, entre outras publicações. Nestes moldes, as coleções eram formadas por atlas, obras de literatura, CDs com gêneros musicais variados, livros de história da arte, filmes em DVDs, livros de culinária e, mesmo, objetos domésticos. Mais recentemente, no caso de coleções musicais, a possibilidade de os internautas criarem suas playlists também auxilia na promoção das coleções, bem como os produtos a elas atrelados.

Quando chegaram às bancas de jornal no Brasil, as coleções eram quase que exclusivamente produzidas pela Abril. Posteriormente, vieram-se somar a tal nicho de vendas outras empresas, como a espanhola Planeta DeAgostini, com atuação limitada no território brasileiro. Esta, inicialmente, era especializada no lançamento de fascículos de enciclopédias e cursos, depois expandiu suas atividades com coleções de temas variados. Além daquela concorrente, a Abril contava com outra, igualmente de origem espanhola, porém, com certo destaque no mercado editorial brasileiro em parte do último terço do século XX. Tratava-se da Editora Salvat, a qual lançou coleções de temas variados como cursos, de temática infantil, modelismo, além daquelas voltadas para o colecionismo, compostas por objetos em miniaturas, como *Guitar collection*, *Instrumentos Musicais*, *Mistérios dos deuses egípcios* e *Betty Boop show collection*.⁷ Outras editoras também tiveram atuação no mercado de coleções vendidas em bancas de jornal, disputando mercado, porém, limitadamente, com a Abril. Eram os casos da Editora Visor, Editora ABZ, Editora Três. No entanto, foi a Abril Cultural, que ganhou maior destaque na produção e venda de coleções em fascículos vendidos em bancas de revistas e jornais. Ao final da década de 1980, a Abril ostentava a média de um bilhão de

⁶A Editora Vecchi foi fundada em 1913 pelo italiano Arturo Vecchi. Dedicada primeiramente à venda de fascículos, se especializou posteriormente na edição de livros e também entrou no ramo de revistas e livros infantis. Ver NASCIMENTO, Angela José do. A Trajetória da Editora Vecchi. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 12, n. 60, 1989, p. 102-106.

⁷ <http://www.salvat.com/br/categoria?categoria=3>

fascículos vendidos, 30 milhões de exemplares de romances e 11 milhões de enciclopédias (MARKUN, 1987, p. 43).

No que se refere à inserção da Abril Cultural no mercado de produção e venda de coleções, deve-se destacar que seu primeiro lançamento ocorreu em 1965, com *A Bíblia Mais Bela do Mundo*, versão brasileira da congênere italiana, produzida pela Fratelli Fabbri Editori (GUERRINI Jr. 2007). Após o sucesso deste primeiro lançamento de sua coleção, Victor Civita decide montar um departamento especialmente para gerenciar as futuras produções. Trata-se da Abril Cultural, a qual inicia suas atividades no ano de 1966 com o lançamento do primeiro fascículo de *Conhecer*, produzido e distribuído nas bancas de jornal de todo o Brasil. Tal coleção era composta por 180 fascículos, em um total de 13 volumes que dariam origem a uma enciclopédia ilustrada, destinada a estudantes do ginásio.⁸ Segundo Civita, o objetivo no lançamento de coleções era possibilitar o acesso rápido e eficiente ao conhecimento (CIVITA apud PEREIRA, 2005, p. 250). Desta maneira, a estes lançamentos iniciais seguiram-se outras coleções tratando de assuntos variados.

No ano de 1967, a Abril Cultural apresenta coleções de temas mais específicos, capazes de abarcar diferentes públicos, como por exemplo, *Gênios da Pintura*, destinada aos amantes dessa arte; *Medicina & Saúde*, voltada para aqueles que almejavam conhecer mais a respeito do funcionamento do corpo humano e terapêuticas; *Mãos de Ouro*, para quem desejasse fazer crochê, bordado, rendas, artesanato, etc.; *Bom Apetite*, apresentando passo a passo de diversificadas receitas ilustradas; *Enciclopédia da Agricultura*, voltada para um público ligado mais ao mundo rural, entre outras. Também foram comercializados grandes clássicos da literatura, com a coleção *Os Imortais da Literatura Universal*, de 1970. Seu primeiro volume foi *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski⁹, seguida de *As Aventuras do Sr. Pickwick*, de Charles Dickens, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Novelas Exemplares*, de Miguel de Cervantes, entre outros, em um total de 50 volumes.

Obras filosóficas também ganharam espaço nas bancas de jornal. Em 1972 a coleção *Os Pensadores* foi lançada, sendo formada por 68 volumes. Projeto que faria com que a Abril Cultural alçasse o posto de maior editora de livros de filosofia do mundo (GUERRINI, 2007, p. 1); a coleção contaria com diversas versões posteriores nas duas décadas seguintes. Ademais, conjuntamente, outras coleções de assuntos variados figuraram no mercado no mesmo ano, como a *Enciclopédia Disney*, *Cozinha de A a Z*, *Os Cientistas*, *Curso Abril Vestibular*, *Hard Boys*, *Mãos Maravilhosas*, *Curso de Auxiliar de Administração*, *Policiais*

⁸ <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/fasciculos.html>.

⁹ <http://www.abril.com.br/institucional/50anos/fasciculos.html>.

Abril – Série Aço e Série Bronze, Dicionário de la Lengua Espanola (PEREIRA, 2005, p. 255). E nos demais anos daquela década de 1970 e na de 1980, a Abril Cultural lançou coleções das mais variadas temáticas, inclusive a notória coleção *Os Economistas*, composta por obras de clássicos e renomados pensadores da economia. Com tais frentes de trabalho, a Abril conseguia manter-se no mercado com nichos variados de consumidores, visto que suas publicações e coleções abarcavam amplamente diversas áreas de interesse de públicos específicos. Essa diversidade de assuntos das coleções da Abril Cultural possivelmente foi uma estratégia de mercado, visto que não estava só neste ramo editorial e enfrentava a concorrência de outras editoras.

A Abril Cultural valeu-se também da expansão do mercado fonográfico brasileiro para lançar fascículos acompanhados de discos, formando as coleções discográficas das expressões musicais brasileira. Vale destacar que no momento em que lança as primeiras coleções em fascículos acompanhadas de um disco contendo uma seleção de canções do focalizado, a indústria fonográfica apresentava elevados índices de crescimento. Entre 1966-1976, essa indústria apresentou crescimento acumulado de 444,6%, diante de um PIB elevado em 152% (PAIANO, 1994, p.195). Durante toda a década de 1970, cresceria numa taxa média de 15% ao ano, mesmo com a falta de vinil decorrente da crise do petróleo entre 1974/1975 (MORELI, 1991, p.61). Em 1976, com abastecimento regularizado de vinil, volta a crescer. Nos anos 1978/1979, o Brasil era posicionado como o quinto maior mercado de discos no mundo, ainda que vivenciasse o início de uma recessão econômica (DIAS, 2000, p.77). Estes índices expressam o alinhamento da indústria fonográfica brasileira à crescente demanda do consumo de bens culturais. O que levou a indústria do disco, durante as décadas de 1960 e 1970, a se alinhar ao desenvolvimento e consolidação da indústria de bens culturais (VICENTE, 2002, p. 52).

No entanto, a música enfrentava uma maior racionalização e conseqüente mercantilização por conta da consolidação da indústria cultural, com um aumento nas vendas/consumo de LPs de artistas internacionais. Segundo Rita Morelli (1991, p. 47-8), o crescimento no número de músicos estrangeiros que encontravam mercado no Brasil se deu por conta da forte repressão do governo militar aos artistas brasileiros, especialmente com o AI-5, em 1968. Fato que possibilitou que multinacionais do disco e suas representantes abastecessem o mercado com os lançamentos estrangeiros, em detrimento da expansão da música popular brasileira. Ademais, a programação das emissoras de rádio também apresentava certo predomínio de música estrangeira no final da década de 1970. Para além do motivo político – censura e repressão às artes –, Morelli também salienta o fator econômico,

visto que, para as gravadoras brasileiras, era mais fácil e lucrativo lançar um disco já gravado no exterior, pois não era necessário arcar com as despesas de gravação, além de descontos e isenções nas importações, então vigentes à época.

Para Eduardo Vicente (2012, p. 58) a questão era outra, em suas palavras:

[...] o que os lançamentos internacionais estão na verdade cumprindo é a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado, ao qual a música brasileira dos anos 50 e 60 – constituída sobre as bases mais políticas e ou para um outro perfil de mercado – não podia mais responder plenamente.

Com o tempo, a indústria fonográfica era cada vez mais organizada em função dos lucros e da minimização dos gastos, sendo que o mercado de discos cada vez mais era dominado pelos grandes conglomerados de comunicação, como lembrado por Midani (2008, p. 215). Os dados de vendagem demonstram a contínua queda nas vendas de músicas nacionais: no início do primeiro semestre de 1971, ela apresentava uma porcentagem de 57,5% das vendagens, caindo para 37% no segundo semestre, e no começo do ano seguinte cairia mais ainda, chegando a 16% (MORELLI, 1991, p. 48).

Alguns fatores mais propriamente de organização da indústria fonográfica e do universo musical, permitem compreender a expansão do setor: adoção do formato Long Play (LP), a promoção de festivais da canção, crescimento da produção de canções românticas de apelo comercial e de discos compostos por canções estrangeiras (DIAS, 2000, p. 55). Quanto aos festivais, os produtores musicais Marcos Mazzola e André Midani afirmam a importância dessa manifestação cultural para o lançamento de novos artistas e, conseqüentemente, para as gravadoras que viam nos festivais da canção a grande oportunidade de divulgarem seus artistas, testar a popularidade dos mesmos ou de uma canção. Por isso, as gravadoras tinham muito comprometimento e interesse com os festivais. (MAZZOLA, 2007, p. 47; MIDANI, 2008, p. 109).

Pouco antes da expansão da indústria fonográfica e editorial no Brasil, a Abril Cultural lança sua primeira coleção composta por fascículo e disco: *Clássicos de Todos os Tempos*, em 1966. Dois anos depois, lançou *Grandes Compositores da Música Universal*, versão brasileira da original italiana. Composta por 48 fascículos, cada um deles contava com um encarte contendo biografia ilustrada do compositor focalizado e análise da obra dele, além de ser acompanhada por LP de dez polegadas. Seu primeiro volume continha um encarte explicativo, intitulado *A arte da música: a linguagem musical - sua história – uma orquestra*

sinfônica – os instrumentos. A estes dois lançamentos seguiram-se outros, como *As Grandes Óperas* (1971); *Mestres da Música* (1979), esta composta por fascículos integrados por três partes: encarte ilustrado enfocando vida e obra do focalizado, disco com as composições mais significativas do autor em destaque com intérpretes de renome e um Guia do Ouvinte para facilitar a compreensão das peças abordadas na coleção¹⁰; *Gigantes do Jazz* (1980), do original italiano *I Grandi del Jazz*; *Mestres pelos Mestres* (1984), cujos fascículos eram apresentados em quatro partes: a cronologia do autor, análise de sua produção, guia do ouvinte com textos de especialistas e informações sobre os intérpretes das gravações do disco, as quais eram reputadas como as mais apuradas e reconhecidas pela crítica.¹¹

No entanto, um dos problemas enfrentados pela Abril Cultural para o lançamento daquelas coleções dizia respeito aos direitos autorais. Embora a empresa adquirisse os originais da editora italiana, as gravações deveriam ser negociadas com seus responsáveis separadamente, tornando mais trabalhoso o processo de lançamento (GUERRINI Jr., 2007, p. 2). Talvez tivesse sido esse um dos motivos pelo qual a Abril Cultural resolveu investir na elaboração de coleções próprias, sendo a *Coleção História da Música Popular Brasileira* (1970) a primeira a ser produzida totalmente no Brasil.

Ao analisar a trajetória de lançamentos da Abril Cultural pode-se perceber que grande parte de suas coleções figurara nas bancas lado a lado, estabelecendo um amplo leque de opções para o consumidor. A variedade e diversidade no conteúdo das coleções alcançavam diferentes faixas etárias, além disso, seu baixo custo e amplo sistema de distribuição, por meio da Distribuidora Nacional de Publicações (Dinap) – controlada por Richard Civita, filho de Victor -, fortaleceram e possibilitaram que a Abril se estabelecesse como pioneira nas inovações e a grande referencial naquele setor editorial.

As intersecções com outras mídias também contribuíram para o sucesso comercial da Abril Cultural, notadamente no que tange suas coleções musicais, como tratado no próximo tópico do capítulo. Ademais, há fatores da política econômica nacional e da consolidação da indústria cultural brasileira que corroborariam para o desenvolvimento da Abril Cultural, bem como do conglomerado empresarial ao qual estava vinculada.

No final da década de 1960, quando os lançamentos das coleções da Abril Cultural já eram constantes, a economia brasileira experimentava o chamado “milagre econômico”. Este gerava, sobretudo nos primeiros anos da década seguinte, índices consideráveis de crescimento econômico, com base em investimentos oficiais em infraestrutura e os dirigidos à

¹⁰ Informações presentes no Plano da Obra dos fascículos da coleção *Mestres da Música*.

¹¹ Informações presentes no Plano da Obra dos fascículos da coleção *Mestres Pelos Mestres*.

indústria pela iniciativa privada, embora o processo fosse amplamente calcado em conjuntura internacional temporariamente favorável que resultassem em empréstimos externos e avolumada participação do capital internacional, porém, tendo como lado nocivo o arrocho salarial dos trabalhadores (PRADO; EARP, 2007). De qualquer forma, aquela onda de crescimento traria, pelo menos inicialmente, melhorias no padrão de vida da chamada classe média, segmento social em que se encontra grande parte dos consumidores do mercado editorial.

Durante os anos de 1970 e parte da década seguinte, o Brasil vivera a consolidação da indústria cultural que, em consórcio ao capital multinacional, promoveria o avanço tecnológico e organizacional, dentre outros setores, o da indústria editorial e o fonográfico. Ambos os setores imbricados à produção das coleções musicais da editora, as quais se constituíam, assim, em produtos híbridos, ou seja, contemplando parte editorial e parte fonográfica. Isto num momento em que os índices de alfabetização seguiam em queda, ainda que o analfabetismo fosse considerável, e crescia o número nas vendas de aparelhos de som, assim como os demais aparelhos de utilidade doméstica, quer, em parte, por certo barateamento deles devido às novas tecnologias quer pela ampliação e facilidades de sua aquisição via crediário, fórmula incentivada e, por vezes, subsidiadas pela política econômica do regime militar.¹²

Seguindo com os lançamentos constantes de coleções, a Abril Cultural, amparada por amplo esquema empresarial do conglomerado editorial da família Civita, se posicionava, enfim, como a líder incontestada no setor de produção e venda de coleções. Posição alcançada, além do favorecimento dos fatores acima mencionados, devido também ao fato de possibilitar que parcela significativa da sociedade brasileira tivesse contato com uma gama de primorosas coleções em fascículos. Estas abrangendo os mais variados temas e assuntos, indo do universal, com *Grandes Compositores da Música Universal* (1968), *Grandes Personagens da História Universal* (1970), *Os Imortais da Literatura Universal* (1970), *Conhecer Universal* (1981), ao nacional, com *O Livro da Cozinha Brasileira* (1974), *Brasil por Estados – Mapas* (1976), *Arte Brasileira* (1976), *Arte no Brasil* (1979), *A Pintura no Brasil* (1981), *História da Música Popular Brasileira* (1970/72, 1977/79 e 1982/84), quase sempre com sucesso de vendas e contanto com relançamentos em períodos posteriores. Qualificativos que a Editora

¹²Ver: MELLO, João Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 562-7.

Abril sempre utilizou para divulgar sua existência e objetivos junto ao seu público e a população em geral.

1.2. A Coleção, seus agentes, sua produção e divulgação

A Abril Cultural lançou nas bancas de todo o país, no ano de 1970, uma coleção com características até então inéditas, até mesmo para uma empresa que era especializada no setor de coleções em fascículos. Trata-se da Coleção *História da Música Popular Brasileira*. Esta receberia, no entanto, três versões. A primeira produzida e vendida entre os anos de 1970 a 1972, a segunda de 1977 a 1979 e a terceira entre os anos de 1982 a 1984. Seu ineditismo, à época da primeira versão, residia no fato de seu conteúdo e sua produção ser totalmente brasileira, diferente das coleções anteriores cujo conteúdo focado era de músicas clássicas ou gêneros musicais estrangeiros, além de tratar-se de versões de congêneres de outros países.

A primogênita versão da Coleção era composta por 48 fascículos, todos lançados quinzenalmente, cada um deles enfocando um destacado nome do nosso cancionista popular. Suas capas eram pretas, ostentando o número de lançamento a que correspondia o fascículo e destacando os nomes de algumas das canções presentes no disco, bem como de seus intérpretes. Com certo destaque na parte de cima da capa vinha estampada informação da periodicidade dos lançamentos dos fascículos e, mais visivelmente, a de que a publicação era acompanhado por um disco, expedientes utilizados em todos os fascículos que compuseram a primeira versão da Coleção. O emprego de tais expedientes indica que ainda certos aspectos das vendas das coleções vendidas em bancas de jornal não se encontravam amplamente arraigadas no cotidiano do potencial consumidor e que as coleções musicais dispusessem da parte fonográfica.

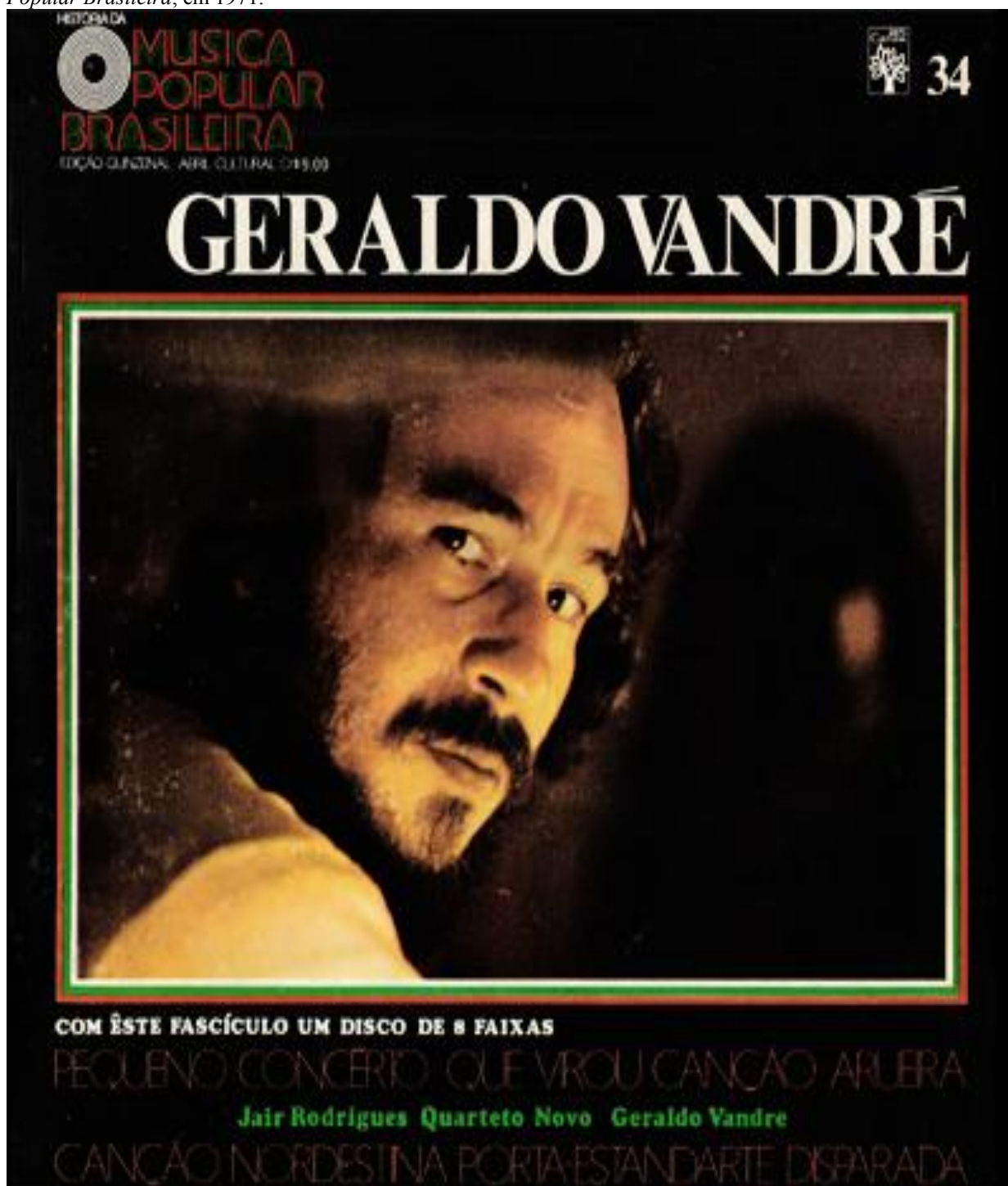
Ademais, no canto direito superior da capa tinha-se a impressão bem destacada do número do fascículo, bem como no interior deste era disposta, a partir do segundo fascículo, uma lista composta de nomes dos compositores já focalizados anteriormente, ordenada pela numeração dos fascículos. Tais recursos gráficos denotam a intenção óbvia dos produtores despertarem no leitor/ouvinte a disposição de acompanhar a Coleção, mas, também, conotam a intenção de levar o consumidor a adotar o sentido de que somente com a aquisição de todos os fascículos poderia se ter por completo a história da música popular brasileira ao alcance de seus olhos e ouvidos. Logo, o sentido de coleção adotado pela Abril Cultural e intentado junto ao seu consumidor era a sobrevalorização da completude da coleção, esta sendo tão mais valiosa quanto mais completa fosse. Sentido que, ao lado da raridade da coleção, tem pautado os colecionadores ao longo dos tempos, mas, antes e acima de tudo, bastante favorável e

convergente aos interesses comerciais da indústria cultural. E tal sentido fica ainda comprovado na estratégia de a Abril Cultural facilitar ao leitor/ouvinte a aquisição de fascículos que não tivessem sido comprados no período de disposição nas bancas. Para tanto, a publicação ostentava a informação: “Você pode comprar qualquer número desta coleção ao preço do último fascículo que estiver nas bancas. Peça-o ao jornaleiro ou ao Agente de Distribuidor da Abril de sua cidade. Ou então diretamente à Abril...”. Este expediente foi mantido nas duas outras versões, porém, era praxe aplicá-lo a todas as coleções da Abril e demais empresas do setor.

A imagem presente na capa poderia ser da foto do compositor focalizado, como bem ilustra a Figura 1, abaixo localizada. A imagem também poderia remeter a algo relacionado ao enfocado, trabalho ou personalidade do enfocado, como, por exemplo, explicita a capa do fascículo Ary Barroso, na Figura 2, mais abaixo. Nela a torcida do Flamengo fora representada em razão de Ary Barroso também ter sido locutor esportivo no rádio e notório torcedor fanático daquele time, tanto que torcia desbragadamente para o rubro-negro carioca quando das transmissões de suas partidas. Por vezes, a capa apresentava imagens artisticamente trabalhadas, todas por Elifas Andreato, como exemplifica a Figura 3, destacada em página mais abaixo.

Os títulos das canções destacadas na capa dos fascículos eram, geralmente, as mais populares e conhecidas do focalizado, assim como salientava nomes de intérpretes que se destacaram e/ou haviam imortalizado certa interpretação de uma canção registrada no disco. Em alguns casos, as capas não continham este último recurso de destaque, dado que as interpretações mais representativas das canções destacadas dos focalizados eram deles próprios, com era o caso de Sérgio Ricardo, como se pode observar na Figura 3, e também o de Milton Nascimento e o de Juca Chaves.

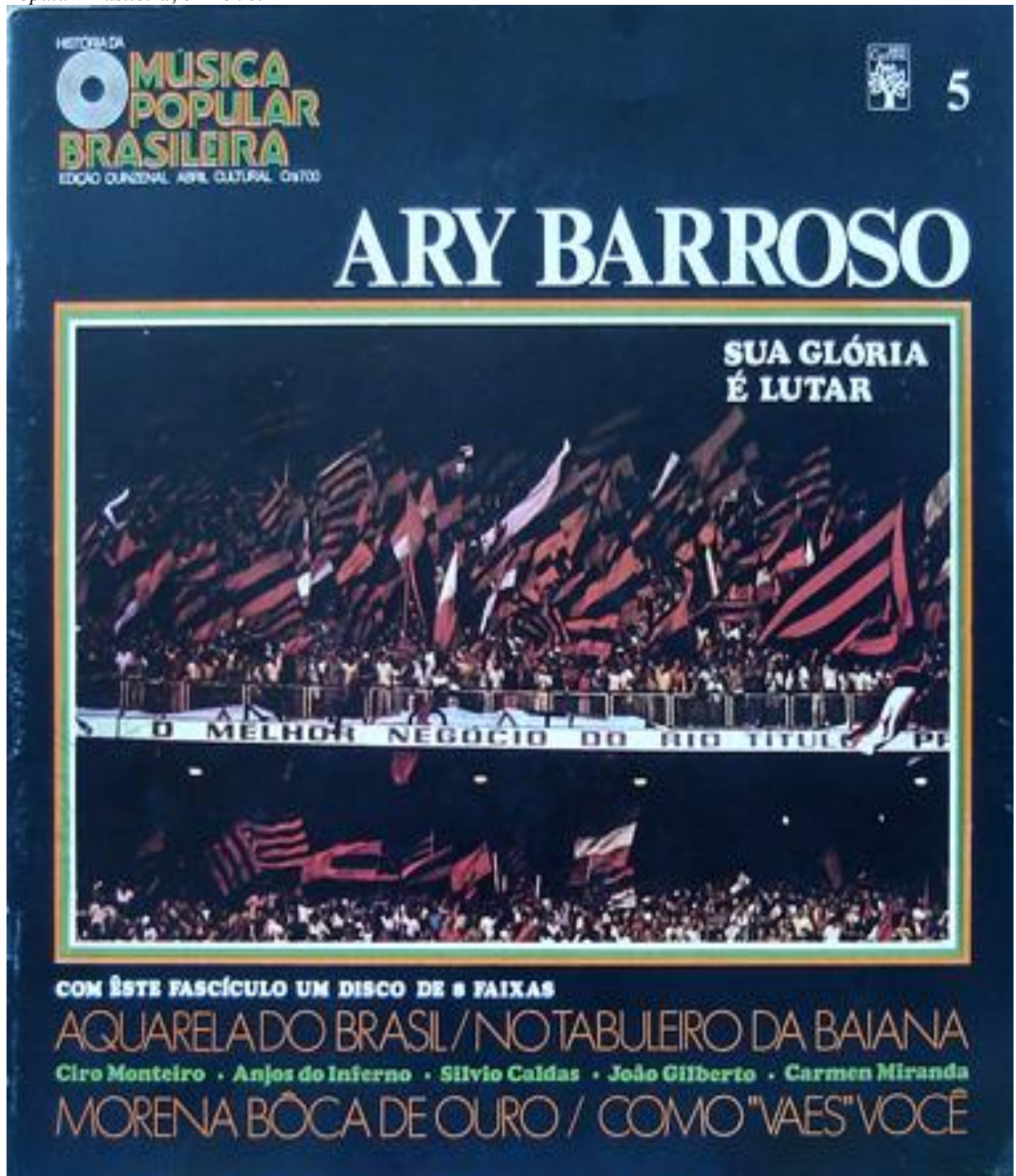
Figura 1 – Capa do fascículo de Geraldo Vandré da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1971.



Fonte (internet): Discoteca Pública¹³

¹³ Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/02/geraldo-vandre-historia-da-musica.html>>. Acesso em 19 set 2014.

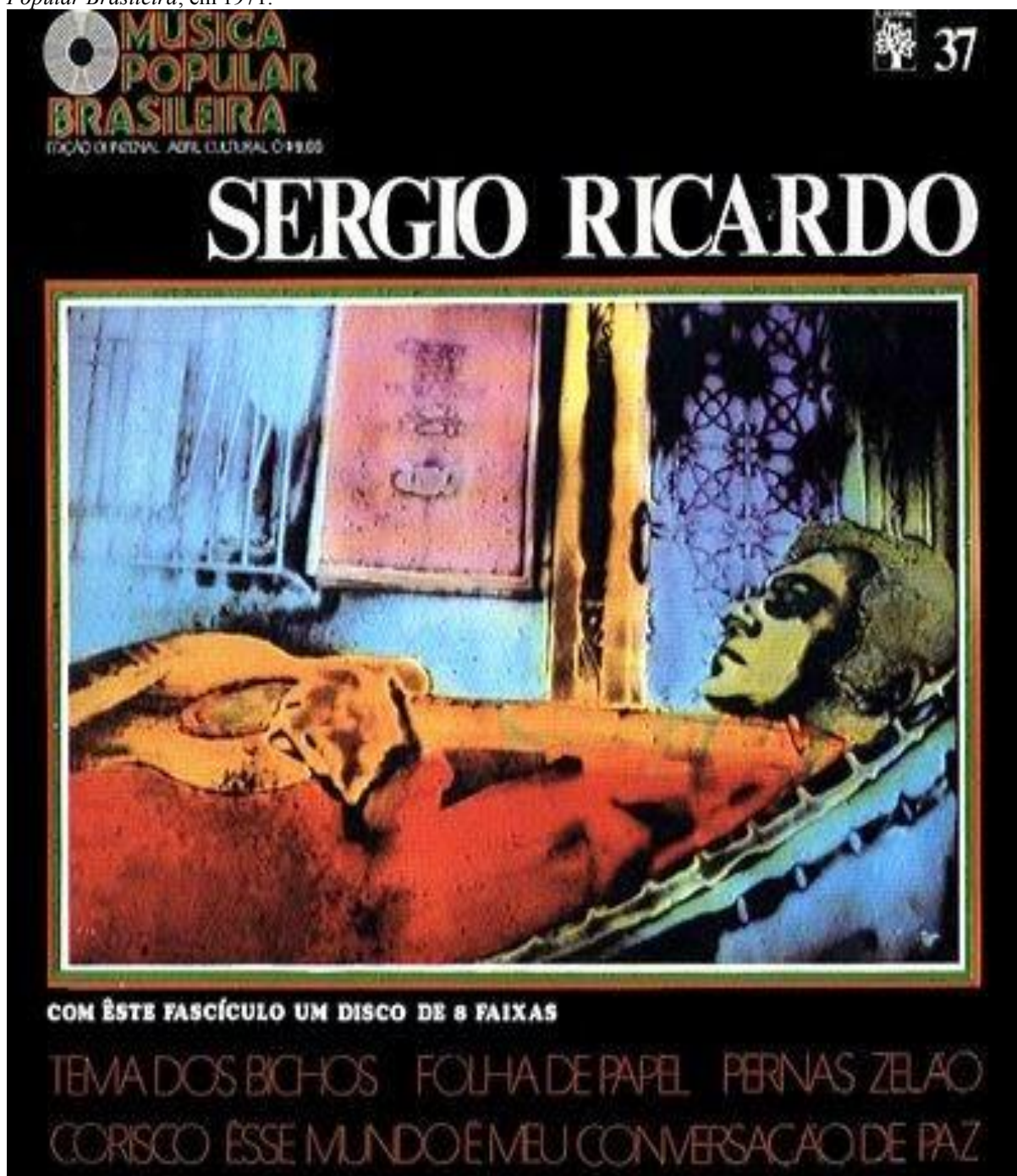
Figura 2 – Capa do fascículo de Ary Barroso da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1970.



Fonte (internet): Discoteca Pública¹⁴

¹⁴Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/02/ary-barroso-historia-da-musica-popular.html>>. Acesso em 19 set 2014.

Figura 3 – Capa do fascículo de Sérgio Ricardo da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1971.



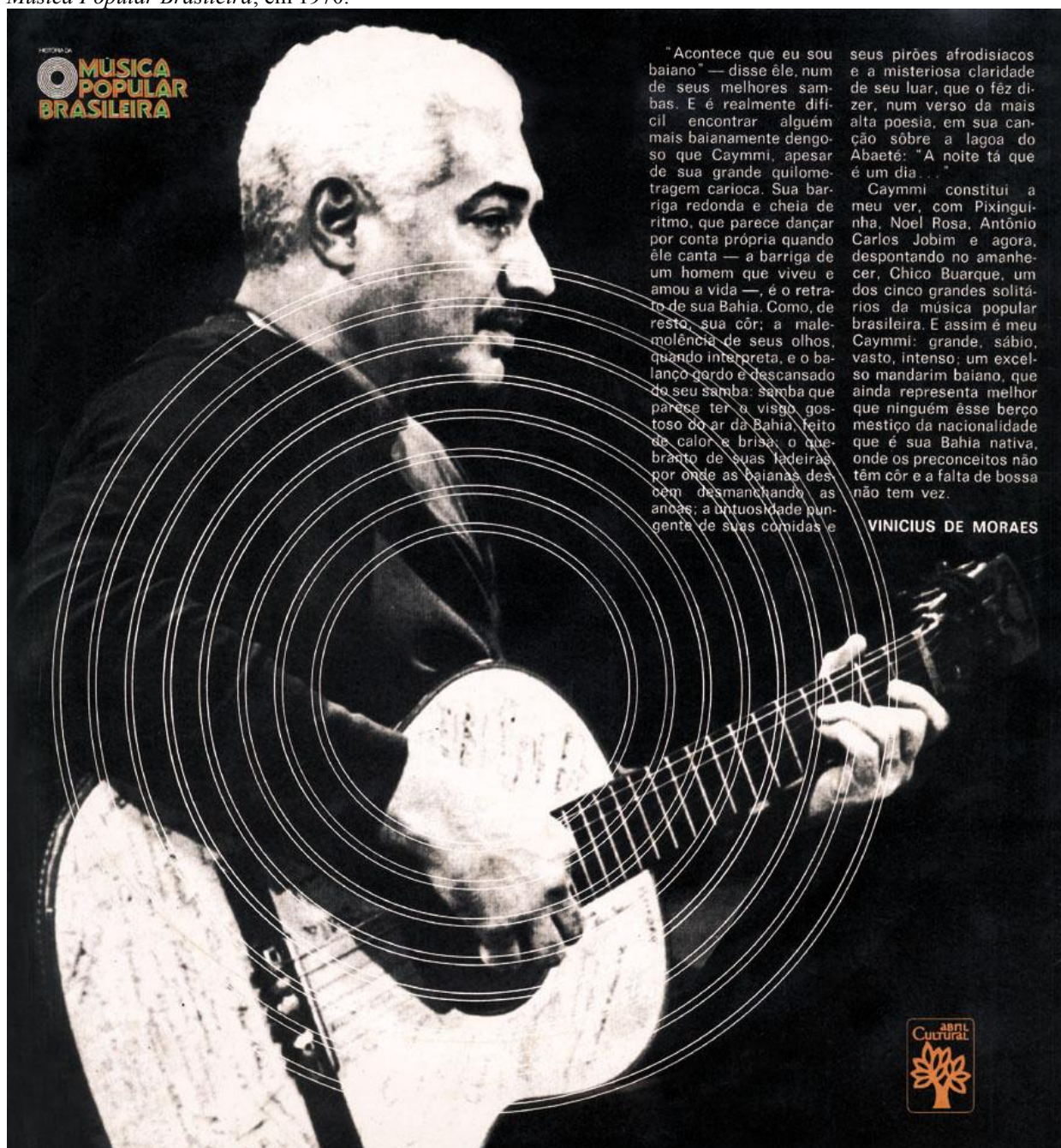
Fonte (internet): Discoteca Pública¹⁵

A contracapa era composta por pequeno relato/comentário sobre o artista em foco e sua obra musical, elaborada, geralmente, por algum crítico musical, jornalista ou alguém próximo ao focalizado. Era uma espécie de resumo da apresentação do artista para o leitor/ouvinte. Expediente editorial utilizado pelo fato de o interessado em adquirir o fascículo

¹⁵Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/02/sergio-ricardo-historia-da-musica.html>>. Acesso em 19 set 2014.

não poder folhea-lo antes da compra, dado o produto ser lacrado por plástico transparente. No exemplo do fascículo Dorival Caymmi, o resumo de apresentação, reproduzido na Figura 4, tratava-se de trecho de um depoimento de Vinicius de Moraes, então, amigo e parceiro de composições. Recurso bastante valorizado quanto mais conhecido e reconhecido fosse o apresentador, sobremaneira no campo musical e com carreira em evidência, como era o caso de Vinicius de Moraes, aliás, outro focado da Coleção.

Figura 4 - Contracapa do fascículo de Dorival Caymmi da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1970.



Fonte (internet): Instituto Antonio Carlos Jobim¹⁶

¹⁶Disponível em: <<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12696>>. Acesso em 23 out 2014.

Os discos que integravam os fascículos da Coleção eram de 10 polegadas, com oito registros fonográficos, trazendo, como dito acima, as canções e os intérpretes mais representativos da obra do focalizado. Por vezes, foi preciso realizar a recuperação das matrizes das canções já desgastadas pelo uso e pelo tempo para comporem diversos discos da Coleção, possibilitando que seus leitores/ouvintes tivessem contato com gravações antológicas do cancioneiro brasileiro.

Composto por doze páginas, os textos internos dos fascículos não eram assinados e apresentavam divisões textuais por meio de intertítulos. Porém, alguns apresentavam uma entrevista, comentário ou pequeno texto assinado por crítico musical, pesquisador da música popular brasileira, jornalista ou apenas de alguém que fosse próximo ao focalizado, dando assim, mais informações e dados a respeito do artista em questão. Ademais, alguns fascículos traziam determinados boxes explicativos, os quais apresentavam elementos sobre o gênero musical ao qual correspondia o compositor focalizado. Os escritos eram permeados por imagens e fotos que remetiam à infância, à família e, por vezes, à vida profissional do compositor, geralmente fazendo coro aos textos.

Os fascículos apresentavam também, em sua parte interna, as fichas técnicas das canções, especificando seus compositores, os intérpretes que as gravaram e uma breve análise sobre a canção focalizada, a qual poderia ser uma análise técnica, destacando a condução melódica, seus versos, a estrutura musical da canção ou então observações de ordem histórica, com a trajetória da canção – quando e onde surgiu pela primeira vez, na voz de qual intérprete se destacou e sua importância na carreira do compositor focalizado. Muitas vezes, as informações destacam que se trata de um grande sucesso do artista ou que determinada canção não havia sido grande sucesso quando de seu lançamento, porém, por conta de uma regravação, havia ganhado notoriedade diante do público consumidor. Dados e informações que buscavam familiarizar o leitor/ouvinte com o artista focado e sua obra, além de reforçar a ideia de obra histórica que a Coleção se autoproclamava. Outra parte interna dos fascículos se ocupava com a reprodução das letras das canções contidas nos discos, embora, vez ou outra, é possível notar alterações de palavras e expressões entre a versão impressa da letra e a cantata e registrada. Ocorrência que se dava, quanto ainda não se repete, comumente entre encartes de letras e os registros fonográficos em uma sorte variada de discos.

No ano de 1976, a Abril Cultural lança a segunda versão da Coleção, a qual iria ser comercializada até 1979, devido ao aumento do número de fascículos, aumentado para 75. A segunda versão era uma edição revista e ampliada da primeira. Assim, ela apresentou mudanças nas capas, as quais passaram a serem coloridas, onde antes era apenas preto e os

números referentes ao lançamento foram suprimidos. Em semelhança, apresentava o nome das canções destacadas, assim como seus intérpretes e a foto do compositor focalizado, a qual poderia ser diferente da estampada na primeira versão, porém, com a mesma estrutura gráfica, como mostra a Figura 5, em página à frente.

Chama a atenção de uma versão para a outra o acréscimo do termo ‘Nova’ ao título História da Música Popular Brasileira. Apesar de poucas mudanças imagéticas e editoriais dos fascículos, aquele adjetivo podia ser ostentado tanto pelo fato de novos compositores serem enfocados quanto por apresentar novas canções ou interpretações dos fascículos da primeira versão que eram relançados. Contudo, muitos dos novos enfocados tinham surgido ou obtido sucesso no cenário musical no início dos anos de 1970.¹⁷ A Coleção, assim procedendo, conseguia, de um lado, aludir à noção de que eles tinham ou estavam contribuindo com a inovação da história do cancionário popular, e, de outro, agregavam um atrativo a mais para as vendas, uma vez que muitos daqueles novos enfocados pela Coleção se encontravam com carreiras em alta e bem sucedidas, o que poderia levar os fãs deles apenas a adquirirem os seus fascículos. Não por acaso, a numeração dos fascículos da Coleção não foi empregada na segunda versão.

Algumas alterações pequenas também foram investidas na contracapa dos fascículos da segunda versão. Naquela parte não era mais apresentado os pequenos textos em forma de relato/comentário sobre o artista focalizado. Na maioria delas apresentava-se a foto do compositor, por vezes uma imagem artisticamente trabalhada. Estratégia que seria possível, visto que, os artistas já seriam conhecidos da primeira versão, não sendo mais preciso um texto de quarta página. E para os fascículos dos enfocados que tivessem desfrutando de sucesso e reconhecimento então recentes, a supressão do texto da contracapa é entendida pelo fato de suas carreiras e obras contarem com ampla visibilidade na mídia em geral, o que permitia mais rápida e facilmente a identificação deles pelo leitor/ouvinte. E os textos internos, assim como os da primeira versão, não eram assinados, apresentando uma narrativa contínua, entremeada apenas por intertítulos e imagens/fotos. Na parte editorial interna tinha-se a repetição dos mesmos textos dos fascículos de compositores enfocados quando da primeira versão ou os de igual natureza dedicados aos recém-incorporados nomes à Coleção, além de informações técnicas ou históricas das canções destacadas nos discos e as letras delas. A informação de que os fascículos eram compostos por discos migraram para a contracapa, com

¹⁷ Embora a segunda versão da Coleção não seja foco de nossa pesquisa, como dito na Introdução, os novos nomes dos focalizados por ela serão destacados no terceiro tópico deste capítulo.

bem menor destaque do que a expressada na primeira versão, então, exposta na capa, como dito antes.

Figura 5 – Capa do fascículo de Dorival Caymmi da segunda versão da Coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, em 1976.



Fonte (internet): Discoteca Pública¹⁸

O disco dos fascículos da segunda versão apresentava característica fonográfica idêntica ao da primeira: 10 polegadas; composto por oito registros fonográficos de canções do focalizado, interpretadas por ele próprio ou por intérpretes, embora estes pudessem sofrer alterações de uma versão pra outra, assim como as canções focalizadas, mas sempre buscando cercar-se das mais consagradas interpretações dadas às canções.

¹⁸Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/02/dorival-caymmi-nova-historia-da-musica.html>>. Acesso em 19 set 2014.

Composta por 52 fascículos¹⁹, a terceira versão da Coleção figurou no mercado entre 1982 a 1984. Além da redução do número de fascículos em comparação com a versão anterior, o novo lançamento retirou o termo ‘nova’ do título e acrescentou o subtítulo “Grandes Compositores”. O atrativo extra para vendagem agora se calcava na grandeza musical dos enfocados, fossem eles contemporâneos fossem de passado mais ou menos remoto, porém, tendo eles em comum denotada grandeza qualitativa de suas obras. Foco que podia justificar a redução do número de fascículos da terceira versão, embora talvez se devesse considerar também o efeito da séria crise econômica que o Brasil vivenciou exatamente durante aqueles anos. Há que se destacar que o subtítulo registrava de forma clara a diretriz mantida em todas as versões da Coleção: o enfoque aos compositores. Intérpretes somente eram destacados, na parte textual ou na fonográfica, inclusive na contracapa, dadas suas vinculações com a obra ou, por vezes, a vida do compositor em destaque.

Quando analisados do ponto imagético e textual, os fascículos da terceira edição da Coleção rompiam amplamente com o modelo básico reproduzido na primeira versão e na segunda, a começar pelo *layout* das capas. Estas eram dispostas em fundo branco, com fotos em preto e branco dos focalizados, destacando os seus nomes em enormes letras garrafais coloridas, geralmente em tons de vermelho, azul, verde ou laranja. Muitas vezes, usava-se o recurso de encobrir parcialmente o nome impresso do focalizado com sua imagem, o que seria possível devido ao fato de ele ser amplamente conhecido, como é o exemplo da capa do fascículo de Chico Buarque, reproduzido na Figura 6, na página seguinte. Os fascículos da terceira versão não receberam, tal como os da segunda, nenhuma numeração com o fito de ordená-los em Coleção, mesmo internamente não era informada a ordem de lançamento dos fascículos. Na década de 1980, tanto o disco em formato LP quanto a Coleção não eram mais uma novidade entre os consumidores, portanto, destacava-se na capa aquilo que era novidade e o que a diferenciava das demais versões, já as informações julgadas mais conhecidas do grande público eram retratadas na contracapa, como se observa na Figura 7, localizada mais à frente neste capítulo.

¹⁹A quantidade de fascículos da terceira versão não foi possível precisar, visto não encontrar uma listagem completa de todos os lançamentos. A quantidade apresentada foi levantada via pesquisa em diferentes meios e refere-se à quantidade que tivemos acesso ao longo da pesquisa.

Figura 6 – Capa do fascículo de Chico Buarque da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*, em 1982.



Fonte (internet): Discoteca Pública²⁰

Uma das novidades apresentadas na capa foi o destaque dado aos textos internos dos fascículos, os quais passaram a ser assinados. O título dos textos, uma pequena chamada deles e suas autorias eram elementos de evidência nas capas, como se pode observar na capa do fascículo Chico Buarque, reproduzida na Figura 6, localizada nesta página. Neste caso, a capa destacava: chamada do texto de autoria do jornalista e crítico musical Tárík de Souza, intitulado “O que não tem censura nem nunca terá”, o que indicava que ele abordaria a vida e

²⁰Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/2012/03/chico-buarque-historia-da-musica.html>>. Acesso em 19 set 2014.

obra de Chico Buarque, há anos, notório pela sua oposição à ditadura militar e embaraços com a censura, o que possibilitava o título do texto, aliás, uma aliteração de trecho de conhecida canção do focalizado; em idêntica disposição, vinha informações sobre o outro texto, intitulado “No anti-herói, a denúncia da realidade”, da autoria do jornalista e poeta Affonso Romano de Sant’Anna, indicando a análise dos temas que ganharam maior destaque na obra de Chico Buarque.

Dadas as alterações amplas na capa, a contracapa necessariamente passara por idêntico processo. Nela destacava-se que o fascículo era composto por um disco que trazia uma “seleção de músicas, em consagradas interpretações”. Logo abaixo se abria uma lista, dividida em duas partes, uma para o lado A e outra para o lado B do disco. Nestas eram anunciado primeiramente os nomes dos intérpretes, depois, o título da canção, acompanhada, entre parênteses, pelos minutos da gravação, seguidas das autorias das composições musicais e, por fim e em letras bem menores, os portadores dos direitos autorais dos registros fonográficos reproduzidos. Mais abaixo deste quadro, vinha um texto sobre o objetivo da Coleção – Série Grandes Compositores. Em tom de autopromoção, eram apresentadas as breves características do produto: a de apresentar a evolução da música, essa que seria uma “importante manifestação cultural de nosso país”, por meio dos textos críticos e biográficos dos fascículos, assim como das músicas do disco presentes em cada lançamento. Terminando a contracapa, eram reproduzidas fotos, em preto e branco e no estilo colagem, de alguns dos intérpretes que figuravam no disco, sempre num misto de imagens dos mais conhecidos do público em geral e os em situação contrária, mas, neste caso, servindo ao propósito da Coleção de resgatar a história/memória do cancioneiro popular brasileiro. Elementos gráficos e visuais que podem ser conferidos na Figura 7, reprodução da contracapa do fascículo dedicado a Dorival Caymmi, localizado na página seguinte.

No caso da contracapa deste fascículo, os intérpretes eram tanto os que haviam se destacado em décadas anteriores à de 1970, quer já falecidos, como Carmem Miranda, quer em atividade – Tom Jobim, João Gilberto - ou no ocaso de suas carreiras - Lúcio Alves e Dick Farney, ainda que o registro fonográfico deste constante no fascículo fosse contemporâneo à Coleção -, bem como os de carreiras iniciadas nos anos 1960, mais conhecidos do público em geral – como Elis Regina, embora tivesse morrido em março de 1982, Maria Bethânia, Gal Costa – ou pouco notadas pelo grande público – Nana Caymmi e Quarteto em Cy. Quanto mais longa fosse a carreira e amplamente divulgada a obra do focalizado, como era o caso de Caymmi, repetia-se os recursos de seleção dos intérpretes e da confecção da contracapa.

Figura 7- Contracapa do fascículo de Dorival Caymmi da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*, em 1982.

HISTÓRIA DA **M**ÚSICA POPULAR **B**RASILEIRA
GRANDES COMPOSITORES

DORIVAL CAYMMI

O disco que acompanha este fascículo apresenta
a seguinte seleção de músicas, em consagradas interpretações:

LADO A		LADO B	
CÁRMEN MIRANDA E DORIVAL CAYMMI O QUE É QUE A BAIANA TEM? (3:11) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 61618209	DORIVAL CAYMMI DORA (3:34) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 61618223	TOM JOBIM E DORIVAL CAYMMI SAUDADE DA BAHIA (3:10) (Dorival Caymmi) Polygram, GRA 60370564	DICK FARNEY MARINA (2:54) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 60362324
LÚCIO ALVES SÁBADO EM COPACABANA (3:57) (Carlos Guinle/Dorival Caymmi) Continental, GRA 61456130	JOÃO GILBERTO SAMBA DA MINHA TERRA (2:19) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 61618195	DORIVAL CAYMMI E QUARTETO EM CY SUITE DOS PESCADORES (9:10) (Dorival Caymmi) Polygram, GRA 60370584	DORIVAL CAYMMI DAS ROSAS (3:34) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 60561319
DORIVAL CAYMMI O MAR (3:23) (Dorival Caymmi) Odeon, GRA 61618217	NANA CAYMMI ACALANTO (3:35) (Dorival Caymmi) Polygram, GRA 61547301	ELIS REGINA JOÃO VALENTÃO (3:08) (Dorival Caymmi) Polygram, GRA 61547344	GAL COSTA E MARIA BETHÂNIA ORAÇÃO DE MÃE MENININHA (4:44) (Dorival Caymmi) Polygram, GRA 60606405

A COLEÇÃO HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA — SÉRIE GRANDES COMPOSITORES — APRESENTA A EVOLUÇÃO DESSA IMPORTANTE MANIFESTAÇÃO CULTURAL DE NOSSO PAÍS, POR MEIO DE TEXTOS CRÍTICOS E BIOGRÁFICOS E DAS MÚSICAS DO LP QUE ACOMPANHA CADA FASCÍCULO.

ABRIL CULTURAL



Fonte (internet): Instituto Antonio Carlos Jobim²¹

A nova estrutura gráfica empreendida às capas e contracapas dos fascículos da terceira versão da Coleção fornecia mais elementos de informação e os organizava mais clara e objetivamente, quando comparado às versões anteriores. Expediente útil, dado que o produto continuava chegando às bancas de forma lacrada, envolto em plástico transparente. E o mais importante, o *layout* adotado era bem distinto dos empregados nas publicações geralmente expostas em bancas de jornal, cujas capas, ao contrário dos fascículos da terceira edição da Coleção, eram elaboradas com muitas cores. Assim, o novo visual das capas dos fascículos

²¹Disponível em: <<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12688>>. Acesso em 24 out 2014.

possibilitava uma identificação fácil e rápida do produto pelo consumidor dentre tantos outros expostos nas bancas, favorecendo ao leitor/ouvinte interessado em acompanhar os lançamentos dos fascículos.

Se os primeiros discos foram de 10 polegadas para não rivalizar com os de 12 que estavam sendo lançados pela indústria fonográfica²², os que encartavam a terceira versão passavam para 12 polegadas, trazendo, em média, doze registros fonográficos. A mudança nas polegadas dos discos foi possibilitada pela consolidação da indústria fonográfica no mercado nacional, bem como a parceria entre empresas com a Abril, visto que a Coleção representava um meio de divulgação de artistas que estavam no catálogo das gravadoras. A Coleção tornava-se uma ferramenta de divulgação e não mais de concorrência para os produtos das gravadoras.

Internamente, o fascículo trazia as fichas técnicas das canções, trabalhadas igualmente à primeira e à segunda versão, com informações a respeito de seus compositores, intérpretes que as gravaram e sobre a própria canção, a qual tinha sua letra apresentada ao final do fascículo. Como dito antes, um dos destaques da nova versão da Coleção eram os textos assinados, entretanto, da lavra de renomados profissionais ligados ao universo musical. Elemento editorial que corroborava com autoproclamada qualidade artístico-cultural da Coleção. Assim, a intenção da Coleção em apresentar o que havia de melhor e mais significativo na história da música popular brasileira recebia a chancela de notáveis especialistas/pesquisadores/músicos da trajetória do cancionero popular. Compostos por oito páginas, os textos eram divididos em três partes. Iniciava-se com um texto assinado por um dos profissionais envolvidos na produção da Coleção. Em sua maioria, destaca-se alguma(s) característica(s) do artista e/ou de sua obra, apresentando uma análise mais pormenorizada e, por vezes, musicológica, com linguagem técnica a respeito dos trabalhos do compositor. Em seguida, o encarte traz seção denominada “MPB Pesquisa”, elaborada pelo pessoal da Abril Cultural, portanto, não assinado. Nela destaca-se a biografia pessoal e profissional do focalizado, com informações a respeito de suas produções e parcerias musicais, enfatizando a qualidade e importância do compositor para a história da música popular brasileira. O fascículo finalizava-se com outro texto assinado, no qual é apresentada mais uma característica em destaque do focalizado, expondo, igualmente ao primeiro texto, uma análise mais particularizada, aprofundada e, algumas vezes, técnica, em termos musicais sobre algum detalhe da obra do artista.

²² *Gazeta do Povo*, 12/04/2014.

À elaboração das três versões da Coleção foram integrados, além de técnicos especialistas no ramo editorial, vinculados à Editora Abril, profissionais ligados ao setor jornalístico, notadamente especializados em crítica musical. Alguns destes tendo composto corpo de jurados de festivais da canção e com denotadas pesquisas sobre música brasileira, bem como tinham produzido ou dirigido shows e LPs de músicos/intérpretes. Somavam-se os técnicos especializados ou pessoas com atividades variadas ligadas à produção discográfica, bem como diversos músicos e maestros.

Segundo Irineu Guerrini (2007, p. 03), para a elaboração da Coleção, assessores selecionavam consultores, geralmente especialistas na música popular brasileira, os quais, por sua vez, pautavam os assuntos e canções a serem focalizados por cada fascículo. Posteriormente, entrava-se na fase de negociação de direitos autorais. Como lembra Pedro Paulo, à época responsável pela divisão de fascículos da Abril Cultural, os detentores dos direitos das gravações não encaravam inicialmente com bons olhos a liberação dos direitos para a Coleção, entretanto, com a significativa tiragem e vendas dos primeiros fascículos, a situação se alteraria, inclusive passando os detentores a oferecerem gravações para a Abril Cultural.²³ Depois de obtida a liberação das gravações, um pesquisador era indicado pelo consultor, passando a desenvolver o trabalho com base em pauta já anteriormente aprovada. Os conteúdos das pesquisas eram enviados ao consultor para aprovação. A forma final era dada por um redator e seu trabalho passava pela aprovação do consultor, e só então ia para o diretor da Divisão de Fascículos. Aprovado, o texto final era encaminhado para o Departamento de Arte. E antes de ir para a gráfica, o fascículo passava novamente pelo diretor. A Coleção era, portanto, cuidadosamente elaborada e produzida pelos diferentes setores pelos quais ela passava (GUERRINI, 2007, p. 03).

Pedro Paulo Poppovic, sociólogo, formado pela Universidade de São Paulo (USP), esteve sempre ligado às questões educacionais, sendo Ministro da Educação durante o governo de Fernando Henrique Cardoso. Este seu veio educacional esteve presente enquanto trabalhou para a Editora Abril, sendo um dos responsáveis pelo projeto de lançar fascículos no mercado, tornando-se o diretor desta divisão empresarial do grupo Abril, que veio a ser um dos carros-chefes de venda da empresa de Victor Civita.

O setor de arte era comandado pelo artista gráfico Elifas Andreato. Ele chegou à Abril Cultural no ano de 1967, como estagiário, a convite de Atílio Basquera, à época diretor de arte da Editora Abril. Trabalhou nas revistas *Cláudia*, *Manequim*, *Quatro Rodas*, *Realidade* e

²³Entrevista com Pedro Paulo Poppovic concedida a Irineu Guerrini Jr, no dia 8 de fevereiro de 2007. Ver: GUERRINI, 2007, p. 03.

Placar, assumindo posteriormente, a direção de arte do setor de fascículos da Abril Cultural. Em sua nova função, no ano de 1970, participou dos projetos gráficos da revista *Placar* e da coleção *História da Música Popular Brasileira*, em suas duas primeiras versões, empreitada que possibilitaria maior visibilidade ao seu trabalho. Neste projeto, ele procurava conhecer de antemão o artista a ser retratado, convivendo com ele, criando laços de amizade, para assim, imprimir em seus trabalhos a essência de cada artista.

Elifas Andreato é considerado o artista gráfico que revolucionou a maneira de se conceber as capas de LPs ao apresentar desenhos com técnicas consideradas modernas para a época, além de conseguir exprimir em seus trabalhos o cerne de cada obra e seu artista, como bem ilustra a Figura 8, localizada abaixo. Após seu trabalho inicial na Coleção, muitos compositores passaram a procura-lo para idealizar o projeto gráfico de seus LPs. Fato que demonstra o reconhecimento, assim como a qualidade de seus trabalhos²⁴ e, indireta e pontualmente, a intervenção da Coleção no universo fonográfico.

Figura 8 - Capa do fascículo de Haroldo Lôbo da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1972.



Fonte (internet): Discoteca Pública²⁵

No caso da primeira versão, os assessores eram José Lino Grünewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia e Tárík de Souza. À época do lançamento da Coleção, Tárík de Souza já era redator da coluna sobre música da revista *Veja*, publicação da Editora Abril, então lançada pouco menos de dois anos. No que se refere a José Ramos Tinhorão, este como jornalista e pesquisador do cancionário popular já se revelara como inflexível defensor da

²⁴< <http://www.consciencia.net/2003/12/12/elifas.html>>. Acesso em 10 set 2014

²⁵ Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/search/label/Haroldo%20Lobo>>. Acesso em 29 out 2014.

música tradicional, acusando a Bossa Nova por receber influências internacionais e, supostamente, prejudicar a ‘pureza’ da música brasileira. Tinha trabalhado, no final da década de 1960, como redator de revistas publicadas pela Editora Abril. Atuou também em diversos jornais, como *Correio da Manhã*, *Última Hora* e emissoras de televisão, como TV Excelsior, TV Rio. Já contava com a publicação dos livros *Música popular: um tema em debate* (1966) e *O samba agora vai: A farsa da música popular no exterior* (1969); além de no ano seguinte ter lançado *Música popular: cinema e teatro* (1972) e *Música popular de índios, negros e mestiços* (1972).²⁶ A atuação profissional de José Lino Grunewald havia se dado em diversos jornais, além de ter sido conselheiro do Museu da Imagem e do Som (MIS). Tornou-se especialista nos cantores da época do rádio, tais como Orlando Silva, Francisco Alves, Carlos Galhardo, entre outros, além de ter sido um crítico assumido de João Gilberto.²⁷ O maestro Júlio Medaglia ficou conhecido por seus arranjos musicais para o Tropicalismo e por seus trabalhos na televisão. Ao final da década de 1960, ao lado de Solano Ribeiro, organizou os Festivais de MPB, da TV Record e fez um programa semanal na TV Cultura, com sua orquestra Cordas de São Paulo.²⁸

A Coleção contou com extenso quadro de consultores. Entre eles estavam críticos musicais e/ou jornalistas ligados ao universo da música popular brasileira, dos quais podemos destacar alguns, como o jornalista Sérgio Cabral, que à época do lançamento da Coleção trabalhava como editor da revista *Realidade*, da Editora Abril.²⁹ No que se refere a Ary Vasconcelos, destaca-se sua atuação profissional, ao final da década de 1960, como conferencista a respeito da música popular brasileira, além de sua atuação como júri nos festivais de MPB em suas diversas edições e na organização do Festival Internacional da Canção (FIC), veiculado pela TV Globo.³⁰ Os destaques da atuação profissional de Lúcio Rangel foram a criação da *Revista da Música Popular* (1954-1956), a qual destinava-se à defesa da tradicional música popular brasileira e a produção e lançamento de seu livro *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*, no ano de 1962.³¹ No que se refere a Jota Efegê, destaca-se sua atuação como cronista nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Jornal* durante as décadas de 1960-1970.³² Na década de 1970, Ezequiel Neves trabalhava como crítico musical no *Jornal da Tarde*, experiência que o levou a criar,

²⁶ *Ibid.* < <http://www.dicionariompb.com.br/jose-ramos-tinhorao>>.

²⁷ *Ibid.* < <http://www.dicionariompb.com.br/jose-lino-grunewald/biografia>>.

²⁸ <<http://www2.uol.com.br/juliomedaglia/bio.htm>>.

²⁹ *Ibid.* < <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>>.

³⁰ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>>

³¹ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel>>

³² *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/jota-efege/dados-artisticos>>

juntamente com Ana Maria Bahiana e Tárík de Souza, a revista *Rock: A história e a glória*. Neste mesmo período, passou a atuar como produtor musical da gravadora Som Livre, sendo um dos responsáveis pelo lançamento do Barão Vermelho, banda de rock à época com Cazuza no vocal.³³ Tendo se destacado como jurada nos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca, Eneida Costa de Moraes, lançou, no ano de 1958, seu livro *A História do Carnaval Carioca*, e no final dos anos 1960, produziu o show “Carnavália”, o qual relançou a cantora Marlene e os cantores e compositores Blecaute e Nuno Roland.³⁴ Participou apenas dos primeiros fascículos da primeira versão da Coleção, pois faleceu no início de 1971.

No rol de consultores atuantes como críticos musicais e/ou ligados ao universo musical deve-se igualmente destacar: Walter Silva que durante a década de 1970, trabalhava como diretor artístico da gravadora Continental, onde lançou artistas como Célia, Walter Franco e Secos e Molhados, além de ter atuado como júri do FIC, em 1972³⁵; e Capinan, destacado letrista, especialmente para o Tropicalismo, para o qual escreveu duas importantes canções: “Soy Loco por Ti, América” e “Miserere Nobis”, ambas musicadas por Gilberto Gil, em 1968. No ano seguinte, se aproximou de Jards Macalé, com quem, juntamente com Gal Costa, daria continuidade aos seus experimentos musicais.³⁶

Integravam o quadro de assessores da Coleção músicos e maestros, quando não com desempenho em programas musicais no rádio e/ou na TV. Merecem destaque alguns deles. O radialista Almirante ficou conhecido por sua participação no grupo Bando de Tangarás, na década de 1930, e por apresentar o programa radiofônico “No Tempo de Noel Rosa”, nos anos 1950, cujo nome seria título de seu livro, considerado a primeira biografia de Noel Rosa, publicado na década seguinte.³⁷ No que se refere à Aracy de Almeida, à época do lançamento da primeira versão da Coleção, ela encontrava-se ao ocaso de sua carreira, atuando como jurada do quadro “Show de Calouros” do programa dominical de Silvio Santos.³⁸ O sambista Paulinho da Viola havia se destacado, ao lado de Zé Kéti, com o grupo A Voz do Morro, ao final dos anos de 1960. Na década seguinte, produziu o primeiro disco da Velha-Guarda da Portela.³⁹ A atuação profissional de Rogério Duprat ficou marcada por sua participação em diversos arranjos para o Tropicalismo e, no ano de 1968, da gravação do LP histórico

³³ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/ezequiel-neves>>

³⁴ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/eneida/biografia>>

³⁵ ALBIN, Cravo, op. cit., <<http://www.dicionariompb.com.br/walter-silva/dados-artisticos>>

³⁶ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/capinan/dados-artisticos>>; <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/capinan>>. Acesso em: 08 nov 2014.

³⁷ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/almirante/dados-artisticos>>.

³⁸ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida/dados-artisticos>>

³⁹ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-da-viola/dados-artisticos>>

"Tropicália ou Panis et Circenses".⁴⁰ Francisco Petrônio ficou conhecido por apresentar, em fins dos anos 1960, o programa televisivo "Baile da Saudade", inicialmente veiculado pela TV Globo, e posteriormente pelas emissoras de televisão, Gazeta e Cultura, de São Paulo.⁴¹ Moraes Sarmiento à época do lançamento da Coleção atuava como apresentador do "Programa Moraes Sarmiento", dedicado à música popular brasileira, veiculado pela Rádio Bandeirantes.⁴² No que se refere a Randal Juliano, sua atuação de destaque foi como apresentador dos Festivais de MPB, da TV Record, entre os anos de 1966 e 1967.⁴³ O maestro Walter Lourenção, na década de 1970, dirigia o Departamento de Música do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Nomes ligados ao mundo das letras e das artes comporiam igualmente o quadro de assessores da Coleção, como: o poeta Augusto de Campos que, por sua atuação no movimento de Poesia Concreta, aproximou-se do Tropicalismo, o qual tinha bases neste tipo de poesia⁴⁴; e o desenhista e caricaturista Miécio Caffé, conhecido por ser um dos maiores colecionadores de discos de cancionista da música popular brasileira. Ademais, manteve contato com inúmeros músicos, realizando em seu apartamento diversas reuniões com João Gilberto, Maysa, Lúcio Alves, Aracy de Almeida, Ciro Monteiro, Isaura Garcia, Adoniran Barbosa, Sylvio Caldas, Emilinha Borba, Francisco Alves, Orlando Silva, Lupicínio Rodrigues, Carmen Miranda e Elis Regina.⁴⁵

No que diz respeito à coordenação da terceira versão da Coleção, a assessoria contou com Tárík de Souza, Zuza Homem de Mello, J. L. Ferrete (responsável pelas fichas técnicas das gravações) e Ana Lúcia Côrrea da Silva (responsável pela pesquisa).⁴⁶ Quando do lançamento dela, Tárík de Souza continuava com sua coluna musical na revista *Veja* e a no *Jornal do Brasil*, iniciada em 1974 e intitulada "Supersônicas", bem como começava a excursionar pela telinha, com programa musical na TVE, do Rio de Janeiro. Zuza Homem de Mello já havia atuado na TV Record, nos 1960, como produtor e engenheiro de som de programas musicais e dos festivais de MPB. No ano de 1977, trabalhando na *Rádio Jovem Pan*, dirigiu os shows *O Fino da Música*, que contou com nomes como Elis Regina, Elizeth Cardoso, João Bosco, Ivan Lins, Emilio Santiago, Alcione, entre outros. Ambos assessores

⁴⁰ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/rogerio-duprat/dados-artisticos>>

⁴¹ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/francisco-petronio/dados-artisticos>>

⁴² *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/moraes-sarmiento>>

⁴³ Disponível em : <<http://memorialdafama.com/biografiasRZ/RandalJuliano.html>>. Acesso em 25 out 2014.

⁴⁴ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/augusto-de-campos/biografia>>

⁴⁵ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/mieccio-caffe>>

⁴⁶ Não foi possível obter informações a respeito das atuações profissionais de J. L. Ferrete e Ana Lúcia Côrrea da Silva.

também atuaram como colaboradores e tiveram textos autorais integrados aos fascículos da Coleção.

Além destes profissionais, a Coleção contou com diferentes nomes que compuseram o quadro de autores que assinaram textos constantes nos fascículos. No desempenho desta função havia renomados jornalistas e/ou críticos musicais à época, sendo que destacamos alguns deles.

O jornalista J. Jota de Moraes atuava como crítico musical no *Jornal da Tarde*, função que exercia desde o ano de 1972, além de ter publicado, em 1983, os livros: *O que é música* e *Música da modernidade*, ambos de temática musical.⁴⁷ Em 1978, Maurício Kubrusly foi o responsável pela criação e direção da revista *Som 3*, considerada a primeira revista brasileira de música. No mesmo período, conduziu os programas *Panorama*, da TV Cultura e ao lado de J. Jota de Moraes, o *Primeira audição*, transmitido pela rádio FM Gazeta de São Paulo. No final da mesma década, transferiu-se para a TV Globo, onde trabalhou como crítico musical no jornal *Hoje*.⁴⁸ A atuação profissional de Ana Maria Bahiana se deu em diferentes mídias, nas quais discorria, sobremaneira, a respeito de cinema e música. Ademais, já contava com a publicação do livro *Nada será como antes: MPB anos 70*, lançado no ano de 1980.⁴⁹ O jornalista Luiz Carlos Maciel havia se destacado por suas ideias relacionadas à contracultura, além de ter sido um dos fundadores do jornal *O Pasquim*, em 1969. No ano de 1980, sua atuação profissional se dava como colaborador da revista *Careta*.⁵⁰ No que se refere a João Máximo, destaca-se sua pesquisa iniciada juntamente com Carlos Didier, no ano de 1981, a respeito de Noel Rosa, a qual resultou na publicação do livro *Noel Rosa - uma biografia* (1990), considerada uma das melhores do sambista.⁵¹

Além dos nomes já mencionados, constavam outros, igualmente com atividade na área jornalística e/ou de crítica musical, porém, sem ser possível obter informações precisas sobre a sua atuação profissional no período em que a terceira edição da Coleção circulou no mercado. Dentre eles destacam-se: José Nêumanne Pinto, com textos constantes no fascículo João do Vale, Alceu Valença e Fagner, intitulados, respectivamente, “O Ritmo da Palavra e a Consciência da Condição Humana”, “De Pernambuco, um Extraordinário Animal Musical” e “O Muezim que Berra Aboios e Toca Guitarras Elétricas”; Eloí Calage, escrevendo texto para

⁴⁷ ALBIN, Cravo, op. cit., <<http://www.dicionariompb.com.br/jota-moraes/dados-artisticos>>.

⁴⁸ *Ibid.* <<http://www.dicionariompb.com.br/mauricio-kubrusly/dados-artisticos>>.

⁴⁹ <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/Jornal/Antigos-Alunos/Do-rock-a-Hollywood,-uma-vida-dedicada-ao-jornalismo-cultural-14002.html>>; < <http://anamariabahiana.blog.uol.com.br/perfil.html>>. Acesso em 04 out 2014.

⁵⁰ <<http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/maciel.htm>>. Acesso em 04 out 2014

⁵¹ <<http://www.dicionariompb.com.br/joao-maximo/dados-artisticos>>

o fascículo Ivan Lins, “Contar Comigo e Com um Afinado Parceiro”, o de João do Vale, “Nem Antigo Nem Moderno, Eterno”, e de Edu Lobo “Quando se Conhece a Arte Como um Girassol de Praça”, assim como para os fascículos de duplos enfocados, como Francis Hime/Marcos Valle, “O Violão Junto ao Peito na Emoção de Compor”, Luiz Melodia/Djavan, “Compartilhando a Cultura Planetária”, e Baden Powell/Paulo Cesar Pinheiro, “Baden e Paulinho: Um Amor à Prova de Infidelidades”; José Emílio Rondeau, tendo publicado textos nos fascículos de duplo enfoque dedicados a Roberto Carlos/Erasmus Carlos e Egberto Gismonti/Hermeto Paschoal, intitulados, respectivamente, “Roberto e Erasmo: Traduzindo a Própria Cultura” e “Temperamentos Antagônicos Geram Transformações”; Dirceu Soares e Matinas Suzuki Jr., responsáveis pelos textos do fascículo dedicado ao trio Adelino Moreira, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, sob os títulos “As Feições Brasileiras de um Tema Universal” e “Crônicas de um Amor Perverso”; Matinas Suzuki Jr. também escreveu para o fascículo de Jorge Bem o artigo “Um Canto Livre, Que Nunca Fugiu à Sua Negritude”.

A Coleção contou também com textos de dramaturgos, como Chico de Assis, que havia participado do Teatro de Arena com uma peça de Augusto Boal, *A revolução na América do Sul*, sendo também um dos responsáveis pela fundação do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Na década de 1970, teve censuradas suas peças teatrais, “O Auto do Burrinho de Belém” e “Miss Leiga”.⁵² Maria Adelaide Amaral, que à época do lançamento da terceira versão da Coleção, trabalhava na Editora Abril⁵³; e Hersch W. Basbaum que contribuiu com suas análises no fascículo Ismael Silva, com o texto “O Mito Recriando a Realidade”, no qual trabalhava com a ideia de mito, representado pelo bambas do Estácio. Estes teriam conseguido superar o preconceito, a marginalidade social e a segregação social e econômica por meio de sua arte.

Professores universitários, especialmente da Universidade de São Paulo (USP), também tiveram textos publicados na Coleção: Marilena Chauí, Walnice Nogueira Galvão, Flávio Aguiar, Fábio Penna Lacombe, Joel Rufino dos Santos e José Miguel Wisnik. Com exceção deste último, os demais não tinham ligação direta com o mundo da produção musical. Chauí escreveu texto para o fascículo de duplo enfoque Dolores Duran/Tito Madi, “Um Travo de Amargura de Amor”, destacando as diferenças e proximidades de ambos, e elaborou artigo para o fascículo do trio de enfocados Carlos Lyra/Bôscoli/Menescal, tratando da incursão da Bossa Nova pelos caminhos políticos sob o título “Um Modo Mágico de Invocar a Marcha da

⁵²<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=917>. Acesso em 04 out 2014

⁵³<<http://www.mariaadelaideamaral.com.br/bio.htm>>. Acesso em 04 out 2014.

História”; Walnice Galvão apresentou textos para o fascículo Roberto Carlos/Erasmus Carlos e o de Noel Rosa, denominados, respectivamente, “A Trajetória Rumo ao Estrelato” e “Sem Malandragem, Um Marginal Poeta: Noel Rosa”, sendo ambos de caráter apologético aos artistas focalizados, assim, para a autora, Roberto Carlos era um artista exemplar que sempre se dedicou ao trabalho com muita prudência, já Noel Rosa teria sua importância para a expansão e aceitabilidade do samba dentro da classe média carioca; Flávio Aguiar, com os textos “Fiapos de Conversa Evocam o Passado que Não Volta Mais” e “As Vertentes do Coro dos Exilados” inclusos, respectivamente, aos fascículos Adoniran Barbosa/Paulo Vanzolini e J. Cascata/Leonel Azevedo/Joubert de Carvalho; Penna Lacombe dedicou artigo ao fascículo Lupicínio Rodrigues, sob a denominação “Quando a Arte Recupera a Frustração Amorosa”; Joel Rufino dos Santos colaborou com textos integrados aos fascículos dos sambistas Wilson Batista e Geraldo Pereira, intitulados, respectivamente, “Eu Tenho Orgulho em Ser Tão Vadio” e “Antecipando o Tempo da Negritude”. E José Miguel Wisnik assinou um dos textos do fascículo dedicado ao trio, Chiquinha Gonzaga/Ernesto Nazareth/Zequinha de Abreu, intitulado “O Fascínio de um ‘Quase Nada’ Rítmico”, no qual tratou especificamente do trabalho de Ernesto Nazareth.

A Coleção ainda contou com a colaboração do cantor e compositor Tom Zé, assinando o texto do fascículo Antônio Maria/Fernando Lobo, com o título “Secreto Ritual Amoroso: Namorada-Radiola”. E também recebeu a colaboração de alguns escritores, ensaístas e/ou pesquisadores da MPB, como: Suetônio Soares Valença, com os textos “Alegres Ondas Hertzianas Cruzam o Céu Azul”, tratando da relação de Lamartine Babo com o rádio, “Nós Não Somos de Enganar, Melodia Mora Lá”, no fascículo dedicado a Silas de Oliveira/Mano Décio/D. Ivone Lara, e “Do Terreiro à Passarela, Três Glórias do Samba”, no fascículo do trio Bide/Marçal/Paulo da Portela; Jorge Amado, com o testemunho “Uma Arte Criada ao Sabor do Tempo”, tratando do processo de criação de Caymmi; Paulo Mendes Campos escreve os textos intitulados “Intransigência, Humor e Paixão Rubro-Negra”, ressaltando os fatos pitorescos da vida de Ary Barroso, e “Um Pé no Chão, Outro nas Estrelas”, focalizando a qualidade dos versos de Orestes Barbosa; além do já mencionado Affonso Romano de Sant’Anna, com texto incluso no fascículo Chico Buarque.

E além de contar com diversos profissionais e valer-se de estratégias gráficas e discográficas, tornando-se um chamariz aos seus leitores/ouvintes, a Coleção contou com elementos propícios para produzir e distribuir no mercado produtos culturais que se encontrassem na intersecção do setor editorial e o fonográfico, isto desde o lançamento da primeira versão. Ainda que entre o período compreendido entre a produção e comercialização

da primeira versão até o da terceira fossem registrados avanços ou recuos em um ou outro destes elementos.

Um deles foi o rádio. Meio importante para a difusão da música brasileira, sobremaneira entre as décadas de 1930 a 1950. Segundo Tinhorão (1981, p. 56), os “programas de calouros” eram os que alcançavam maior representatividade popular. Por isso que muitos artistas, especialmente os negros, de camada mais baixa, buscavam seu lugar no rádio, especificamente via programas, visto que se conseguissem fazer parte do quadro artístico de alguma emissora de rádio, o artista conseguiria ganhar pra viver, além da possibilidade de se firmar perante o público ouvinte (TINHORÃO, 1981, p. 63). O rádio, com o avanço da TV, viu sua importância diminuída no universo da comunicação social. No entanto, apesar da chegada da televisão, o rádio continuou sendo consumido e não deixou de se valer dos avanços trazidos pela consolidação da indústria cultural no Brasil. O setor radiofônico, no início da década de 1970 via-se às voltas com a expansão do número de emissoras operadas em frequência modulada (FM), as quais alcançariam a década seguinte com expressivo crescimento. Quadro que contribuiu para a ampliação no número de ouvintes, sobretudo jovens e universitários, uma vez que as emissoras de FM se dedicavam quase exclusivamente à programação musical, veiculando diversificados estilos musicais, com certa preponderância da chamada MPB. Não raramente elas veiculavam notícias e críticas sobre música e discos, retirando-as de jornais ou revistas de grande circulação. Sem desconsiderar que o meio já havia anteriormente, graças ao sistema transistor, conquistado a mobilidade no uso dos aparelhos receptores, o que garantia ao meio expressivo número de ouvintes em variados espaços e horários (HAUSSEN, 2004, p. 51-62).

Apesar do alcance territorial e mobilidade do rádio, a televisão foi, sem dúvida, a que alcançou maior crescimento e desenvolvimento, aproveitando-se do processo de consolidação da indústria cultural brasileira e dos importantes investimentos em telecomunicações providos pelo regime militar. A expansão da TV possibilitou a integração de um mercado consumidor no Brasil, pois atingia todas as camadas da população. A música aos poucos tinha ampliado o seu espaço na grade de programação televisiva, fosse por meio de programas musicais, fosse por quadros especiais em programas de auditório ou de variedades (ORTIZ, 2006, p.128-130).

O programa *Show Dois na Bossa*, veiculado pela TV Excelsior em 1964, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, seria um dos pioneiros do modelo de programa musical. Posteriormente passaria para o domínio da TV Record, com o nome de *O Fino da Bossa*, ficando no ar até o final de 1967. A emissora também seria a responsável pela realização do programa *Jovem Guarda*, veiculado de 1965 a 1968, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo

Carlos e Wanderleia, expoentes do movimento musical Jovem Guarda. A TV Globo também foi um exemplo de emissora que se dedicou à produção e veiculação de programas musicais, com *Som Livre Exportação* (1970/71); *Sábado Som* (1974/75); Globo de *Ouro* (1972-90); entre outros. Além de produzir e veicular o Festival Internacional da Canção (FIC).

Os Festivais da MPB também ganharam destaque no cenário televisivo durante o final da década de 1960 e início da seguinte. A TV Excelsior foi a precursora na transmissão desse novo modelo de espetáculo musical, iniciando no ano de 1965, em São Paulo, o ciclo de Festivais. No ano seguinte tanto a TV Record, com o II Festival de MPB, quanto a TV Rio e depois TV Globo, apresentando o já citado I FIC, também entraram nessa fórmula de disputas musicais. A Record transmitiu tais espetáculos até 1969, porém sem a força e magnitude de outrora, mesmo porque muitos artistas que se destacaram nos Festivais anteriores estavam exilados. A TV Globo manteve o FIC até 1972, mas também perdeu em qualidade e audiência, visto já ser uma fórmula desgastada para os telespectadores. No início da década de 1980, a emissora de Roberto Marinho lançou os festivais MPB-80, MPB-81 e MPB-82, com um ar de saudosismo aos primeiros festivais, porém, sem alcançar o prestígio, destaque e importância que os das décadas anteriores haviam conquistado.

Apesar do II Festival de MPB da TV Record ter afirmado ao grande público dois novos nomes da nossa música: Chico Buarque e Geraldo Vandré (NAPOLITANO, 2010, p. 32), o mais conhecido dentre as quatro edições do Festival de MPB foi o de 1967. Este ficou marcado, tanto pelas canções apresentadas quanto pelos fatos inusitados ocorridos, entre eles a épica cena de Sérgio Ricardo quebrando seu violão diante das vaias da plateia que não deixavam que ele cantasse sua composição: *Beto Bom de Bola*. Com tal atitude acabou desclassificado. Ademais, em tal edição do programa musical, a indústria cultural, detidamente em seus ramos fonográficos e televisivos, esboçou seus novos mecanismos de controle do produto. A cultura nacional-popular entrecruzava-se com a emergente cultura de consumo renovada, que se destacaria nos festivais de 1968. (NAPOLITANO, 2010, p. 160)

Além dos programas musicais e dos festivais, outra forma de divulgação das canções via TV foram as trilhas sonoras das telenovelas. Expediente que inclusive contribuiria para a criação de gravadoras integradas às empresas televisivas, como o caso da Som Livre, de propriedade das Organizações Globo.⁵⁴ O modo de se conceber as trilhas sonoras sofreu inflexões ao longo do tempo. No início eram encomendadas aos artistas, feitas especialmente para a novela e seus personagens, como foram os casos, por exemplo, de *Fogo Sobre Terra* e

⁵⁴ALBIN, Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*, 2006. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular/dados-artisticos>>. Acesso em 14 jun. 2014.

O Bem-Amado, cujas trilhas sonoras foram compostas por Vinicius de Moraes e Toquinho a pedido da TV Globo. Posteriormente, ocorre uma mudança no mecanismo de produção das trilhas sonoras, assim, elas não seriam mais realizadas sob encomenda e sim aproveitando de canções já anteriormente gravadas e integradas a diversos LPs de variados músicos. Arranjo entre a TV e as gravadoras que, ao mesmo tempo, funcionaria à promoção de artistas e canções dos catálogos das gravadoras e ao barateamento de custos na produção das trilhas sonoras das telenovelas.

Se, de um lado, o crescimento da indústria fonográfica brasileira, além de resultante de avanços tecnológicos e organizacionais, contava com estratégias do setor para ampliar os espaços de divulgação de seus produtos em outras mídias – revista, jornal, rádio e televisão -, de outro, estes veículos se viram na contingência de constituir e renovar espaços informativos ou de exibição dos produtos fonográficos, dado o interesse crescente de seus públicos por informações e produtos relativos ao universo musical. Fenômeno que exigiria e geraria tanto práticas quanto produtos distintos aos circunscritos a um único tipo de mídia. A Coleção *História da Música Popular Brasileira* se constituiria num caso lapidar de tal fenômeno.

A intersecção da Coleção com as outras mídias pode ser percebida em suas estratégias de divulgação de seus fascículos nos próprios produtos da Editora Abril, como por exemplo, na revista *Veja*. Esta apresentava em suas páginas uma seção dedicada exclusivamente à música, com dicas de novos álbuns discográficos, matérias sobre novos artistas que despontavam no cenário musical e também sobre antigos sucessos, trilhas sonoras em destaque, entre outros assuntos referentes ao mundo da música. Portanto, seu público consumidor seria potencial leitor/ouvinte da Coleção, daí a estratégia da Abril de divulgar tal produto nesta revista.

Outra frente era a da propaganda, sobretudo quando do lançamento das versões da Coleção. As dedicadas à primeira versão, reproduzidas nas Figuras 9, 10 e 11, localizadas nas páginas que se seguem, eram simples e em sua maioria ocupavam uma página com a foto do artista focalizado no fascículo anunciado, a qual sempre era diferente da que estava estampada na capa do fascículo. Destacava-se o número a que correspondia o lançamento, seu preço módico, o qual era antecedido por expressões que afirmassem seu baixo custo, como “só”, “por apenas” e o fato de ser vendida em bancas de jornal. Quando do lançamento da primeira versão, o formato *Long Play* (LP), de 12 polegadas, não havia ainda se consolidado entre os consumidores e embora os discos que compunham os fascículos fossem de 10 polegadas, tecnicamente chamados de EP (*Extended Play*), as propagandas da Coleção traziam a

informação de que se tratava de um ‘Elepê’, grafia que revela que ainda não era costumeiro o uso na sua consagrada forma abreviada: LP.

A qualidade do produto lançado pela empresa de Victor Civita e seu caráter cultural e histórico eram amplamente reforçados nas propagandas. Assim, expressões como “sólida cultura musical”, “completa e documentada”, “já lançou Noel, Pixinguinha e Caymmi”, “melhores” eram destacadas e reforçam a ideia de que não se tratava de qualquer produto cultural, mas, sim, de um produto avalizado por empresa referência no setor: a Abril Cultural. Mas elementos redacionais das propagandas aplicados para qualificar o valor cultural do produto figuravam ao lado de outros que destacavam a possibilidade de se conhecer a biografia dos focalizados Pixinguinha e Chico Buarque. Na propaganda do fascículo do primeiro, reproduzida na Figura 9, era utilizada a expressão mais discreta e consagrada - “vida e obra”. Já na do segundo, Figura 11, a expressão se valia de termo mais recorrente na publicidade comercial – “conheça a sua vida em cores”. Aliás, o termo ‘em cores’ talvez quisesse indicar que por se tratar de um compositor contemporâneo, quando comparado aos focalizados nas duas propagandas anteriores, Pixinguinha e Caymmi, ainda que guardasse as cores para a propaganda deste segundo e preto-e-branco para Chico Buarque. De qualquer maneira, a expressão talvez pudesse ser tomada como contrassenso pelo consumidor mais informado, dado que Chico Buarque havia vivido, no ano anterior ao lançamento da primeira versão da Coleção, em autoexílio, na Itália, em virtude da perseguição da ditadura militar, então, mais violenta após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968.

Os textos das propagandas destacadas também faziam um jogo de palavras com alguma canção do focalizado ou trecho dela, como por exemplo, na propaganda sobre o fascículo de Caymmi, onde se lê “o único brasileiro que realmente sabe o que é que a baiana tem”, alusão direta à sua composição *O que é que a baiana tem?* E na de Chico Buarque por meio de chiste com a canção que havia alçado o compositor ao grande público, ou seja, *A banda*: “À venda em qualquer banda, quer dizer, banca de jornal”. Foram utilizadas também, expressões consagradas pelo tempo e conhecidas do grande público, como na propaganda de Pixinguinha com o uso de “Abram alas”, referência à marchinha *Ó Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, e na de Chico Buarque com “sacadas musicais”, gíria muito comum entre os jovens da época. Contudo, as peças de propagandas buscavam reforçar tanto seu vínculo com o passado quanto com o presente.

Após a veiculação da propaganda do fascículo Chico Buarque não há mais registros sobre os demais desta versão da Coleção, porém, peças de publicidades foram feitas e divulgadas para outras coleções e produtos lançados pela Abril Cultural. Fato que pode

indicar que as vendas tivessem atingido o esperado, indicando que a Coleção já havia sido conhecida e consumida/comprada, tendo a exposição dos fascículos posteriores nas bancas de jornal por ter se tornado um recurso bastante útil de divulgação e propaganda. Quando do início do lançamento da segunda versão da Coleção, as propagandas referentes aos seus fascículos reaparecem nas páginas da revista *Veja*. No entanto, seus conteúdos não serão aqui tratados, posto que o enfoque da dissertação se estabelece na primeira e terceira versões da Coleção.

Figura 9 – Propaganda do lançamento do fascículo de Pixinguinha da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



**Abram alas
que Pixinguinha chegou!
Ele é o n.º 2 da história
da nossa música.
Compre logo o seu fascículo.
A vida e a obra deste
bom crioulo custam
só Cr\$ 7,00.
É quase nada para
quem quer ganhar
uma sólida cultura
musical.**

**JÁ NAS BANCAS.
GRÁTIS UM ELEPÊ COM 8 MÚSICAS.**

PIXINGUINHA

NOEL ROSA - fascículo 1 - PIXINGUINHA - fascículo 2 -
DORIVAL CAYMMI - fascículo 3 - CHICO BUARQUE - fascículo 4.
Estes são as 4 primeiras bombas da coleção.

**HISTÓRIA DA
Música Popular Brasileira.**

Fonte (internet): *Veja*, 01 jul 1970, edição 95, p. 38⁵⁵.

⁵⁵ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 20 set 2014.

Figura 10 – Propaganda do lançamento do fascículo de Dorival Caymmi da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



Já saiu o 3º fascículo da História da Música Popular Brasileira. Traz a vida completa e documentada de Dorival Caymmi - o único brasileiro que realmente sabe o que é que a baiana tem. E que ensina para V. por apenas Cr\$ 7,00

JÁ NAS BANCAS. GRÁTIS UM ELEPÊ COM 8 MÚSICAS.



NOEL ROSA - fascículo 1 • PIXINGUINHA - fascículo 2 •
DORIVAL CAYMMI - fascículo 3 • CHICO BUARQUE - fascículo 4.
Estes são os 4 primeiros bambas da coleção.

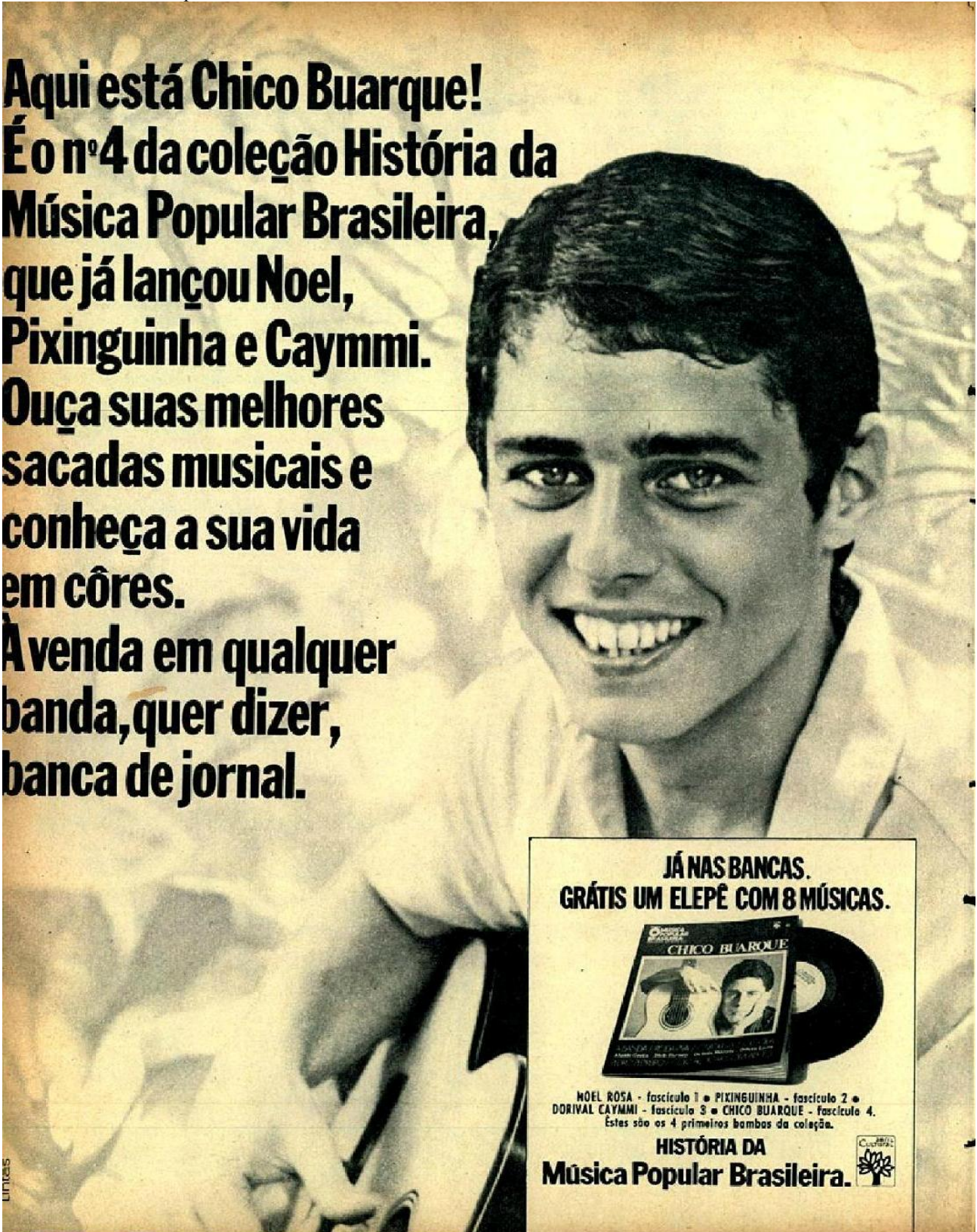
HISTÓRIA DA Música Popular Brasileira.



Fonte (internet): *Veja*, 22 jul 1970, edição 98, p. 68⁵⁶.

⁵⁶Idem.

Figura 11 – Propaganda do lançamento do fascículo de Chico Buarque da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



**Aqui está Chico Buarque!
É o nº 4 da coleção História da
Música Popular Brasileira,
que já lançou Noel,
Pixinguinha e Caymmi.
Ouça suas melhores
sacadas musicais e
conheça a sua vida
em cores.
À venda em qualquer
banda, quer dizer,
banca de jornal.**

**JÁ NAS BANCAS.
GRÁTIS UM ELEPÊ COM 8 MÚSICAS.**



NOEL ROSA - fascículo 1 • PIXINGUINHA - fascículo 2 •
DORIVAL CAYMMI - fascículo 3 • CHICO BUARQUE - fascículo 4.
Estes são os 4 primeiros bombas da coleção.

**HISTÓRIA DA
Música Popular Brasileira.**

linceas

Fonte (internet): *Veja*, 29 jul 1970, edição 99, p. 14⁵⁷.

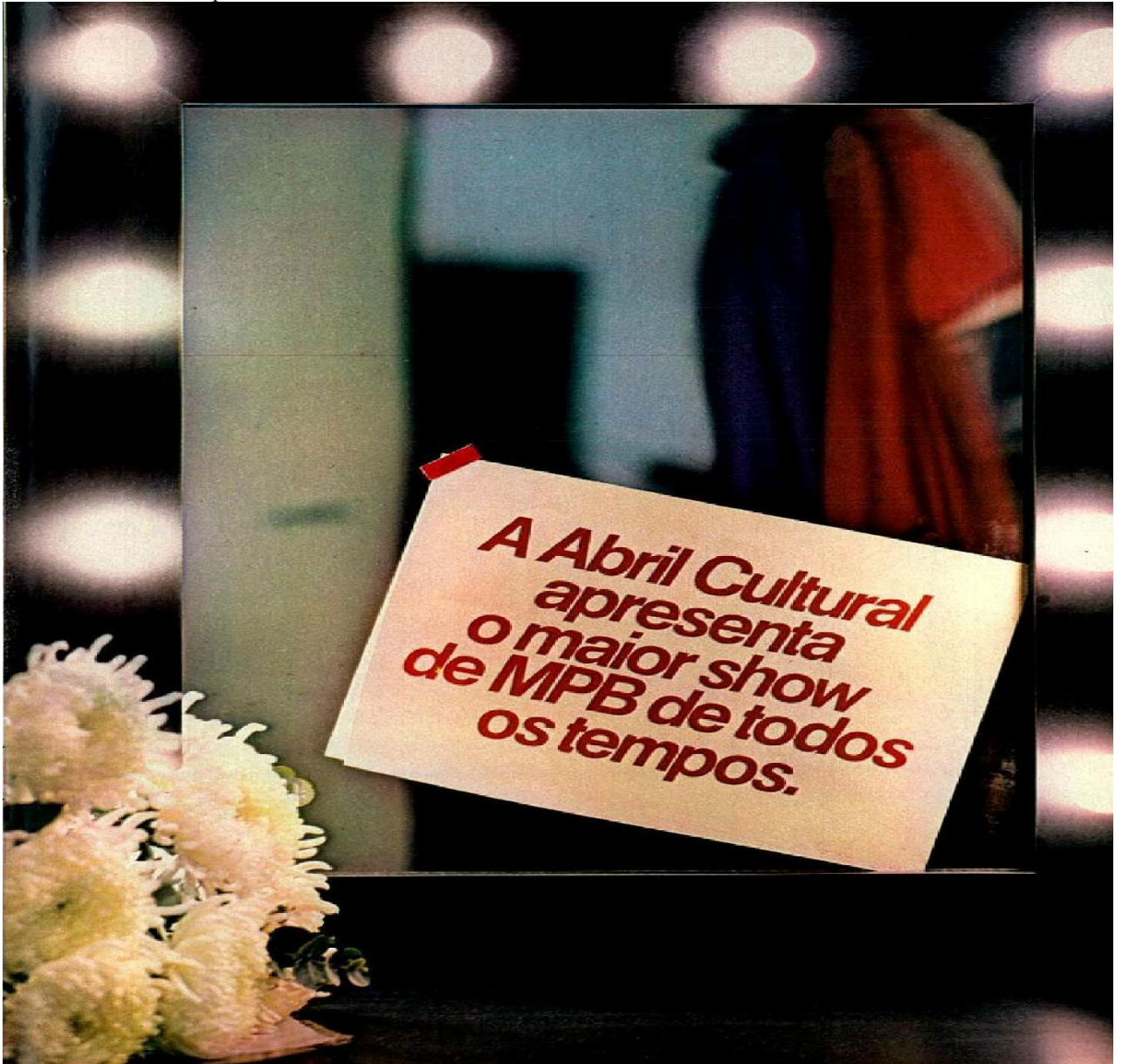
⁵⁷Idem.

Assim como houve alterações no *layout* das capas dos fascículos da terceira versão, bem como em sua editoração referente à parte textual e imagética, as propagandas do lançamento, estampadas na revista *Veja*, sofreram também profundas e significativas mudanças, embora vez ou outra tivesse repetido alguns motes utilizados na divulgação da primeira versão.

As propagandas da terceira edição da Coleção focalizaram, primeiramente, o fascículo inaugural de Chico Buarque, seguida pela dedicada ao Gilberto Gil, segundo fascículo da Coleção. As propagandas, apesar de aparecerem em apenas dois números da revista *Veja*, ganharam destaque maior quando comparadas às da primeira versão, uma vez que ocuparam quatro e duas páginas, respectivamente, todas bem coloridas, além de referências aos lançamentos posteriores de fascículos.

Na propaganda anunciando o fascículo Chico Buarque, composta de quatro páginas, lê-se na sua página inicial, reproduzida na Figura 12: “A Abril Cultural apresenta o maior show de MPB de todos os tempos”; destacada em um bilhete colado em espelho de típico cenário de camarim. Assim, era dado a entender que os fascículos, e por extensão a Coleção, tratava-se de um ‘show musical’, como apresenta a Figura 12. Vale destacar que, diferentemente da primeira versão e das propagandas delas quando era empregada a expressão ‘música popular brasileira’, a terceira edição e suas peças publicitárias traziam a sigla MPB. A utilização desse termo ocorre pelo fato de que, na década de 1980, quando a terceira versão fora lançada no mercado, a sigla MPB já havia sido consagrada bem antes, tornando-se uma instituição cultural para além de apenas um gênero musical, como definido por Napolitano (2010, p.5-7). Assim, em meados dos anos 1960, surge e se consagra a expressão MPB, sigla que, como bem acentua José Adriano Fenerick (2007, p.34), “sintetizadora da busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, norteada por uma cultura política fortemente balizada pela ideologia nacional-popular” Portanto, seu surgimento esteve ligado ao projeto nacional-popular articulado pelos artistas que desejavam redefinir a cena musical do país, relacionando política e cultura, como será tratado mais detalhadamente no último tópico deste capítulo. Desta maneira, ao utilizar esta sigla, a Coleção traz intrinsecamente em seu discurso o significado político-ideológico que tal termo carrega. O que pode explicar o fato de que o primeiro fascículo lançado tenha sido de Chico Buarque, um dos grandes nomes da MPB e um dos artistas mais visados pela ditadura militar, tendo diversas de suas canções censuradas ou parte delas, assim como seus discos.

Figura 12 – Propaganda do lançamento do fascículo de Chico Buarque da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



Fonte (internet): *Veja*, 18 mai 1982, edição 715, p. 165⁵⁸.

Na página seguinte da propaganda do fascículo Chico Buarque, reproduzida na Figura 13, composta ainda sob o cenário de um camarim, é estampada a capa do fascículo e fotos do compositor e de intérpretes de suas canções contidas no LP, as quais ladeiam dois textos, editados na forma de bilhete ou memorando, igualmente afixados no espelho do camarim. Um informando, de maneira direta, que o show começaria com Chico Buarque. Outro, mais longo e em letras menores, iniciava destacando ao leitor da revista que ele leria e ouviria o “maior show de Chico Buarque”, porém, não se prendendo apenas ao lado musical da expressão, pois enfatizava se tratar do ‘show da sua vida’ [dele/do compositor]; seguido de uma lista de

⁵⁸*Idem*.

assuntos relacionados a esta: “a infância, a família, os cantores do rádio, o futebol, as batucadas no Colégio Santa Cruz, a turma da FAU, o bar Sem Nome, os festivais, a fama, o CCC, a Itália, a censura, a política”. E anunciava também a oportunidade do consumidor conhecer as diferentes facetas e sua vida e obra: “o cantor, compositor, escritor, dramaturgo, do cinema, político, censurado, exilado, pai de família e artista destacado no cenário musical”.

Figura 13 – Propaganda do lançamento do fascículo de Chico Buarque da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



Fonte (internet): *Veja*, 18 mai 1982, edição 715, p. 166⁵⁹.

⁵⁹Idem.

Vale ressaltar os termos que procuravam destacar o teor político, em termos de resistência e oposição à ditadura militar, das canções e obras de Chico Buarque, às quais vinham associados às palavras mais diretas, como ‘o [Chico Buarque] político’, passando pelos mais ou menos conhecidos pelo público em geral, como ‘censurado’, ‘exilado’, ‘censura’, chegando até os amplamente desconhecidos daquele público, como ‘Itália’ (país em que o compositor havia vivido autoexílio) e CCC (sigla de Comando de Caça aos Comunistas, grupos reacionários que muitas vezes voltavam atos de violência a personalidades ou pessoas comuns que fossem ditos por eles como comunistas). Embora a associação destes termos com a vida e obra do focalizado fossem amplamente reconhecida pelo típico leitor da revista onde a propaganda era veiculada ou o potencial comprador da Coleção/fascículo. Ademais, tais palavras na propaganda, assim como o tratamento dos assuntos que se associavam, podiam ser expressas em razão de que a censura do regime militar havia sido arrefecida para a mídia impressa. Elementos propagandísticos e situação política que marcam enorme diferença com relação aos da propaganda do fascículo Chico Buarque integrado à primeira edição da Coleção, como destacado acima.

Entretanto, os termos utilizados pela propaganda associados à vida/biografia de Chico Buarque denotam o uso de recursos que abriam portas para cuidar da vida íntima do compositor, pauta há muito utilizada por publicações tanto gerais como as especializadas no universo midiático, ou seja, exploração de temas mais dados às frivolidades da vida pessoal dos artistas, inclusive tendo a Editora Abril em seu catálogo de publicações alguns periódicos desta natureza, ou mesmo colunas de sua notória revista *Veja*, ocupada com pautas afins. Enfim, uma Coleção híbrida, composta entre o editorial e o fonográfico, cuja parte textual abria espaço para vida/biografia dos focalizados, não deixaria de aproveitar para ressaltar elementos da vida pessoal dos compositores, quer rememorando ou trazendo novas informações sobre as de focalizados do passado mais remoto ou atualizando e divulgando as sobre os mais contemporâneos, notadamente aqueles que estivessem em evidência na mídia à época. Expediente publicitário e editorial dos fascículos tratado com muito mais empenho do que aos comparados com os investidos na primeira versão da Coleção.

O anúncio da página seguinte era composto também por bilhetes/memorandos afixados em espelho de camarim. Mais ao alto, um deles, mais curto e destacado, informava que o “show de Chico Buarque” era composto de duas partes. Um outro, logo abaixo daquele e mais longo, anuncia que a primeira parte do “show” era constituída pelos textos do fascículo, parte subdividida em três: a biografia pessoal e artística do enfocado, análise de sua

produção musical e um “ensaio” sobre a obra dele, no caso em tela, e como já destacado acima neste tópico, escritos, respectivamente, por Tárík de Souza e Affonso Romano Sant’Anna. Já a segunda parte era a musical, hora de ouvir as doze músicas “mais importantes da carreira” do compositor, destacando seus intérpretes presentes nas gravações do fascículo. Outro bilhete/memorando, afixado na parte inferior do espelho, tratava dos próximos lançamentos da Coleção, todos anunciado com “shows”, cujos astros eram “todos os mais importantes nomes da MPB”. Todos os bilhetes/memorandos são ladeados de fotos dos intérpretes das músicas de Chico Buarque e dos compositores que seriam focalizados posteriormente pela Coleção, como Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Lupicínio Rodrigues, como se pode observar na Figura 14, logo abaixo.

Na última página da peça publicitária do fascículo, o foco textual e imagético é a família, o ambiente familiar do potencial leitor/ouvinte da Coleção onde ocorreria “o maior show de todos os tempos”, sendo que o pai/promotor daquele “show” em casa seria “aplaudido de pé”, assim que chegasse em casa com o “show”/fascículo Chico Buarque “debaixo do braço”. Isto porque o fascículo permitiria ao pai/promotor e a sua família “um farto material para ler, pesquisar, consultar e se informar”, que eles pudessem “ouvir 12 músicas mais marcantes da carreira de Chico Buarque” e, assim, iniciasse “uma coleção de shows dos compositores mais representativos da MPB”, os quais animaram carnavais, deixaram “na fossa com os sambões dor-de-cotovelo”, os que “alegraram com o chorinho”, aqueles que “viraram o jogo com a bossa nova”, além dos que “tropicalizaram, eletrificaram e reinventaram a musica popular brasileira”; como percebido na parte superior da Figura 15, localizada em página posterior. No texto na parte inferior da página o mote da propaganda é o econômico, ou seja, o preço módico do fascículo da Coleção quando comparado ao do ingresso de um show. Questão ainda mais vital para o sucesso de vendagem em tempos de crise financeira, como o então vivido pelo país. A facilidade de acesso a exemplares dos fascículos era reforçada, porém, não de forma textual, mas, sim, com emprego de uma destacada foto de banca de jornal. Sem, contudo, deixar de destacar a qualidade da Coleção, definido como “um dos trabalhos mais sérios e profundos já feitos sobre a nossa cultura musical”; como observável na mesma figura supracitada.

Figura 14 – Propaganda do lançamento do fascículo de Chico Buarque da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*

O show de Chico Buarque tem duas partes.

A primeira é um fascículo contendo um dos trabalhos mais sérios e abrangentes já feitos sobre Chico Buarque. No fascículo você vai ter uma biografia completa da sua vida e sua obra; uma análise da sua produção musical, escrita pelo crítico Tânik de Souza; e um ensaio de autoria do poeta e professor de literatura Affonso Romano de Sant'Ana. E na segunda parte do show você vai ouvir as 12 músicas mais importantes da carreira de Chico Buarque, interpretadas por ele próprio, Simone, Gal, Nara Leão, Caetano e Milton Nascimento. Gravadas num LP de 12", de excelente qualidade.

De depois do show do Chico Buarque, vem o show do Gilberto Gil, o show do Dorival Caymmi, o show do Tom Jobim e o show de todos os mais importantes nomes da MPB. Para você ter um panorama completo desse grande show que é a nossa música popular.

HISTÓRIA DA **M**ÚSICA **P**OPULAR **B**RASILEIRA
GRANDES COMPOSITORES

Fonte (internet): *Veja*, 18 mai 1982, edição 715, p. 167⁶⁰.

⁶⁰Idem.

Figura 15 – Propaganda do lançamento do fascículo de Chico Buarque da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*

O maior show de todos os tempos vai acontecer na sua casa.

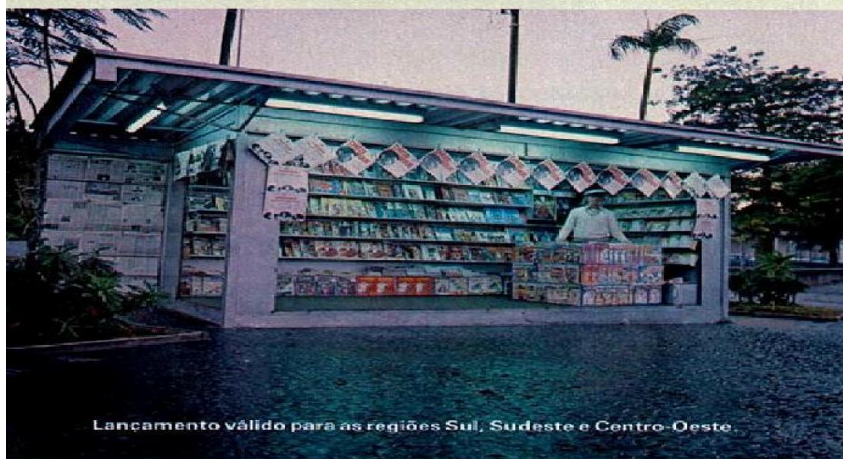
na sua casa vai ser palco do maior show de MPB de todos os tempos. Você vai ser aplaudido de pé assim que chegar em casa com o show da vida de Chico Buarque debaixo do braço. No primeiro lugar porque você e sua família vão ter um farto material para ler, pesquisar, consultar e se informar sobre uma das mais

importantes figuras da nossa cultura e da nossa música popular. Em segundo lugar porque vocês vão ouvir as 12 músicas mais marcantes da carreira de Chico Buarque. E finalmente, porque com Chico Buarque você vai começar uma coleção de shows dos compositores mais representativos da MPB. Compositores que marcaram época

nos velhos carnavais, compositores que deixaram o Brasil na fossa com os sambões dor-de-cotovelo, compositores que alegraram o Brasil com o chorinho, compositores que viraram o jogo com a bossa-nova, e compositores que tropicalizaram, eletrificaram e reinventaram a música popular brasileira.



O show de Chico Buarque custa a metade de um show ao vivo.



Lançamento válido para as regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste.

Faça as contas e você vai ver que esta é uma oportunidade de ouro para assistir de camarote ao show de Chico Buarque - e a todos os outros - pagando apenas a metade do ingresso de um show ao vivo. Isso sem falar que você vai ter para sempre na sua casa um dos trabalhos mais sérios e profundos já feitos sobre a nossa cultura musical. A estréia é no dia 17 de maio, em todas as bancas. A cada quinzena estréia um novo show.



Fonte (internet): *Veja*, 18 mai 1982, edição 715, p. 168⁶¹

Na propaganda do lançamento do fascículo de Gilberto Gil, composta na forma ‘espelho’, a primeira página aborda o sucesso de vendagem do fascículo Chico Buarque, por meio de típico cartaz de divulgação de show⁶², porém, carimbado com “Esgotado”. Na página ao lado, o mesmo recurso imagético era utilizado para anunciar o lançamento do “show”/fascículo Gilberto Gil. Acima no ‘espelho’ uma frase destacava que se iniciava o “show” de Gilberto Gil e o de Chico Buarque retornaria, mas em “curtíssima temporada”, enfim, fazia um chiste com a reedição do fascículo do último cuja anterior havia sido

⁶¹ *Idem*.

⁶² Comumente chamada de técnica ‘lambe-lambe’ ou *poster-bomber*, era uma forma barata, prática e eficiente de divulgação, por isso muito utilizada na promoção de eventos artísticos, especialmente os shows que ocorriam pelo Brasil a fora. Colava-se os cartazes produzidos com essa técnica, geralmente, em postes e/ou paredes.

esgotada. E caso leitor menos antenado não conseguisse fazer tal associação, texto colocado na parte inferior da página dedicada ao “cartaz do show” de Gilberto Gil dava mais uma nota sobre o retorno do fascículo Chico Buarque às bancas. Ademais, ele destacava que “o show da vida de Gilberto Gil” já estava nas bancas, reforçando o enfoque na vida do compositor como chamariz de vendas e se valendo de *slogan* de ampla conhecida revista eletrônica dominical, isto é, *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, como melhor pode ser visto na ampliação do texto na Figura 17, no início da página seguinte.

Figura 16 – Propaganda do lançamento do fascículo de Gilberto Gil da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*

Começou o show de Gilberto Gil. E Chico Buarque volta em curtíssima temporada.

SHOW CHICO BUARQUE
ESGOTADO
 PASSE NA BANCA MAIS PRÓXIMA
 E LEVE ESTE SHOW PARA CASA
 A PARTIR DE 17 DE MAIO

GILBERTO GIL
 PASSE NA BANCA MAIS PRÓXIMA
 E LEVE ESTE SHOW PARA CASA
 A PARTIR DE 31 DE MAIO

O show da vida de Gilberto Gil já está nas bancas. Com um fascículo que conta tudo sobre sua vida e sua obra; e um LP com as 12 músicas mais importantes de sua carreira. E atenção para quem perdeu: o show de Chico Buarque está voltando. Não perca.

ABRIL CULTURAL

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Fonte (internet): *Veja*, 16 jun 1982, edição 719, p. 160-161⁶³

⁶³Idem.

Figura 17 – Propaganda do lançamento do fascículo de Gilberto Gil da terceira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*



Fonte (internet): *Veja*, 16 jun 1982, edição 719, p. 161⁶⁴

A volta do fascículo Chico Buarque pode ser um indicativo do sucesso de vendagem da Coleção que, em meio à crise da década de 1980, conseguiu esgotar seu lançamento, sendo possível o relançamento do primeiro fascículo juntamente com o segundo, de Gil. Ademais, a propaganda referente ao lançamento do fascículo Gilberto Gil é a última a figurar nas páginas da revista *Veja*. Fato que pode ser explicado pelo sucesso da Coleção que, já consolidada entre seu público leitor/ouvinte, não necessitava mais de propagandas para apresentá-la aos consumidores, além das outras duas versões antecedentes que já deram a conhecer ao público o caráter do produto lançado.

Percebe-se, portanto, que o mote central da campanha publicitária do lançamento da terceira versão da Coleção centra-se na correlação entre os fascículos com um show musical, e por extensão entre a Coleção e uma série de shows. Em grande medida pode-se explicar a adoção daquele mote publicitário por razões relativas ao universo musical, uma vez que entre o final dos anos de 1970 e começo da seguinte década aquele era bastante movimentado e pautado por muitos e variados shows musicais, sobremaneira de músicos da chamada MPB, fosse no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, demais capitais e, inclusive, com turnês deles por

⁶⁴*Idem.*

diversas cidades do interior do país. Com a consolidação da indústria fonográfica e o fim dos festivais de música na TV, os shows tornaram-se uma forma barata e eficiente para promover os artistas, servindo como um ‘campo de teste’ para as gravadoras, às quais poderiam decidir o quê e quem lançar após o sucesso ou não de um show. Além deste, a propaganda também se valeu do mote da vida pessoal dos artistas focalizados pela Coleção, servindo de chamariz para alavancar as vendas e concorrer com as publicações ocupadas em noticiar fatos e acontecimentos da vida pessoal e mesmo íntima dos artistas em evidência na mídia em geral, como era o caso de muitos focalizados pela Coleção. Contudo, somando-se a certa ênfase na qualidade da produção da Coleção, além do valor cultural dela. Fórmula que parece ter obtido sucesso, pelo menos a julgar pelo relançamento do inicial fascículo Chico Buarque.

1.3. Textos, sonoridades e o debate político-cultural

Se o momento econômico foi propício para o lançamento, especialmente da primeira versão, da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, por conta da consolidação da indústria cultural brasileira e os incentivos governamentais, bem como a expansão do setor fonográfico, no quesito cultural as três versões foram privilegiadas pelo momento em que se inseriam. Embora o país vivesse sobre o controle de uma ditadura militar, a qual cerceou a liberdade de expressão, censurando diversos meios de comunicação, diferentes setores da nossa cultura foram incentivados e privilegiados por políticas culturais, visto que, os militares ao perceberem a importância e o alcance populacional de diversas manifestações artísticas, como a música, buscaram utilizá-las ao seu favor.

Desta maneira, como afirma Marcelo Ridenti (2000, p. 323-28), os anos de 1970 e parte inicial da década seguinte foram marcados pela ambiguidade dos artistas que, de um lado enfrentavam a censura imposta pela ditadura militar ainda vigente no país, e, de outro, viviam a forte expansão e consolidação da indústria cultural, tendo o próprio Estado, muitas vezes, como financiador de diversos artistas e produções culturais. Ademais, havia o debate acerca do nacional/popular que norteava as questões referentes às artes e à cultura – música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas. Tal debate enfrentava inflexões por conta da consolidação da indústria cultural, a qual trazia novos problemas e questões a serem pensadas para o estabelecimento de uma noção de nacional/popular.

Desde o final da década de 1960, o engajamento artístico e os rumos da canção popular brasileira eram motivos de debates ideológicos, dentro e fora do meio musical. Artistas buscavam redefinir as funções da arte que produziam, no contexto de consolidação da indústria cultural, a qual mercantilizava grande parte da produção artística e do acirramento do debate acerca do nacional/popular. A chamada MPB e os artistas que a ela se ligavam

esteticamente buscavam novos rumos diante do avanço comercial da Jovem Guarda e seus representantes. Estes estavam ligados às estratégias de mercado desenvolvidas pela indústria cultural. Com isso, aumentavam cada vez mais suas participações no mercado musical, fosse na televisão – veículo midiático que à época já dispunha de grande alcance populacional – fosse por meio de gravações de discos, sendo Roberto Carlos (símbolo da Jovem Guarda) um dos artistas com maiores índices de vendas. Os representantes da MPB, ligados ao projeto nacional/popular, viviam um dilema de serem “qualitativamente popular, e popularizar-se, quantitativamente”, ou seja, as circunstâncias faziam com que fosse preciso “construir as diretrizes para a veiculação de uma mensagem nacionalista e engajada e ao mesmo tempo ampliar o público consumidor de MPB”, especialmente entre os jovens, os quais voltavam-se para o rock e o pop, especialmente (NAPOLITANO, 2010, p. 96).

Se os artistas estavam envolvidos esteticamente com os debates acerca dos rumos da música popular brasileira diante do avanço da indústria cultural, os profissionais ligados ao meio musical não ficaram indiferentes aos debates. Maestros, produtores, jornalistas e/ou pesquisadores do cancionário popular brasileiro, juntamente com os músicos, expuseram suas ideias, dividindo-se em duas correntes de pensamento: a nacionalista e a vanguardista. A primeira buscava confluir os “gêneros de raiz” e os ideais do nacional/popular na música com a indústria cultural. Já a segunda se colocava contrária a alguns pontos da MPB, embora convergisse com a ideia de inserir os artistas e, conseqüentemente, suas produções nas estruturas de mercado estabelecidas pela indústria cultural (NAPOLITANO, 2010, p. 107). No entanto, a riqueza estética que toma conta do cenário musical a partir de meados dos anos 1960 não pode ser, como acentua Napolitano (2007, p. 108) simplesmente resumida em posições dicotômicas, como “nacionalismo” *versus* “universalismo”, “contudismo” *versus* “vanguardismo”, “engajamento” *versus* “alienação”, visto que em vários pontos elas se convergem e estavam presentes em grande parte dos projetos culturais.

Porém, havia aqueles que se colocavam contrários à ideia de inserir a produção artística nas normas do mercado, entre os destaques está o nome de Tinhorão. Este jornalista dedicou suas produções literárias à defesa da música popular brasileira “tradicional”, com forte tendência nacionalista, por isso não reconhecia como “verdadeiras” aquelas canções que recebiam influências estrangeiras e se inseriam nos circuitos do mercado fonográfico.

Diante deste cenário de debates e impasses estético-ideológicos. Caetano Veloso, em 1966, lançaria a noção de “linha evolutiva” na música popular brasileira. Em uma mesa redonda organizada pela *Revista de Civilização Brasileira*, coordenada pelo músico Airton Lima Barbosa e integrada por Caetano Veloso e Nara Leão, os críticos Flávio Macedo Soares

e Nelson Lins e Barros, pelos poetas José Carlos Capinan e Ferreira Gullar e o cineasta Gustavo Dahal. Caetano Veloso, diante da pergunta acerca dos rumos que deveria seguir a música nacional, assim se manifestou⁶⁵:

[...] Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira [...] Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente *o momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral (Que caminhos seguir na música popular brasileira. Mesa redonda. *Revista de Civilização Brasileira* nº2 - maio de 1966).

Em sua resposta, Caetano expõe primeiramente a crítica ao nacionalismo extremo o qual condenava toda influência internacional e qualquer modernização da música brasileira que não fosse baseada nas raízes da música nacional do Brasil. Em contrapartida, afirma ser possível modernizar a música popular brasileira, principalmente valendo-se de influências estrangeiras, sem que para isso houvesse uma perda da identidade nacional na música popular. No entanto, alerta para o fato de ser preciso buscar essa modernização na tradição musical brasileira, representada pelo samba. Valendo-se do desejo de criar algo novo e condizente com o momento cultural e político do Brasil, argumenta ser preciso retomar a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, ou seja, atrelar o passado ao presente, mas não de forma estática e engessada. Trata-se da utilização do passado para superá-lo e fazer algo novo na música brasileira, fosse por ritmos nacionais fosse pelos estrangeiros, assim como a utilização dos veículos midiáticos não era condenável nesta linha de pensamento, como o era para os mais tradicionalistas.

⁶⁵ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 10 jan 2015.

Caetano defendia que a nova modernização necessária na música popular brasileira deveria passar pela ideia da ‘linha evolutiva’. Segundo este pensamento, a Bossa Nova foi o primeiro momento em que artistas conseguiram unir a modernização com a tradição (samba), trazendo, assim, a evolução musical para as composições nacionais e traçando um paralelo entre o samba e a Bossa Nova. Por isso, Caetano, em sua fala destaca João Gilberto, como um dos artistas-símbolo daquele momento musical. O segundo momento em que a tradição se uniria à modernização seria, posteriormente, com o Tropicalismo, o qual buscou se distanciar do “‘folclorismo’ purista” e da “‘música comercial’ de fácil assimilação e sem capacidade de seleção estética” (NAPOLITANO, 2007, p. 103).

Um dos problemas deste pensamento evolutivo, para além da própria ideia de ‘evolução’ musical, é a exclusão de artistas e suas produções, os quais não se encaixavam no *modus operandi* da ‘linha evolutiva’. No momento em que lança esta ideia, os Festivais da Canção estavam em sua efervescência, a MPB se institucionalizava e buscava cada vez mais seu espaço, surgia a produção da canção engajada e a Jovem Guarda lançava o grande nome do mercado: Roberto Carlos; além de seus parceiros no gênero, Erasmo Carlos, Wanderleia, Ronnie Von, entre outros. Assim, considerar apenas o Tropicalismo como o representante da evolução musical, dentro da ideia de ‘linha evolutiva’, parece demasiadamente simplista e injusto com as demais produções artísticas, como as de Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Carlos Lyra etc. Os dois últimos artistas, por exemplo, estavam envolvidos com projetos musicais que se ligavam ao CPC da UNE, à produção com escopo político, tendo o morro e o sertão como motes para suas criações. Arnaldo Contier (1998) demonstra como a produção de ambos os artistas se ligavam às questões políticas (canção de protesto), referenciadas pelo debate acerca do nacional/popular.

Ademais, na ideia apresentada por Caetano a questão mercantil ganha espaço. Diante da expansão e consolidação da indústria cultural, especificamente a fonográfica, no Brasil do final da década de 1960, juntamente com o debate acerca do nacional/popular nas artes, a inserção de artistas no sistema mercadológico das artes recebia críticas por parte de outros artistas e especialmente pesquisadores e/ou jornalistas ligados ao universo do cancionário brasileiro que defendiam a “pureza”, a “tradicionalidade” da música popular brasileira. Para tanto, ela deveria manter-se afastada das práticas do mercado, as quais padronizavam cada vez mais as produções, limitando a liberdade do artista diante de suas criações. Diante desse impasse, a ideia de Caetano Veloso tentou acabar com essa polarização e demonstrar que era possível criar com qualidade, mantendo certa autonomia de produção dentro da lógica de mercado. Portanto, defendia a entrada de artistas no sistema mercadológico, contrariando as

ideias defendidas pelos mais tradicionalistas. Além disso, buscou demonstrar que era possível mesclar a utilização das influências musicais “tradicionalistas” com aquelas vindas do estrangeiro.

Portanto, apesar das ressalvas que deve se fazer à ideia de ‘linha evolutiva’ e de como foi vista posteriormente, é necessário destacar que ela suscitou o debate acerca dos rumos que a música popular brasileira estava seguindo e qual deveria seguir dali pra frente. Além de abrir espaço na música nacional para novos experimentalismos musicais, especialmente de influências estrangeiras, como a utilização da guitarra elétrica, bem como a participação de grupos internacionais nas apresentações Tropicalistas, como os Beat Boys que cantaram com Caetano Veloso em sua composição “Alegria, Alegria” durante o IV Festival da Canção, de 1967, organizado pela TV Record.

Na direção do pensamento da “linha evolutiva” e reforçando seu caráter cultural, dotado de valor histórico, a Abril Cultural lançou, juntamente ao primeiro fascículo dedicado a Noel Rosa, um suplemento, o qual não poderia ser vendido separadamente, como informa a quarta capa do mesmo. Ele denominava-se “O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália”, cujo título dava a noção evolutiva da música popular brasileira. Composto por 15 páginas, o texto apresenta uma breve incursão à trajetória da música popular brasileira, começando pelo século XVIII quando documentos registram as primeiras referências à música nacional, pois para se entendê-la, é preciso recuar duzentos anos (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 2).

Os primeiros gêneros da música popular brasileira seriam a modinha e o lundu, difundido pelo carioca Domingos Caldas Brabosa (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 5). Destes dois estilos musicais, outros foram surgindo, tendo em vista a diversidade cultural do Brasil. Dentre eles estava a polca, que se destacou no cenário nacional com Eduardo das Neves e, posteriormente, o choro e o maxixe. Este só foi desbancado do teatro musicado na década de 1920, pelo surgimento do samba (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 9). Passando pela influência deste gênero musical, o texto destaca o surgimento da Bossa Nova e seu desdobramento na chamada música engajada. Ademais, ressalta a importância dos festivais da canção, dos quais teriam surgidos artistas como Elis Regina, Edu Lobo, Baden Powell, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Chico Buarque, Os Mutantes, ente outros (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 14). No mesmo período dos festivais, ocorre o advento do rock iê-iê-iê, encampado pela Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderleia, entre outros.

Portanto, além da linha cronológica da ‘evolução’ dos estilos da música nacional, em algumas passagens do texto do Suplemento, a ideia evolutiva fica em evidência, como na afirmação de que, “com uma música brasileira em constante evolução e uma outra, internacional, mas integrada de maneira viva e criativa nos interesses da juventude, uma nova síntese acabou por surgir: a Tropicália” (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 14). Ou seja, a música nacional que se inicia com as modinhas, lundus e maxixes e ganha destaque com os primeiros sambistas, é renovada com a Bossa Nova, que se divide quando surge a música engajada e culmina no Tropicalismo que sintetiza os diversos projetos estéticos existentes à época e cria o seu próprio. E para criar seu estilo, Caetano Veloso e os demais que se associaram na ideia tropicalista, uniram-se aos artistas de vanguarda como José Celso Martinez, Augusto de Campos, Rogério Duprat, Júlio Medaglia e outros, buscando assim, combater o lema de que um país subdesenvolvido deve ter uma arte também subdesenvolvida. Com isso, “fizeram uma revolução musical tão polêmica como a da bossa nova” e “sua experiência cultural terá que ser levada em conta, de agora em diante” (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 14).

No entanto, com a nova maneira de se fazer música, defendida pelos tropicalistas, o público muitas vezes não conseguia entender o que se passava nas produções musicais, por isso é que, durante uma apresentação, entre vaias e aplausos, Caetano Veloso afirmou àqueles que o assistia: “Vocês não estão entendendo nada” (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 2). O final da década de 1960 surgia com novas estéticas e experimentações musicais, assim, o público que estava apegado/acostumado à tradição do passado, não conseguia compreender positivamente o que estava sendo feito na música popular brasileira. E será esta história, escrita entre a tradição e a modernidade, entre vaias e aplausos, entre a liberdade e a censura, que a Abril Cultural apresentará ao longo de seus fascículos, ressaltando os compositores que estiveram mais diretamente ligados a esses binômios, dando maior destaque ao samba, gênero que teria principiado o surgimento de outros ritmos nacionais e que balizou os debates existentes à época de lançamento da Coleção.

Fechando o ciclo evolutivo, na última página é estampada uma foto de Caetano Veloso acompanhada, na parte superior, da frase “nós tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas”, a qual foi proferida pelo próprio artista em sua apresentação no Festival Internacional da Canção (FIC), após receber vaias enquanto executava a canção “É Proibido Proibir”.

Ao lado da ideia de “linha evolutiva”, o debate sobre o nacional/popular também ganha força entre os artistas. No que se refere aquele, Ortiz (2006, p. 160-2) afirma que havia

duas correntes de pensamento que procuraram problematizar as questões envolvendo o nacional e o popular. A primeira dizia respeito aos estudos folcloristas, do final do século XIX, que tinha como pioneiro Sílvio Romero e Celso Magalhães. Na direção de seus trabalhos, o popular se ligaria com o tradicional e com as manifestações populares, as quais deveriam ter representações em museus, livros, enfim, ser preservadas para o bel prazer de intelectuais tradicionais. Ademais, esses estudos sobre o popular perpassam o nacional, na medida em que buscam estabelecer também elementos que legitimassem a nossa “identidade nacional”, então em construção. Nesse sentido “a cultura popular é um elemento simbólico que permitiria aos intelectuais tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país” (ORTIZ, 2006, p. 161). Tais ideias perpassam a noção de coleção que vinha do final do século XIX e início do seguinte, quando os objetos eram preservados seguindo o ideal de nação que ao poucos ia se formando, como trabalhado no primeiro tópico deste capítulo.

Já a segunda corrente de pensamento, rompe com o ideal mais conservador, tendo como tônica principal de seu discurso a política. Assim, no início da década de 1960, jovens em sua maioria universitários, se engajaram política e artisticamente, tendo como escopo principal de suas lutas a conscientização política do povo. Acreditavam que as artes seriam o melhor caminho para a luta contra as desigualdades sociais, a mercantilização da sociedade e a modernização capitalista, representada pelo imperialismo norte-americano. Dentro desse ideal, algumas organizações e movimentos culturais ligados à esquerda política – como o CPC da UNE, o Teatro Opinião, o Teatro Oficina, o Cinema Novo – desempenharam importante papel na difusão dos ideais revolucionários e na definição de “cultura popular”, pois os artistas seriam os detentores do conhecimento capaz de libertar a população mais carente do domínio capitalista, sendo, assim, tomados como os representantes do povo. Rompia-se, portanto, com a antiga ideia tradicional e conservadora de que a cultura popular estava ligada ao folclore, posto passar a dotá-la de um sentido político-cultural (CONTIER, 1998, p. 19-21; MACHADO, 2011, p.49; RIDENTI, 2000, p. 92; SOUZA, 2007, p. 14).

No entanto, na década de 1970, segundo Ortiz (2006, p. 153-5), com a consolidação da indústria cultural brasileira, o econômico passou a ser mais valorizado no âmbito cultural. O Estado, gerido pelos militares, promove a chamada modernização capitalista. Assim, empresas que não conseguiam desenvolver-se como ‘indústrias’, apesar da modernização, acabam falindo, por não conseguir concorrer com as demais. Além disso, algumas dessas empresas que não tiveram um fim positivo enfrentavam a dificuldade política, por não se encaixarem na estrutura governamental: a ditadura militar. É por isso que os

empreendimentos que tiveram aproximação ideológica e/ou acordos com os governos militares conseguiram se manter em nível ascendente no mercado, enquanto que as demais que rivalizavam com o governo eram fortemente censuradas, perseguidas, cerceadas, até terem suas atividades encerradas. Tal fato possibilitou que as mídias brasileiras fossem concentradas nas mãos de poucas famílias, formando monopólios nos diferentes setores midiáticos – emissoras de televisão e rádio, jornais, editoras, etc.

Nesse quadro, para Ortiz (2006, p. 165), o popular é redefinido como aquilo que era mais consumido e, assim, a noção de popular sofre uma inflexão, passando a englobar a aprovação pelo consumo, bem como ocorrera o fortalecimento da dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. O caráter nacional da produção cultural era também redimensionado, sendo a identidade nacional redefinida em termos mercadológicos. A cultura nacional-popular era reinterpretada para cultura de mercado-consumo, e a ideia de nação unívoca passa então a representar a interligação dos potenciais consumidores espalhados pelo país. Enfim, como conclui Ortiz (2006, p. 164), a lógica mercadológica causaria uma despoltização na medida em que se passava a aceitar “o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais”. Segundo analisa Fenerick (2004, p. 159):

[...] a cultura nos anos 60 e 70 transforma-se no próprio mercado de bens culturais, aumentado em seu volume. O mercado torna-se, com as devidas ações governamentais do regime militar, a referência última dos rumos da produção cultural no País, cujo consumo passa a ser a única categoria para se medir a relevância, ou a importância de um determinado produto cultural. A fórmula é simples: se vende bem, é porque é bom, e, se não vende, é porque não tem importância nenhuma [...].

Noção que não mais se assemelha àquela defendida nos anos 1950 e parte da década seguinte, quando se tentava colocar a arte a serviço da politização e conscientização das massas. Com essa mudança de pensamento, os artistas e suas produções se racionalizam e padronizam cada vez mais, buscando entrar em confluência com o mercado. Nesse contexto de ideologias nacionalistas, do debate nacional-popular, a “formação pedagógica da intelectualidade, o desenvolvimento da indústria cultural surgia como elemento perturbador à constituição do engajamento artístico” (SOUZA, 2007, p. 8).

Além disso, as inovações e experimentações musicais, ou seja, a liberdade do artista para produzir/elaborar sua obra não encontra espaço quanto mais ele tiver que se ver com a lógica mercadológica para difundir o seu produto via mídia. Para os que insistem na liberdade de criação resta, muitas vezes, o ostracismo artístico ou a luta por reconhecimento sem contar com nenhum aporte mercantil e facilitador da mídia.

Portanto, a consolidação da indústria cultural, especialmente a editorial e a fonográfica, possibilitou um avanço tecnológico, com a gravação em disco, a ampliação no sistema radiofônico – fazendo com que mais pessoas tivessem acesso a esse meio -, o aparecimento da televisão, que abarcou ainda mais consumidores/espectadores, proporcionando uma ampliação nas produções e divulgação de novos produtos. No entanto, a indústria cultural também seria a responsável pelo enfraquecimento do processo produtivo-cultural, visto que, como afirma Francisco Rüdiger (2004, p. 26): “A criatividade social não é suprimida, mas posta na dependência e explorada pelos esquemas mercantis. Por um lado, a capacidade inventiva das pessoas mais e mais se submete às diretrizes desses últimos”; ou seja, as produções culturais deixam de serem “sinônimos de criações artísticas e literárias, englobando a partir de então o conjunto da atividade econômica”. Fatos que dificultariam a produção e lançamento de novos produtos culturais, especialmente na música, resultando no que José Miguel Wisnik (2005, p. 25) chamaria de ‘vazio cultural’, o qual estaria relacionado à implantação da indústria cultural que, segundo o pesquisador, imprime aos “produtos de arte a marca da repetição e da standardização”.

Para além dessas questões econômicas e culturais relacionadas à consolidação da indústria cultural brasileira, havia o momento político repressor amparado e incentivado pelo governo militar. Ademais, dois anos antes da produção e divulgação da primeira versão da Coleção, decretava-se o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Com isso, a quantidade de músicas e material jornalístico censurados aumentou, bem como perseguições políticas, inclusive aos artistas que teimavam em desobedecer ao governo, e faziam de sua arte um meio de resistência e uma arma para lutar contra as agruras da ditadura militar.

No entanto, em contrapartida ao cenário repressivo e de temor, instaurado pela ditadura militar, tem-se o Estado como um dos grandes incentivadores da cultura, sendo o incentivador do desenvolvimento capitalista, promovendo uma modernização que, segundo Ridenti (2014, p. 37), se caracterizaria pelo desenvolvimento à custa do “cerceamento das liberdades democráticas e com grande concentração de riquezas”, embora o regime militar também tivesse promovido “um projeto de modernização da sociedade”, evidenciado na economia com o chamado “milagre brasileiro”. A ambiguidade no processo de modernização levou-a a ser caracterizada como uma modernização autoritário-conservadora, visto que suas práticas levaram ao desenvolvimento econômico, permitindo assim, certa mobilidade social, contradizendo o ideal conservador, que buscava manter as bases sociais e os valores tradicionais. O inverso também ocorreu e muitas ideias conservadoras puseram obstáculos ao projeto modernizador. No entanto, o autoritarismo esteve sempre presente na política dos

militares, e serviu, tanto para coibir os inimigos da ditadura quanto para garantir a implantação do projeto modernizador (MOTTA, 2014, p. 51-2).

No campo da cultura, a iniciativa modernizadora estava relacionada com a implantação e consolidação da indústria cultural brasileira. Embasados pela ideologia da integração nacional, os militares implementaram uma política desenvolvimentista que favoreceu os diferentes meios de comunicação e produção – rádio, disco, TV, jornal, etc., buscando assim, inserir o maior número de indivíduos como consumidores. Consumir assumia o *status* de modernização, de desenvolvimento, e as artes – música, cinema, teatro, etc., passaram a ser entendidas como mercadorias que deveriam ser consumidas pela população, porém, escamoteava-se que essa dinâmica levava à manutenção do *status quo* da sociedade. Os donos dos meios de comunicação é que detinham o poder econômico e político, visto o fortalecimento de setores midiáticos e a utilização destes para a propaganda governamental, no entanto, a classe menos favorecida e destituída dos meios ficava à margem do poder político, cabendo a ela o consumo dos produtos que lhes eram oferecidos.

Nesse ideal modernizador, o governo militar irá criar diversas empresas e entidades responsáveis pela área de cultura, buscando afiançar que um maior número de brasileiros fosse privilegiado, garantindo a integração nacional e fazendo jus à modernização capitalista garantida e incentivada pelo Estado. São desse período (década de 1970) o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a EMBRAFILME, FUNARTE, EMBRATEL, e ademais, passa-se a utilizar o sistema internacional de satélites (INTELSAT) cria-se o Ministério das Comunicações, entre outras medidas. A criação de tais órgãos teria sido motivada, pois, como afirma Ortiz (2006, p. 116-118):

Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. [...] O Estado deve, portanto, ser opressor e incentivador das atividades culturais.

Dentro dessa dubiedade cultural brasileira – ao mesmo tempo em que a cultura é incentivada pelo Estado, ele mesmo censura diversas manifestações culturais – é que os artistas terão que expor suas obras e criar meios para, muitas vezes, driblar a censura para continuar produzindo sem se dobrar ao governo militar. Nessa linha de pensamento, Wisnik (2005, p. 25-28) afirma que existem duas maneiras de produção na música ‘comercial-popular’ brasileira: a industrial e a artesanal. Segundo esse autor, a primeira teria se desenvolvido nos anos 70 em decorrência do crescimento das gravadoras e das empresas de rádio e TV; já a artesanal compreendia os poetas-músicos que criavam uma obra

individualizada, diferente da padronizada pelo mercado. O modelo industrial-capitalista seria o responsável por conferir traços de mercadoria à canção, dotando-a de características próprias da estandardização, ou seja, sua linguagem subordina-se aos padrões uniformizados de venda, estabelecidos pela indústria cultural.

Ademais, Dias (2000, p. 78) qualifica dois tipos de artistas presentes nas gravadoras: os de ‘catálogo’ e os de ‘mercado’. Os primeiros estariam ligados ao *cast* estável que se formou com a MPB, especialmente durante o início dos anos 1970, e, apesar de não serem grandes recordistas de vendas, conseguiam manter uma quantidade que não trazia prejuízo para as empresas discográficas, eram sucessos permanentes. Em contrapartida, os segundos eram os artistas que, produzidos e lançados a baixo custo, trariam somas consideráveis de lucro, mesmo que por tempo determinado – geralmente um tempo curto de sucesso, o que daria a rotatividade e fluidez de determinados cantores, bandas, no meio artístico.

A década de 1970, além de ter sido o período de revezes, questionamentos e rearticulação da MPB, enquanto expressão e sigla sintetizadora de um ideal musical, foi também o período de surgimento e consolidação do que posteriormente seria denominada de música “brega” ou “cafona”, música resultante “da trituração do popular com os mais diversos temperos multirregionais, fronteiriços e pan-nacionais do Brasil” (BAHIANA, 2005, p. 39).

Além dos chamados “bregas” ou “cafonas”, na década de 1970, o cenário musical se abria para o “Pessoal do Ceará”⁶⁶, representado basicamente por Belchior, Fagner e Ednardo. Posteriormente, se falou em “boom nordestino”, dessa vez englobando os demais artistas que surgiam, e que pertenciam a essa mesma região brasileira. Era a valorização regional que tomava conta da cena musical brasileira novamente, assim como ocorreu quando do acirramento no debate acerca do nacional/popular. Agora a valorização não se dava por conta de questões políticas-ideológicas, e sim por motivos estrategicamente econômicos. Diante do recuo que a MPB sofreu no início dos anos 1970, por conta da censura, bem como o fim do Tropicalismo, os artistas vindo da região nordeste surgiam como uma alternativa para as gravadoras. Desta maneira, embora a Coleção tratasse em seus fascículos, em sua maioria, de artistas do Rio de Janeiro, ou então identificados com esse polo cultural, ela não deixou de abordar as diversidades regionais do nosso país. Artistas ligados às músicas regionais, como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Alceu Valença, Fagner, Lupicínio Rodrigues, Adoniran

⁶⁶Segundo a pesquisadora Rita Morelli (p. 64), em seu livro *Indústria Fonográfica*, a expressão “Pessoal do Ceará” seria empregada equivocadamente para designar o conjunto dos três principais artistas vindos dessa região brasileira, e que despontavam no cenário musical – Fagner, Belchior e Ednardo.

Barbosa, Paulo Vanzolini, Capiba e Nelson Ferreira, tiveram fascículos dedicados às suas obras.

O período de lançamento das versões da Coleção, especialmente da primeira, e em menor grau da terceira, apresentava-se como um cenário dúbio, cheio de nuances, especificidades e inconstâncias, devido às incertezas que se vivia por conta do cenário político-cultural criado pelo regime militar. E é dentro desse quadro que analisaremos a Coleção, à qual, de uma maneira ou de outra trouxe essas questões para o interior de seus fascículos, refletindo também nos compositores focalizados e seus intérpretes, bem como nas mudanças entre uma versão e outra, com a permanência ou não de determinado artista, ou então, no acréscimo de alguns nomes que não se viram contemplados na primeira versão. Estratégias que perpassam tal produto cultural e que, certamente não estavam descontextualizadas do que ocorria ao seu redor.

Ao analisar os fascículos das duas versões aqui tratadas⁶⁷, pudemos perceber mudanças e permanências ao longo de seus lançamentos, as quais, no nosso entendimento iam de encontro aos fatos que estavam acontecendo, para além de se querer estabelecer uma história da música popular brasileira. No que se refere aos 48 volumes da primeira versão, lançada no primeiro semestre de 1970, portanto, ainda no turbilhão cultural dos festivais, no chamado “milagre econômico” e na dura repressão e censura da ditadura militar, deve-se destacar os diferentes gêneros e artistas que foram abarcados.

O primeiro volume foi dedicado ao sambista Noel Rosa. Seguido pelo volume que homenageava Pixinguinha. Os lançamentos seguintes prosseguem destacando diferentes compositores e gêneros do nosso cenário musical. Foram focalizados cancionistas ligados ao samba – tema que será tratado nos capítulos seguintes -, com nomes que iam desde as primeiras décadas do século passado até os contemporâneos à Coleção. Também teve destaque os que se dedicaram basicamente às marchinhas carnavalescas e ao choro, além de reservar amplo espaço àqueles que estavam intimamente relacionados à Bossa Nova, ao fenômeno dos festivais da canção, ao Tropicalismo, à MPB e à Jovem Guarda. Desta maneira, os seguintes compositores tiveram fascículos exclusivamente dedicados aos seus nomes e suas obras: Geraldo Pereira, Sinhô, Wilson Batista, Ary Barroso, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Haroldo Lobo, João de Barro e Alberto Ribeiro, Lupicínio Rodrigues, Ismael Silva, Assis Valente, Custódio Mesquita, Cartola e Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Caymmi, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, Herivelto Martins, Billy Blanco, Elton

⁶⁷ Os fascículos dedicados aos sambistas serão destacados nos capítulos seguintes da dissertação, portanto, não figurarão análises detalhadas destes nesta parte da dissertação.

Medeiros e o Samba do Morro, Dolores Duran e Tito Madi, Donga e os Primitivos, além de Chico Buarque, Tom Jobim, Roberto Carlos, Edu Lobo, Caetano Veloso, Jorge Ben, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Johnny Alf, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Milton Nascimento.

Ademais, a Coleção abriu espaço, embora minimamente, para compositores que de uma forma ou de outra se destacaram em suas épocas, tendo grande alcance popular ou não sendo tão conhecido pelo grande público, mas que mereciam figurar nos anais da nossa música popular, como Jair Amorim e Evaldo Gouveia, Antonio Maria, Joubert de Carvalho, Vicente Celestino, Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves (Índio), Juca Chaves, J. Cascata e Leonel Azevedo. Abria-se espaço também para os artistas que estavam fora do eixo artístico Rio-São Paulo divulgando, assim, expressões regionalistas, como Capiba e Nelson Ferreira, com o frevo, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com o baião. A música instrumental ganhou espaço com Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, embora algumas músicas tivessem recebido letras e no disco de seu fascículo figuraram gravações de intérpretes dando voz às linhas musicais dos dois compositores. Percebe-se uma concentração nos artistas ligados às nossas raízes musicais, com predomínio das primeiras décadas do século XX, porém, os artistas contemporâneos ao lançamento das versões da Coleção também estão presentes como intérpretes das gravações, mostrando que a nossa história musical se fazia no passado, mas também estava sendo construída no presente.

No que diz respeito às gravações da primeira versão foi possível perceber, ao analisar os fascículos, que há um predomínio nas canções gravadas na década de 1960, contando tanto com gravações deste período quanto com regravação de canções de décadas anteriores. Num total de 340 composições analisadas, 146 foram gravadas naquela década. As décadas de 1930 e 1970 apresentam 59 canções cada, seguidas de 43 dos anos de 1950. E com menor expressão aparecem as dos anos de 1940, com 27, e os 1910 e 1920, com apenas uma canção cada. Já a gravadora que se destaca nos lançamentos é a RCA, responsável por 131 das canções, seguida da Odeon, com 68, e a Philips, com 44. E de fato, tais eram as maiores empresas com grandes porcentagens do faturamento do mercado durante a década de 1970. Segundo Dias (2000, p. 74), a Phonogram, Odeon, CBS, RCA, Continental, Sigla e Copacabana eram as maiores empresas entre os anos de 1974 e 1975, e seus faturamentos se dividiam em 25% para a Som Livre, 16% para a CBS, 13% da PolyGram, 12% com a RCA, entre outras. Os dados confirmam a soberania das multinacionais no país e a necessária, se não obrigatória, confluência da Coleção com o mercado fonográfico.

A segunda versão contemplava todos os enfocados da versão anterior e com acréscimo de 27 fascículos, sendo quatro deles dedicados a gêneros específicos (valsa brasileira, escolas de samba, música caipira e carnavalesca), dez a sambistas ainda não focalizados na versão de 1970/1972 e treze focalizavam tanto compositores nordestinos – como Manezinho Araújo e Os Nordestinos, Jackson do Pandeiro e Os Nordestinos, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Marcus Vinicius – quanto compositores que tinham suas carreiras deslanchadas entre o final dos anos 1960 e a década seguinte, tal como Ivan Lins e Gonzaguinha, inclusive alguns ligados ao rock nacional, Erasmo Carlos, Raul Seixas, Rita Lee, Mutantes e Secos e Molhados. Focalizou também, nomes que estariam novamente na terceira versão, às vezes dividindo o fascículo com outro compositor, como Zé Kéti e Monsueto, Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, outros com fascículo exclusivo, como João do Vale, Martinho da Vila, entre outros.

Já a terceira versão, lançada entre os anos de 1982-84, aumentou a quantidade de seus fascículos em relação à primeira, passando de 48 para 52, sendo quatro deles dedicados exclusivamente a gêneros (Samba, samba de terreiro, choro e música sertaneja). Ademais, aquela versão pôde incluir novos compositores, como Bôscoli e Menescal, Paulo da Portela, Francis Hime e Marcos Vale, Djavan e Fagner, os quais passaram a ter seus nomes estampados na Coleção, figurando nos anais da nossa música popular.

Os nomes dos intérpretes destacados revelam uma mudança de foco no que diz respeito à primeira versão. Esta, lançada em um período conturbado para a chamada MPB, bem como para outros artistas, privilegia mais os cancionistas da chamada “Época de Ouro”⁶⁸, mas sem ignorar aqueles que se destacaram, especialmente nos festivais, como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque, Caetano, Gil e outros. O nome que mais tem destaque é de Sílvio Caldas, totalizando 15 gravações, seguido de Francisco Alves e Orlando Silva, com 13 e 12 respectivamente. Ademais, a década de 1930 apresenta a segunda maior quantidade de canções presentes nos LPs. Tal fato pode estar relacionado com questões técnicas e de direitos autorais, fazendo com que a Coleção focalizasse o que era possível e se poderia contar, visto que ela não era uma produtora de discos e dependia do que as gravadoras estavam dispostas a liberarem.

No entanto, apesar de ser um período conturbado politicamente, devido à censura imposta pela ditadura militar, problema com a censura ou aplicação dela à Coleção não

⁶⁸Período de consolidação da nossa música popular brasileira, que compreende os anos de 1930 a 1945, possibilitado por conta de alguns fatores, entre eles o sucesso do rádio em nossa sociedade. Ver CABRAL, Sérgio. *MPB na Era do rádio*. São Paulo: Luzili Editora, 2011.

encontramos registros, porém, há documento de setores do sistema de informação que revela suspeitas levantadas sobre o fascículo de Geraldo Vandré da primeira versão da Coleção. Como pode ser observado no Anexo I, o Centro de Informações do Exército (CIE) emitiu um documento referente àquele lançamento, afirmando que grupos de “esquerda”, ligados a órgãos de imprensa, estariam promovendo artistas que se encontravam exilados do país por motivos políticos, entre eles Geraldo Vandré. E o documento continua destacando, equivocadamente, que a Abril Cultural lançara nas bancas uma “revista” com disco sobre o referido artista, onde a canção *Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores* era enaltecida, ademais, chamando Vandré de subversivo e sendo acusado de encampar uma propaganda destruidora da imagem do Brasil no exterior.⁶⁹ Não há registro de que a censura emitisse mandato de apreensão do fascículo. E este de fato destacava a canção *Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores*, inclusive com fotos de Vandré no exterior, enfatizando sua atuação no estrangeiro. No entanto, os termos ‘exilado’ e ‘censura’, não foram mencionados, nem mesmo alguma referência à ditadura militar e os reais motivos desse artista estar fora de seu país. Vale destacar que Geraldo Vandré ficara exilado e desapareceria do cenário musical brasileiro, quando de seu retorno ao país, ele se apartara das atividades artísticas, inclusive negando-se a cantar novamente *Caminhando*. Além disso, na terceira versão o cancionista não será mais focalizado, embora continuasse a ser lembrado, sobretudo por sua composição *Caminhando* que, inclusive fora gravada e lançada em disco por Simone, no ano de 1980, e com destacado sucesso, até pela mística da censura envolvendo a canção.

As influências políticas, balizadas pelo controle da censura podem ser vistas também em outros fascículos. É possível perceber a mudança na linguagem e na forma de abordar determinado assunto entre uma versão e outra da Coleção, posto que lançadas em momentos díspares da ditadura militar. Exemplo de tal expediente pode ser notado nos fascículos dedicados a Chico Buarque. Em seu LP da primeira versão (1970), o texto apenas cita que ele voltava ao Brasil depois de um tempo fora, sem dar maiores explicações sobre os motivos de sua saída. Já o texto da terceira versão (1982) traz explícitas as questões sobre a censura, repressão e exílio. Nele é citado o vandalismo ocasionado pelo Comando de Caça aos Comunistas ao elenco da peça teatral *Roda-Viva*, de Chico Buarque, motivo que o teria levado ao autoexílio na Itália, evitando maiores problemas com os militares. Ademais, o texto cita a censura a algumas canções do artista, entre elas *Apesar de Você*, a qual trabalhava com a dubiedade da letra, a qual aparentemente podia se aplicar a um relacionamento entre um casal

⁶⁹ Documento disponível em: <http://censuramusical.com.br/includes/docs/Propaganda_Subversiva.pdf>. Ver anexo I.

ou pessoas, sendo que uma delas tratava a outra de forma autocrática, contudo, deixando ao ouvinte mais atento e informado a correlação com a situação ditatorial vigente. Sem, no entanto, ser percebida de imediato pela censura, coisa que somente ocorreria depois de lançada em disco, implicando na proibição de sua veiculação em público. As canções presentes no fascículo, em sua maioria, são de cunho político e de crítica social, como *Pedro Pedreiro* (1966), *A Banda* (1966), *Roda-Viva* (1967), presentes em ambas as versões, e *Construção* (1971), *O Que Será (Á Flor da Terra)* (1976), presentes somente na terceira, até mesmo pela data de seu lançamento.

O fascículo Caetano Veloso também apresentou algumas mudanças entre uma versão e outra. A primeira se detém a explicar o Tropicalismo. Para tanto, os textos são assinados por Rogério Duprat, um dos maiores arranjadores daquele movimento, e por Augusto de Campos, poeta ligado a esse novo momento das artes. Campos, em seu texto, defende esse o Tropicalismo, explicitando o valor poético, musical e criativo de Caetano, afirmando que, “mesmo do lado de fora, mesmo que ele não cante, você precisa, nós precisamos olhar para ele” (VELOSO, 1971, p. 2). Ademais, o fascículo apresenta uma estética psicodélica, com cores fortes e misturadas, com muitas imagens do artista nos festivais da canção e em outros momentos, além de algumas imagens elaboradas por Elifas Andreato, com o mesmo teor. Tais características representam a fase tropicalista de Caetano, onde o surreal e o psicodélico eram obrigatórios em sua arte. Os textos da terceira versão, embora deixem um pouco de lado a fase tropicalista de Caetano, visto que esse movimento já havia se encerrado, apresenta algumas das canções daquela fase, como *Alegria, Alegria; Tropicália; É Proibido Proibir*.

Outros fascículos que também é possível destacar a linguagem velada ou então escancarada, dependendo da versão em que o assunto em questão é abordado, são os de Gonzaguinha, Milton Nascimento e Gilberto Gil, os quais citam e/ou abordam a censura e suas problemáticas para os artistas. É possível fazer uma diferenciação entre a linguagem de um fascículo para outro, pois os dois últimos compositores foram abordados em ambas as versões.

O fascículo Milton Nascimento da primeira versão abre-se uma das poucas exceções. Em texto assinado por Souza, nele é afirmado que na década de 1970 estava tudo parado no que diz respeito à música, com grande parte dos artistas de malas prontas para o exterior e ninguém se arriscava a fazer nada (SOUZA, 1971, p. 11). Mas não se explicita o motivo da viagem dos artistas e nem mesmo o porquê de estar tudo parado sem que ninguém quisesse se arriscar. Fica uma linguagem velada, que para bom entendedor não era preciso ir além de tais linhas para ficar claro o motivo que levou diversos de nossos cancionistas a se instalar fora do

país, mas não para o grande público, caso viesse a ter contato com o fascículo. O texto finaliza com trechos de *Nada será como antes*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos: “Eu caminho em qualquer direção/ que notícias me dão dos amigos?/ Sei que nada será como antes,/ amanhã ou depois de amanhã”; trecho que trata da esperança em dias melhores, visto que se vivia sob o julgo dos militares e aludia aos exilados políticos. No entanto, tal composição não faz parte deste disco, somente na terceira versão é que ela estará presente no disco de Milton Nascimento.

No texto presente no fascículo Gilberto Gil, integrado à primeira versão da Coleção, se inicia discorrendo sobre sua experiência em Londres, mas sem especificar os motivos do artista estar lá. Há também algumas fotos suas em apresentações em Londres, dando a impressão de que Gil estava em turnê fora do país, velando o real motivo de sua ida ao exterior. Já na terceira versão, o texto assinado por Maurício Kubrusly ressalta a preocupação do artista com as questões políticas e cita seu exílio, na passagem: “Quando falou de sua volta ao Brasil, depois do exílio em Londres...” (KUBRUSLY, 1982, p.1). O outro, assinado por Luiz Carlos Maciel, também trata abertamente da ditadura, da prisão e exílio de Gilberto Gil, como explicita a seguinte passagem:

A década de 60 termina com sua prisão e o exílio em Londres, junto com Caetano. A irreverência tropicalista e o desbunde metafísico [...] soam para as autoridades competentes como subversão e/ou corrupção, o que obriga Gil e Caetano a passarem por experiências cruéis – a prisão e o exílio (MACIEL, 1982, p. 8).

O fascículo dedicado ao Gonzaguinha, lançado na fase de arrefecimento da censura ditatorial dos militares, também apresenta menções claras e explícitas à ditadura. No texto assinado por Ana Maria Bahiana, intitulado “Moleque Gonzaguinha, o da minha vida”, afirma que o compositor passou da militância estudantil para a musical, acrescentando que: “O Gonzaguinha militante nunca deixou de existir – apenas a censura parou de implicar com ele e ele mesmo mudou sua estratégia...” (BAHIANA, 1984, p. 2). Ademais, a canção *Comportamento Geral*, gravada em 1973, presente no disco do fascículo Gonzaguinha, embora liberada em disco, teve problemas com a censura, que a proibiu de ser veiculada nas rádios e TV, por seu conteúdo contrário à ditadura militar, como nos versos em que ironiza a situação à época: “Você deve aprender a baixar a cabeça/E dizer sempre: “Muito obrigado” /São palavras que ainda te deixam dizer/Por ser homem bem disciplinado”.

A qualidade musical dos compositores permeou os textos presentes nos fascículos da primeira e terceira versões da Coleção, quase sempre sendo contraposta à mercantilização da arte. Muitas vezes afirma-se que o focalizado não se dobrava às regras de mercado,

mantendo-se afastado de sua produção massificada. A questão que se coloca não é a canção tornar-se vendável, mas, sim, como os artistas e suas produções irão se portar diante de tal mercado, o qual muitas vezes impõe regras que limitam a criação artística. É neste ponto que a crítica se posiciona, em ambas as versões. A negatividade desta se direciona àqueles que preferem perder em criatividade e autonomia, mas ganhar em cifras.

Desta maneira, podemos destacar diversos textos de fascículos dos mais variados cancionários onde a questão mercadológica aparece implícita ou explicitamente. No verso do fascículo Antonio Maria tem-se um pequeno comentário de Fernando Lobo. Nele, Lobo afirma que os tempos do focalizado eram outros (produziu entre as décadas de 1930 e início da de 1960), quando se fazia música por amor, “por amor de quem tinha amor”, ou seja, o fim último era a música, a arte e não o mercado (MARIA, 1971).

No que diz respeito a Roberto Carlos, apesar de estar inserido na chamada Jovem Guarda, ou o rock Iê-Iê-Iê, assim tratado pejorativamente por setores da crítica, o fato de ele ser um fenômeno de vendas é destacado no fascículo da primeira versão, porém, mais em tom de recusa do que enaltecimento. Em uma passagem do texto afirma-se que Roberto Carlos cantava na Boate do Hotel Plaza, mas desejava se profissionalizar e a possibilidade de gravar na Polydor e ganhar dinheiro lhe felicitaram. Com o dinheiro que ganhasse, afirma que compraria um carro, ou seja, desejava possuir bens, inserir-se na roda mercadológica do capitalismo. Em outra passagem se lê a ferina, mas, verdadeira frase: “Roberto Carlos começava a ser programado na televisão” (CARLOS, 1971, p. 5); franca alusão à ideia de que o artista estava sendo criado pela mídia. E outros trechos seguiam a mesma direção. Assim, destacava-se que ele havia sido recusado em diversas gravadoras, acabando por ser lançado pela Columbia, ainda, assim, por insistência de Carlos Imperial que conhecia Roberto Leal – responsável pelos lançamentos da gravadora –, e o convenceu a investir no artista, mesmo que o segundo não estivesse satisfeito com as apresentações do então jovem cantor (CARLOS, 1971, p. 3 e 5). A qualidade musical do futuro rei da música brasileira não fora atestada inicialmente por nenhuma gravadora, mesmo assim foi ‘programado’ para o mercado, e logo foi criado todo um *marketing* para a exploração comercial em torno de sua figura e de seus parceiros da Jovem Guarda. E a mercantilização do músico e da sua música se espalharia pelo mercado de diversos produtos, como saias, cintos, blusões, bonecos, entre outros, com a marca Calhambeque, título de música de sucesso de Roberto Carlos (CARLOS, 1971, p. 10).

No texto de seu fascículo da primeira versão apesar de apresentar sua trajetória artística, sempre batalhando pelo sucesso e conseguindo reconhecimento do público e da crítica, o foco está na mercantilização que se faz em torno desse artista, e em diversas

passagens há referência a essa característica. Tal fato pode ser interpretado como uma crítica a esse sistema no qual muitos artistas estavam se inserindo, esquecendo-se do verdadeiro valor da arte, bem como sua importância para a sociedade, tanto no quesito estético quanto político. Ademais, o texto do fascículo Roberto Carlos inicia-se com uma espécie de narrativa onde há um diálogo que pode esclarecer o pensamento a respeito deste artista: “Roberto, o que você sabe sobre o Vietnã [sic]?”, eis que ele responde: “Assim, assim. O Erasmo me falou, assim, assim. Mas ainda tem guerra lá?” (CARLOS, 1971, p.1). E, embora tal diálogo fosse precedido pela afirmação de que Roberto Carlos, dali em diante, aparecerá como um “homem preocupado com as crises, a angústia do mundo, ou, mais simplesmente, com a guerra do Vietnã” (CARLOS, 1971, p.1), a imagem que fica é a de despolitização do artista e a despreocupação frente aos problemas sociais, visto nem saber se já havia terminado aquela guerra ou não.

Os fascículos Jair Amorim/Evaldo Gouveia e J. Cascata/Leonel Azevedo/Joubert de Carvalho seguem a mesma linha. No fascículo dos dois primeiros cancionistas afirma-se que Lupicínio Rodrigues teria institucionalizado a dor-de-cotovelo e eles a comercializaram (AMORIM e GOUVEIA, 1970, p. 10). Mas o texto apresenta argumentos dos artistas de que eles se preocupavam com a arte e não estavam atentados apenas com vendas. Já na terceira versão no título da seção “MPB Pesquisa”, do fascículo Jair Amorim/Evaldo Gouveia/Adelino Moreira (acrescido na terceira versão) pode-se ler: “Receita de sucesso: o gosto popular trabalhado com arte” (AMORIM; GOUVEIA; MOREIRA, 1983, p. 4), ou seja, eram mercadológicos, mas produziam com arte e não seguiam somente as regras do mercado. O fascículo dedicado ao trio J. Cascata/L. Azevedo/Joubert de Carvalho afirma que Leonel Azevedo mantinha-se “afastado da vida selvagem do comércio discográfico – ao qual, aliás, ele nunca se ligou com convicção” (CASCATA; AZEVEDO; CARVALHO, 1983, p. 5).

No que se refere à terceira versão, ela irá modificar sua abordagem artística de uma versão para outra. Lançada nos iniciais anos da década de 1980, quando no cenário político a ditadura já havia arrefecido e havia esperanças que em breve ela ruiria, embora houvesse inseguranças quanto à concretização de tal anseio, destacaria enfaticamente os artistas ligados à MPB. Seu foco se desloca significativamente do passado musical brasileiro, mais preponderante na versão ‘primogênita’ da Coleção, para o cenário musical então atual. Posto que haviam surgido novos nomes no cenário musical, muitos já tinham retomado as suas carreiras deslanchadas na década de 1960, além de que muitos retomariam ou atualizariam gêneros musicais que haviam surgido e se consolidado no passado do universo do cancionista

popular, fossem por composições que retrabalhavam elementos musicais deles fossem por interpretações do repertório conhecido ou mesmo redescoberto daqueles gêneros.

Neste quadro, os intérpretes que mais se destacam irão se modificar, bem como as décadas das gravações presentes nos LPs. Agora, os grandes nomes do rádio, da chamada “Época de Ouro” cedem espaço aos jovens da MPB, com destaque para Elis Regina, com 24 gravações, seguida de Gal Costa, com 17, Chico Buarque e Paulinho da Viola, 15 cada. Depois aparecem os nomes de Nara Leão, com 12, e Caetano Veloso, MPB-4 e Maria Bethânia, cada um com 11 gravações. João Gilberto está presente em 10 gravações, e o representante da “Época de Ouro” que mais se destaca é Mario Reis, com 8 canções interpretadas. Tem-se, portanto, uma nítida mudança na abordagem, ademais, a versão derradeira da Coleção apresentou mais canções da década de 1970, além de exibir razoável quantidade de canções gravadas na década contemporânea ao seu lançamento.

Alguns artistas e canções demonstram a intersecção da Abril Cultural com as outras mídias, especialmente com a televisão. Embora diversos artistas, como Egberto Gismonti, Dorival Caymmi, Marcos Valle, Ivan Lins, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, entre outros, também tivessem suas composições presentes em telenovelas da TV Globo, desde a década de 1970, a Coleção destacou tal fato, apenas nos fascículos Djavan/Luiz Melodia e Alceu Valença. Assim, no fascículo Alceu Valença destaca-se o fato de suas composições *São Jorge dos Ilhéus* e *Caravana* terem feito parte da trilha sonora da telenovela “Gabriela” (1975) (VALENÇA, 1984, p. 4), sendo que *Caravana* fez parte do disco de seu fascículo, interpretada por Geraldo Azevedo e gravada na Som Livre, além de *Agalopado* também ter sido registrada na gravadora da Rede Globo. E no fascículo Djavan e Luiz Melodia, tanto o texto assinado por Maurício Kubrusly quanto a parte intitulada “MPB Pesquisa”, destacam que algumas composições de Djavan figuraram em trilhas sonoras de telenovelas. No disco traz-se a canção *Flor de lis*, gravada na Som Livre e *Meu-bem-querer*, que esteve presente na trilha sonora de três novelas: *Coração Alado* (1980), *A Indomada* (1997) e *Meu Bem Querido* (1998). A ligação de Luiz Melodia com a televisão foi destacada com a canção *Juventude trasviada*, que fez parte da novela *Pecado Capital* (1975), como afirma a ficha técnica da composição.

Em relação às canções presentes nos discos dos fascículos da Coleção, pode-se afirmar que a Abril Cultural, por meio de seu lançamento, colocou em circulação muitas canções que estavam inacessíveis ao grande público, sendo preciso a recuperação das matrizes, apresentou intérpretes que surgiam no cenário musical e gravações exclusivas, feitas especialmente para sua primeira versão da Coleção.

Nesta direção, destacamos as seguintes gravações que foram recuperadas e/ou que encontravam-se ainda inédita ao grande público: *O Teu Cabelo Não Nega*, de Lamartine Babo, cuja matriz foi desgastada duas vezes, em 1931 e 1941. Em 1952, Castro Barbosa a regravou em disco, o qual se esgotou rapidamente. O disco do fascículo Lamartine Babo traz a tão famosa e histórica gravação de 1931, em um “milagre técnico de recuperação e um dos mais notáveis documentos de nossa discografia popular”, como afirmado na própria ficha explicativa da canção. *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, com gravação ainda inédita no Brasil, com Sílvia Teles, em 1966. *Samba Triste*, de Baden Powell, cuja gravação apresenta duplo caráter histórico: mostra uma das raras versões cantadas e sua primeira interpretação fonográfica, feita por Lúcio Alves, em 1960, na Philips. E duas composições de Chiquinha Gonzaga: *Falena*, a qual aparece no disco em seu primeiro registro, com direção da própria autora. Sua gravação fora realizada ainda em disco mecânico tendo o selo Casa Edison-Odeon, ademais, o disco original foi recuperado tecnicamente após paciente trabalho em laboratório, segundo a ficha técnica da canção, e *Ó abre alas*, considerada a primeira gravação desta canção, pois, até 1971, ela era conhecida através de retalhos e enxertos de outros discos, sendo interpretada por Linda e Dircinha Batista.

Já as gravações que foram feitas exclusivamente para a primeira versão da Coleção, na RCA, pode-se destacar: *Juramento Falso*, de J. Cascata e Leonel Azevedo, interpretada por este último. *Conversa de Botequim* e *Com que Roupa?*, de Noel Rosa, ambas com interpretação de Martinho da Vila. *Acertei no Milhar*, de Wilson Batista, e *Cabo Laurindo*, de Haroldo Lôbo, ambas com Jorge Veiga. E no fascículo Capiba/Nelson Ferreira, apresentam-se quatro gravações: *Nação Nagô*, com Titulares do Ritmo; *Evocação nº1*, em interpretação de As Gatas; *Minha adoração*, com Néelson Gonçalves; e *Qual é o tom?* interpretada por Ciro Pereira e sua Orquestra.

Portanto, a seleção de compositores e intérpretes mais contemporâneos aos lançamentos da Coleção, expediente mais firmemente empregado na organização da sua derradeira versão, revela a preocupação dos produtores em não deixar a música popular brasileira como algo localizado apenas no passado, mostrando, assim, que o passado tinha lugar no presente, quer pela retomada, retrabalho de gêneros e interpretações de canções do passado que o então presente vivido oferecia quer pelo enfoque de novas frentes da canção popular que se abriam e iam escrevendo sua história. Já as recuperações de matrizes desgastadas apontam para reafirmar o caráter de agente cultural e histórico que Abril Cultural desejava investir em seu trabalho com a Coleção.

A descrição e análise da primeira e da terceira versões da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, as quais fizemos até aqui, quer no posicionamento dela na Abril Cultural quer dos agentes e práticas envolvidas na sua produção e divulgação, inclusive das peças de publicidade de lançamentos de ambas as versões, focalizando tanto os recursos textuais e imagéticos empregados na suas partes editoriais/gráficas quanto os discográficos investidos na composição de partes fonográficas, permitem afirmar que a Abril Cultural estendia para aquela Coleção os elementos de representação investidos à empresa de maneira geral.

Como empresa produtora e distribuidora de coleções em fascículos, a Abril Cultural apresentava-se como difusora da cultura no Brasil, objetivo já explícito na sua denominação, recurso que evitava conotações diretas com a mercantilização da cultura. Outros elementos eram colocados ou empregados para reforçar e consolidar aquela representação da empresa. Para despistar ou mesmo atenuar o caráter mercantil da empresa e de suas coleções era destacado o formato da organização destas, isto é, organizadas e vendidas em fascículos, o que não exigia que o interessado em adquiri-la desembolsasse montante em dinheiro de uma vez só, como no caso, por exemplo, da compra de enciclopédias, além dos preços módicos dos fascículos quando comparado ao valor cultural deles e da Coleção em sua totalidade. Papel cultural que convergia com um bom e geralmente bem defendido princípio político: a democratização do saber e da cultura. Este confirmado quer pelo enfoque dos seus produtos em temas, assuntos e produtos de pouco ou relativo acesso da população em geral quer pela facilidade em adquirir as coleções, dada a distribuição delas em bancas de jornal espalhadas por todo o território nacional. E, por fim, elementos que procuravam demarcar que as coleções da empresa não eram anódinas, mas, ao contrário, bastante relevantes para o desenvolvimento da cultura no Brasil, bem como, e não menos importante, produzidas com a melhor qualidade tanto em termos físicos quanto de conteúdo.

Sem poder encobrir completamente a natureza mercantil de seu papel como difusora da cultura, a empresa procurava, direta ou indiretamente, por meio de propagandas ou mesmo em encartes das coleções, minorar aquela verdade na condução de suas atividades, dado que ela podia comercializar bens culturais, mas, sem promover ou investir na banalização da cultura, isto é, dedicar-se a produzir e oferecer bens culturais gerados e consolidados meramente pelos ditames comerciais ou considerados inapropriadas ao desenvolvimento humano. Todos estes elementos da representação de difusora de cultura investido na empresa eram repostos e explicitados na Coleção, cujo tema enfocado – a história da música popular brasileira – gerava, por sua vez, mais um elemento que reforçava aquela representação, tanto para empresa quanto para o produto. A saber: a coleção/empresa como difusora da história e

da sonoridade da expressão artística mais arraigada na cultura nacional, repleta de inovações e inventividades, fossem no passado fossem no presente; quando não sendo estas reconhecidas em círculos musicais e culturais do exterior.

Em relação mais propriamente à Coleção *História da Música Popular Brasileira*, a Abril Cultural reativa a noção de ‘coleção’ sob o signo da escolha, seleção, pautados por critérios tanto de valor cultural e histórico, este explícito no título, quanto de raridade. As versões sempre procuraram enfocar compositores e intérpretes que tivessem em confluência com o projeto proposto à Coleção, além de ressaltar tal feito em seu material de divulgação ou nos próprios fascículos. Assim, não bastava aos artistas focalizados, fossem compositores fossem intérpretes, serem vendáveis no mercado discográfico e “cair no gosto” do grande público, eles eram selecionados, antes e acima de tudo, pelo valor histórico-cultural de seu trabalho, mesmo que desconhecido ou não apreciado pelo público de forma ampla. O artista deveria ter contribuído ou estar contribuindo para o desenvolvimento da música popular brasileira com inovações de ordem técnico-musicais, com letras de qualidade poética e/ou na difusão e consolidação de um gênero musical. Além disso, pode-se perceber que a ideia de ‘linha evolutiva’ perpassa a escolha tanto dos focalizados quanto dos intérpretes, trazendo nomes que se destacaram no passado e que contribuíram direta ou indiretamente nas composições de novos ritmos musicais e também na manutenção da tradição aliada à modernidade – um dos preceitos da ideia evolutiva defendida por Caetano Veloso e adotada, defendida e retrabalhada por pesquisadores, críticos musicais e músicos.

Escolha, seleção que, no entanto, era feita ou recebia a chancela de especialistas em música popular brasileira, em geral, ou conhecedores de algum compositor ou gênero, em particular. Expediente que sempre fora destacado nos fascículos e no material de divulgação da Coleção, não sem qualificativos, como ‘maiores’, ‘melhores’ e ‘mais reconhecidos’. Contudo, a maioria dos agentes envolvidos com a produção dos textos tinha ou havia tido atuações diretas com artistas focalizados, trabalharam para a Editora Abril, para gravadoras, emissoras de rádio e de televisão, além de alguns serem músicos, revelando, assim, aspectos da relação entre diferentes mídias, própria de fases mais avançadas da indústria cultural e necessária à elaboração da Coleção, um produto híbrido gestado entre o setor editorial e o fonográfico. Talvez para atenuar mais a correlação do seu quadro de “especialistas” com a mídia comercial, a terceira versão da Coleção abriria espaços para profissionais distintos do corte acima destacado, dessa forma, contando com a colaboração de alguns professores universitários, escritores e artistas plásticos. Participação que servia para dotar a música popular brasileira e por extensão à terceira versão da Coleção maior amplitude cultural.

Evidente que para efeito de justificativa ou de dotar de coerência do bem cultural resultante com os critérios de seleção enunciados, os responsáveis pela parte textual dos fascículos, quer identificados ou não, procuravam, direta ou indiretamente, amenizar ou mesmo dissociar o compositor focalizado da lógica mercadológica, aproximando-os da ‘artesanalidade’, ou enfatizando o aspecto político e de crítica social de suas canções, quando não de seus posicionamentos políticos contra o autoritarismo ou injustiças sociais. Dispositivo narrativo que, somado aos critérios de seleção e os agentes para colocá-los em prática, contribuía para que a Coleção conseguisse amarrar as duas pontas do debate sobre o nacional e popular, cujo tema focado era uma dos mais destacados naquele debate, juntamente com a perspectiva da ‘linha evolutiva’. Nesta direção, a Coleção conseguiria obter, ao mesmo tempo, a atenção e adesão de parte significativa de segmentos sociais em que se encontravam o seu leitor/ouvinte alvo, bem como o interesse deste que fosse defensor da “autêntica” música popular brasileira, ainda esperançoso com o potencial daquela música para revolucionar cultural e politicamente o Brasil, e os que preferiam os enfocados que se destacavam no período mais contemporâneo aos lançamentos das versões da Coleção ou de alguns de seus ídolos musicais. Lógico, estes investidos de critérios ideológicos e pessoais para adquirirem apenas os fascículos que os atendessem.

Com base nas práticas investidas na produção da Coleção, bem como nos dispositivos fonográficos e textuais empregados, tanto os restritos aos fascículos como os expressos em material de divulgação/propaganda, pode-se inferir que o produto, quer na primeira e terceira versões, procurava que o leitor/ouvinte alvo fosse levado a se apropriar do sentido que se queria dotar e representar a Coleção: como seleção e preservação da cultura musical nacional, elaboradas por especialistas e produzidas com as melhores qualidades editoriais e fonográficas, enfim, a coleção mais representativa sobre o que havia e continuava sendo produzido no universo do cançãoeiro popular brasileiro, destacando-se a questão da linha evolutiva, embora houvesse outros projetos ideológicos na Coleção, nem sempre afinados com essa questão, como destacado anteriormente. Representação que, de uma forma ou outra, deve ter contado e sido apropriada por parte considerável do público alvo da Coleção. Afinal, foram produzidas e comercializadas três versões dela, sem se esquecer que preservar e difundir a história da música popular brasileira era bastante louvável frente às muitas dificuldades criadas à produção musical do passado e daquele presente, dado a consolidação de um quadro de gravadoras amplamente submissa às suas matrizes internacionais, altamente tocadas pela massificação discográfica e pela busca do lucro máximo, deixando quase completamente inaudível o passado musical brasileiro e a artesanidade do presente.

CAPÍTULO II

AFINAL, QUAL SAMBA COLECIONAR? O GÊNERO NA COLEÇÃO

2.1. Os sambistas focalizados

Com enfoque na música popular brasileira, buscando apresentar ao seu leitor/ouvinte um leque variado de expressões musicais nacionais e tendo sido lançada, em sua primeira versão, em um período ainda marcado pelo debate acerca do nacional/popular, assim como pela introdução da ideia da ‘linha evolutiva’, a Coleção não poderia deixar de conceder espaço ao samba. Este seria abordado em suas várias temporalidades, em termos cronológicos, visto que, entre altos e baixos, o samba continuava sendo a maior expressão musical brasileira e símbolo da construção da identidade nacional.

Muniz Sodré (1998, p. 16) defende que o samba, desde suas formas iniciais nos anos 1920, representaria, para além de uma simples expressão musical de grupos apartados socialmente, uma ferramenta de afirmação étnica, preservando aspectos da cultura africana, diante de uma sociedade que “civilizava-se” segundo os parâmetros europeus. Na contramão desse pensamento, Hermano Vianna (2002) acredita que a forma de resistência cultural e étnica creditada ao samba não faria sentido, uma vez que, desde seu surgimento, este gênero musical esteve em contato com diferentes grupos sociais e a interação entre a elite e o povo foi uma constante. A respeito do encontro entre Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira (representantes da arte do povo) com Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto (representantes da elite), Vianna (2002, p. 37) teria afirmado que não passava de “mais uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro de uma longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira [...] com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira”. Para além de tais debates, o certo é que o samba, sobremaneira o urbano, há muito ganhara destaque no cenário cultural. Desde os anos de 1930, era tido como “um denominador comum da propalada identidade cultural brasileira” (PARANHOS, 2003, p.81). Posteriormente, quando do debate acerca do nacional/popular, o samba desempenhou importante papel, sendo escolhido por muitos compositores como a “autêntica música brasileira”, segundo Contier (1998, p. 27-8).

Grande parte dos fascículos da Coleção focalizou artistas conhecidos e classificados pelos críticos e especialistas como sambistas. Além dos sambistas propriamente, ou seja, aqueles que faziam e/ou praticavam o samba característico dos anos 1930 e que fizeram do gênero a linha mestra de suas composições, a Coleção também focalizou aqueles que ficaram conhecidos como “pioneiros do samba”, tal como Pixinguinha e Donga. Contudo, estes foram:

Compositores versáteis que se destacaram em diversos estilos, mas nunca no samba tal como é conhecido hoje, portanto, nos anos 1920, o termo ‘samba’ ainda não definia um ritmo preciso e diferenciado dos demais e um dos significados do termo era a música feita por Pixinguinha e Donga, que apenas neste sentido poderiam ser considerados como “sambistas” (GOMES apud FENERICK, 2005, p. 36).

Portanto, como reassalta Fenerick (2005, p. 268), o samba “nunca teve uma única feição”. Ao longo do tempo passou por mudanças, recebeu influências de outros ritmos, tanto nacionais quanto estrangeiros, e manteve-se como símbolo nacional. No entanto, as distintas formas de compô-lo ou divulgá-lo suscitaram debates acerca de qual seria o “verdadeiro” samba, pautados em binômios entre o samba “bom” e o “ruim”, o “autêntico” e o “inautêntico” (ZAN, 2001, p. 111; FERNANDES, 2010). Dmitri C. Fernandes (2010) destaca que a partir da década de 1930, quando o samba se estabelece de fato como um gênero musical na sociedade brasileira, ocorrem disputas para diferenciar as produções musicais feitas neste estilo. Utilizando-se de critérios distintos ao longo do tempo, o estabelecimento de um “autêntico” samba sempre esteve em pauta nas folhas de jornal, nas ondas sonoras radiofônicas e na tela da televisão. O autor então ressalta que:

A música “pura”, “descompromissada”, “autêntica” seria identificada em geral como aquela que guardasse as características folclóricas, ou seja, que correspondesse a uma forma musical cuja origem estivesse demarcada no passado e em uma dada comunidade, atrelada a uma rede de significados que mantivessem relações profundas com o “caráter nacional” (FERNANDES, 2010, p. 144).

Quando se inicia a década de 1960, emergem no cenário político-cultural as ideologias nacionalistas e o debate acerca do nacional/popular ganha notoriedade, pois avançava-se na consolidação da indústria cultural e na instauração da ditadura militar. Fatos que fazem com que os artistas e intelectuais da época se mobilizem e pensem nos rumos que a arte deveria tomar diante do cenário cultural, político, econômico e social do país. Dessa maneira, o samba irá pautar os diferentes projetos estéticos e políticos brasileiros, pois já havia atingido grande popularidade e alçara ao posto de símbolo nacional, ligando as duas pontas do projeto nacional/popular, além de fazer parte dos debates que surgiram a respeito da autenticidade da música popular brasileira, cuja ideia se ligava ao de identidade nacional que se pretendia à época.

Esse gênero musical também balizou o desenvolvimento da ideia de “linha evolutiva”, visto ser o fio condutor da “evolução” musical brasileira. Ele teria fornecido elementos musicais para que novos ritmos surgissem, como a Bossa Nova, além de ter sido ramificado,

especialmente entre a crítica musical, em diferentes vertentes: samba-canção, samba-sincopado, samba-exaltação, samba-choro, entre outros. Tais ramificações serviam mais para críticos musicais e jornalistas que escreviam a respeito da música popular brasileira e buscavam defender suas ideias do que para os músicos, pois musicalmente essas vertentes não se delimitam facilmente e por isso podiam sofrer diferentes classificações ao longo do tempo. As formas marcadamente distintas de se fazer samba encontram-se na diferenciação entre aqueles compostos nos anos 1920, por Sinhô, Donga, Heitor dos Prazeres, daqueles da década seguinte, feitos pelos bambas do Estácio, cujas composições ficaram conhecidas como “samba nacional”.

Uma das maneiras de diferenciar o samba pré-30 (de Sinhô, Donga) do pós-30 (do Estácio) foi apresentada por Carlos Sandroni (2001) que buscou ir além do binômio samba-amaxixado e samba “tradicional”. O autor destaca que fora por meio de paradigmas rítmicos que a diferenciação se deu e apresenta dois deles: o do tresillo e do Estácio, caracterizando, respectivamente, o “antigo” e o “novo” modo de compor sambas. Enquanto o primeiro é mais dançante, pois feito para tocar nos salões de festas durante as primeiras décadas do século XX, o segundo fora feito para acompanhar os foliões durante os desfiles de carnaval de rua.

O samba do Estácio, surgido no início da década de 1930, ficaria conhecido como “samba nacional”, sendo aceito e consumido por grande parte da população brasileira, especialmente a do Rio de Janeiro e seria também utilizado pelos governos para autopromoção nacional, bem como meio para a construção de uma identidade nacional que começava a se forjar. A invenção rítmica da Turma do Estácio teria efeito sobre os novos sambistas que surgiam em diversos locais, sendo caracterizada como “um terremoto de efeito prolongado” que “abalou, de alto a baixo, a música popular brasileira”, conforme destaca Paranhos (2003, p. 84).

A partir do início dos anos 1930, o samba inicia uma trajetória de consolidação no gosto da população nacional e também internacional. Segundo Napolitano (2007, p. 22), o samba, no período supracitado, “deixou de ser apenas um evento da cultura afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade”. É deste período também a formação das Escolas de Samba e do samba-enredo, feito para ser executado durante os desfiles carnavalescos, sendo só posteriormente gravado em disco. Com essa nova vertente do samba, surge também uma nova geração de compositores que terão sua imagem ligada ao Carnaval carioca, como Cartola, Paulo da Portela, Zé da Zilda, entre outros, sendo fundamentais na “construção simbólica do samba como música carioca e brasileira”. Oficializado em 1935, o Carnaval ajudaria a estabelecer certa tradição do samba, apoiando-se

em aspectos nacionais e folclóricos (NAPOLITANO, 2007, p. 24-31). Assim, ainda pela análise de Napolitano (2007, p. 31), na década de 1930,

[...] as formas de samba eram várias, como eram vários os seus circuitos sociais e veículos materiais. A roda, a escola, o disco e o rádio eram circuitos que se tencionavam mutuamente, colocando os elementos herdados do passado musical à prova. O fio da tradição da música popular brasileira construía-se a partir de nós múltiplos, pontos de contato que iam sendo reunidos conforme os influxos e as demandas do presente. Nos anos 1930, o samba passou a ser a categoria-chave deste alinhavo.

Portanto, novos espaços de criação e divulgação desse gênero musical são estabelecidos, assim como surgem sambistas de diferentes localidades e classes sociais. Na década de 1920, o gênero era composto durante as rodas de samba que ocorriam nas casas das famosas “Tias baianas”, especialmente por representantes das camadas subalternas da sociedade, moradoras dos morros e subúrbios cariocas, sendo divulgado de forma oral e momentânea. No período seguinte, o samba passou a ser composto também nos bares e botequins da cidade carioca, por representantes da classe média, sendo gravado em disco por destacados intérpretes da época, muitos dos quais subiam os morros à procura de composições que pudessem ser gravadas e/ou difundidas nas rádios nacionais. Compravam o samba e seus direitos e, muitas vezes, os lançavam sem se referir ao seu verdadeiro autor. O samba já não era mais do morro ou da cidade, nem carioca, era nacional. Dali em diante, este gênero musical faria parte da identidade brasileira, sendo retomado e revalorizado nos momentos em que a construção de uma nacionalidade era debatida na sociedade e também quando a estética musical necessitava de um novo projeto que guiasse seus rumos.

Assim, ainda em confluência com o debate estético acerca do nacional/popular e da ideia de linha evolutiva que ocorrera em meados da década de 1960, é que a Abril Cultural irá conceder amplo espaço ao samba em sua coleção *História da Música Popular Brasileira*, destacando diferentes nomes, de épocas e vertentes distintas. A seleção dos sambistas focalizados se fazia, certamente, seguindo um ideal de qualidade estética e também um projeto cultural, o qual não era homogêneo visto os diferentes assessores e colaboradores que participaram da produção da Coleção⁷⁰.

O primeiro fascículo da primeira versão foi dedicado a Noel Rosa, como já dito anteriormente. Apesar de não ser do bairro do Estácio e sim de Vila Isabel, bairro de classe média do Rio de Janeiro, Noel Rosa se identificaria com o novo jeito de fazer samba e seria

⁷⁰ Os profissionais envolvidos na produção da Coleção, especialmente dos fascículos dedicados aos sambistas, serão analisados no terceiro tópico deste capítulo.

um elo entre bairros distintos, bem como entre diferentes segmentos sociais, transitando muito à vontade entre os sambistas do Estácio. Aliás, o compositor Ismael Silva, grande bamba do Estácio, seria um dos grandes parceiros musicais de Noel Rosa, selando de vez a parceria Estácio-Vila Isabel (PARANHOS, 2003, p.88). Desta maneira, o samba, que até então era realizado somente por negros, em sua maioria de classe baixa, passou a fazer parte também do gosto de brancos de classe média, como, por exemplo, Noel Rosa – ex-estudante de medicina. Assim, Paranhos (2003, p.88) define a característica artística desse sambista, bem como seu papel na música popular brasileira:

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa demonstrava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e inter cruzando mundos distintos, numa palavra, aproximando-o como autêntico “mediador cultural”.

Portanto, além de um exímio compositor, o qual nos legou diversos clássicos da nossa música, Noel Rosa também teria desempenhado importante papel no movimento de valorização do samba, bem como de sua divulgação, uma vez que artistas da classe média teriam maiores possibilidades de levarem suas obras até uma rádio e mesmo uma gravadora. Setores midiáticos – rádio e o disco – que tornaram a divulgação musical muito mais extensiva, facilitando, e até mesmo acelerando o processo de transformação do samba em símbolo nacional.

A propaganda de lançamento da Coleção, reproduzida na Figura 17, a qual anuncia o primeiro volume, apresenta diversas práticas de representação que demonstram os rumos e ideais que este novo lançamento da Abril Cultural desejava passar aos seus possíveis leitores/ouvintes. Um deles, mais evidente, é o destaque que a Coleção dará ao samba ao longo dos lançamentos de seus fascículos, deixando em evidência, na parte superior da página, em letras garrafais, a frase com aliteração do samba, “Palpite Infeliz”, de autoria de Noel Rosa, composta quando da polêmica entre ele e Wilson Batista. Nas linhas que se seguem, a propaganda explicita seu caráter cultural, assim como sua qualidade técnico-artística. Para tanto, afirma que um bom samba se faz com “matéria-prima de primeira”, além de se utilizar de frases e expressões que buscam afirmar este seu caráter, como: “os maiores nomes de nossa música”, “só gente do primeiro time”, “você vai conhecer tudo que foi feito de 1930 pra cá”. No entanto, esta última frase pode ser contestada, visto que a Coleção dispensa fascículos a Donga e os Primitivos e a Sinhô, ambos sambistas que iniciaram suas composições na década de 1910.

Para além de aspectos mais explícitos ao leitor/ouvinte, há outros que exigiam que ele estivesse mais atento ao contexto cultural da época, especialmente aos debates estético-musicais, e que podem ser percebidos em pequenos detalhes no texto e imagem apresentados na propaganda. Uma das imagens em destaque apresenta as fotos de Noel Rosa e Caetano Veloso lado a lado, o primeiro representa o ponto inicial da “linha evolutiva”, com o samba, já o segundo seria a continuação desta, com o Tropicalismo. Há também uma frase afirmativa de que o leitor/ouvinte irá “conhecer tudo que foi feito de 1930 pra cá, desde o sambão dor de cotovêlo até a pilantragem”, além de canções que seriam sempre interpretadas pelas “vozes famosas” do passado e também por aquelas contemporâneas ao lançamento da Coleção.

Ademais, a frase que afirma que o mais novo lançamento da Abril Cultural apresenta artistas tanto “Para balançar a roseira dos saudosistas” quanto para “esquentar qualquer papo da moçada pra frente”, liga as pontas evolutivas da música popular brasileira e do debate acerca do nacional/popular, agradando tanto aqueles ligados ao passado, que desejavam preservar as “raízes” da música nacional, quanto os que estavam vinculados à modernização da música, especialmente os jovens. Outra frase que pode ser pensada como estando vinculada ao cenário cultural à época destaca que os focalizados irão “mexer com os brios nacionalistas”. Ou seja, seriam destacados aqueles cujas obras artísticas estivessem ligadas ao debate nacionalista, o qual se amparava na questão do nacional/popular. Todos esses pontos são alusões às ideias que irão perpassar a produção da Coleção, tanto na escolha dos focalizados e intérpretes quanto dos assessores que compuseram o quadro de profissionais envolvidos no projeto.

O enfoque que será dado ao samba fica explícito tanto pelo primeiro lançamento ser de um sambista, quanto pelas frases utilizadas na propaganda, bem como pela imagem de um destacado elemento do Carnaval, a Ala das Baianas, provavelmente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Portanto, subsídios para que os leitores pudessem se apropriar das ideias divulgadas pela Coleção estavam postos nas propagandas de lançamento dos fascículos.

Assim como as demais propagandas analisadas, as informações a respeito da característica textual e fonográfica do lançamento e o fato de a Coleção ser vendida em bancas em frequência quinzenal e a preços módicos, informando ao possível leitor/ouvinte onde e quando ele poderia adquirir os fascículos, também são destaques da propaganda a respeito do lançamento do fascículo Noel Rosa.

Figura 17 – Propaganda do lançamento do fascículo de Noel Rosa da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.



A Abril não quer abafar ninguém. Só quer mostrar que faz samba também.

Mas para fazer samba bom, daqueles que fazem todo mundo entrar na roda, é preciso usar matéria-prima de primeira.

Exatamente o que estamos preparando: uma antologia de música brasileira, em fascículos quinzenais.

O nome desta nova coleção da Abril Cultural é História da Música Popular Brasileira.

Com os maiores nomes de nossa música. Para balançar a roseira dos saudosistas. E esquentar qualquer papo da moçada pra frente.

Porque nesta antologia, como o nome diz, só dá gente do primeiro time.

Anote aí: Noel Rosa, Chico Buarque, Pixinguinha, Caetano Veloso e Dorival Caymmi. E mais Ataulfo Alves, Jobim, Roberto Carlos, Lamartine Babo, Ary Barroso e outros que de 15 em 15 dias irão balançar o prato de seu pick-up e mexer com seus bríos nacionalistas.

A partir de junho você vai conhecer tudo o que foi feito de 1930 para cá, desde o sambão dor de cotovêlo até a pilantragem, através das vozes famosas de Chico Alves, Maria Bethânia, Mário Reis, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Orlando Silva, Cyro Monteiro e Aracy de Almeida entre outros. Vozes de ontem e de hoje que ajudaram a escrever a mais gostosa, bonita, romântica, sentimental e alegre das histórias.

HISTÓRIA DA Música Popular Brasileira

NAS BANCAS DE 15 EM 15 DIAS A PARTIR DE 8 DE JUNHO GRÁTIS UM ELEPÊ

Unias

Fonte (internet): *Veja*, 03 jun 1970, edição 91, p. 52⁷¹

Uma semana depois, a Revista *Veja* voltava a estampar, em suas páginas, a propaganda do mais novo lançamento da Abril Cultural, agora já à disposição nas bancas para os possíveis leitores/ouvintes. Na propaganda em que é anunciado o fascículo Noel Rosa, composta por duas páginas na forma “espelho”, lê-se acima uma frase em destaque, reproduzida na Figura 18: “Hoje o Samba Saiu”, fazendo um chiste com o fato de o primeiro fascículo ser dedicado a um sambista e com o samba “Quem te viu, quem te vê”, de autoria de Chico Buarque, lançado em 1967. Portanto, se a associação dos artistas contemporâneos ao lançamento da Coleção com aqueles do passado remoto não tivesse ficado clara na primeira propaganda, a utilização da frase de uma canção já consagrada e presente no imaginário da

⁷¹Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 21 jan 2015.

grande maioria da população brasileira reforçaria, nesta outra, a ligação entre o passado e o presente da música popular brasileira.

No entanto, antes de analisarmos mais pormenorizadamente os detalhes desta propaganda, cabe uma pequena comparação entre a primeira e a segunda que foram estampadas na *Veja*, as quais chamaram a atenção pelo fato de apresentarem mudanças, de uma para outra, nos aspectos textuais e imagéticos do fascículo. Na primeira, apresentada na Figura 17, a imagem menor que aparece estampada no fascículo é do sambista ainda criança, acompanhada da frase: “Noel vendia seus sambas para ajudar os amigos” e a ordem e cor das canções presentes na capa sofrem alterações também. Na segunda propaganda, apresentada no número seguinte da Revista *Veja*, reproduzida na Figura 18, a pequena imagem que aparece no fascículo lançado é a de Maria Bethânia, umas das intérpretes das canções de Noel Rosa, com os dizeres “Noel trocou a medicina pela boemia” e logo abaixo “Maria Bethânia! Noel está vivo”. Segundo a data de lançamento presente na primeira propaganda, a Coleção estaria nas bancas dentro de cinco dias, no entanto, parece que o projeto gráfico ainda não estava bem definido, dadas as mudanças que foram realizadas na capa do fascículo.

As modificações que ocorrem são significativas para nos auxiliar no entendimento das práticas de representação investidas pela Coleção para apresentar ao leitor/ouvinte uma visão da música popular brasileira e, em especial, do samba. A frase estampada no fascículo na primeira propaganda se refere a uma prática muito comum nos anos 1930, quando intérpretes que se destacavam no rádio procuravam compositores em busca de canções que pudessem ser sucesso de público no meio radiofônico. Como não compunham, os cantores compravam os direitos da canção e em troca a gravava, muitas vezes aparecendo somente seu nome, ocultando o real autor. E Noel, sendo um compositor assíduo e aproveitando-se da constante procura por possíveis sucessos, fez diversas vezes sambas para vender e assim ajudar os amigos. Já a segunda frase, que aparece estampada no fascículo lançado, diz respeito à atitude de Noel Rosa de deixar a medicina e se dedicar à “boemia”, no caso, à música. Além disso, ela se refere a uma mudança ocorrida no universo do samba. Com a consolidação de setores midiáticos de divulgação da canção – o disco e o rádio -, membros da classe média, que tinham mais acesso a esses meios, se inseriam na composição de sambas, prática anteriormente reservada ao setor mais baixo da sociedade. Exemplo de tal feito é Noel Rosa que, vindo da classe média, sendo estudante de medicina, largou os estudos para se dedicar à música. Como ele, outros também tiveram a mesma atitude, como Mário Reis e Ary Barroso, ambos estudantes de Direito, mas que preferiram deixar as Leis e seguir a boemia da carreira artística. Tanto a foto quanto a frase que cita Maria Bethânia podem ser entendidas como a

representação da retomada do samba, na década de 1970, por representantes especialmente da MPB. Por isto é que a Coleção poderia afirmar que “Noel estava vivo”: a retomada de suas composições por intérpretes contemporâneos ao lançamento da Coleção, assim como a busca pela “tradicionalidade” da música brasileira, atitude que esbarrava nas obras do Poeta da Vila, conferiam-lhe a “imortalidade”, pelo menos a artística. E as novas frases explicitam um dos caminhos que a Coleção irá seguir ao longo dos lançamentos de seus fascículos, que é o da valorização da “tradicionalidade” da música popular brasileira, focalizando compositores representantes dessa “tradição”, bem como aqueles que contemporaneamente estavam retomando-a.

Nesse quadro de debates estéticos acerca das produções artísticas, especialmente da música, que aqui nos interessa mais diretamente, o samba se destaca, visto seu *status* alcançado na sociedade como legítimo representante da identidade nacional e, portanto, importante para os projetos nacionalistas e de retomada da “tradição” que ainda se pretendia quando do lançamento da primeira versão da Coleção. Assim, é notável que o primeiro fascículo tivesse sido dedicado a Noel Rosa, cuja obra e trajetória artística podem ser vistas como a síntese da ideia que a Abril Cultural buscou apresentar ao longo dos lançamentos dos fascículos, concedendo amplo destaque ao samba. Porém, não era qualquer produção desse gênero que poderia entrar no projeto cultural da Abril, que também se fazia mercadológico, obviamente, ao mesmo tempo em que pretendia levar o conhecimento a respeito da música popular brasileira para um maior número possível de leitores/ouvintes. A Coleção musical requer uma seleção/escolha, assim como toda coleção, como destacado no capítulo anterior. Portanto, a *História da Música Popular Brasileira* também optou por um compositor em detrimento de outro, tendo em vista seu projeto editorial.

Figura 18 – Propaganda do lançamento do fascículo de Noel Rosa da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*.

Hoje o samba saiu.

Já está nas bancas esta linda história que vai mexer com a sensibilidade dos poetas. Porque fala a linguagem que eles usam e que Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lamartine Babo e outros inspirados usavam. Que vai mexer com a alma dos seresteiros porque tem Silvia Caldas, Orlando Silva, Aracy de Almeida, Pixinguinha e outros chorões que tão bem cantam nossas dores e amores. E que vai fazer os namorados mais namorados ainda, por causa das canções de Jobim, Chico Buarque, Gil e Caetano Veloso e Roberto Carlos. Algumas faixas serão originais de gravações feitas na época e que passaram por um processo de purificação do som. Outras são interpretadas pelos melhores cantores modernos, sem perder nada do espírito da composição.

Esta é uma antologia musical que não vê cara, mas só o coração. E como todo brasileiro é um incurável romântico que vibra com as conversas de botequim, moças na janela e as curvas da estrada de Santos temos certeza que você vai gostar muito desta coleção. Por isso, qualquer que seja sua idade ou estado emocional neste momento, corra que a inspiração e o talento musical brasileiro de 1920 para cá já estão nas bancas. Vá logo ler e ouvir isso que estamos falando.

HISTÓRIA DA Música Popular Brasileira.
A PARTIR DE 6 DE JUNHO NAS BANCAS. APENAS CRS 7.00 - GRÁTIS: UM ELEPE.

Fonte (internet): *Veja*, 10 jun 1970, edição 92, p. 94-95⁷²

No que se refere à propaganda que se destacou quando o fascículo Noel Rosa já havia sido lançado, pode-se observar, primeiramente, o cenário típico de um botequim. Em primeiro plano aparece uma mesa de bar característica, sobre a qual estão dispostos objetos com os quais os sambistas se identificam, como o cinzeiro, copos e garrafa de cerveja, caixa de fósforos (“instrumento” utilizado por muitos sambistas), uma xícara de café (para curar a ressaca) e também o fascículo de Noel Rosa, fazendo uma alusão ao fato do Poeta da Vila ser figura presente, de quem uma roda de samba não pode prescindir, visto que ele já fazia parte do cenário boêmio. Ademais, faz um chiste ao lugar tão frequentado pelo bamba de Vila

⁷² *Idem*.

Isabel, assim como também, em sua maioria, pelos demais sambistas. Ao fundo da mesa é possível notar o que seria uma roda de samba, composta pelo cavaquinho, pelo violão e também pelo típico chapéu de palha (que foi, aliás, criticado por Noel na polêmica com Wilson Batista).⁷³

Na parte textual, a primeira página ressalta o caráter erudito/cultural da Coleção, já que esta irá “mexer na sensibilidade dos poetas”, pois os focalizados, como Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lamartine Babo, entre outros, se utilizam de linguagem poética para se expressarem, atestando a qualidade artística dos compositores selecionados para fazerem parte da história da música popular brasileira contada e apresentada pela Abril Cultural. Em seguida, afirma que a Coleção busca satisfazer os gostos de uma maioria, visto agradar aos “seresteiros”, com os nomes de Sílvio Caldas, Orlando Silva, Aracy de Almeida, Pixinguinha e “outros chorões” que sabem cantar as “dores e amôres”. Ainda sem entrar em pormenores estéticos dos compositores, a peça publicitária opta por destacar uma mesma característica: a sentimental, autores que se encontravam em projetos estéticos distintos, afirmando que os namorados ficarão mais namorados por conta das canções de Jobim, Chico Buarque, Gil e Caetano Veloso e Roberto Carlos. Ou seja, as canções desses compositores se igualariam quando o assunto fosse o amor. No entanto, até mesmo o sentido de amor nas obras dos cinco diferentes compositores apresentam distinções, as quais são ignoradas pela propaganda. Fato que pode ser uma estratégia mercadológica, buscando abarcar distintos consumidores que poderiam se identificar com o sentido de amor tanto de um quanto dos demais.

Com um texto um pouco menor que o primeiro, a segunda página da propaganda faz uma analogia com as canções “Conversa de Botequim”, “A Banda” e “as Curvas de Santos”, respectivamente de autoria de Noel Rosa, Chico Buarque e Roberto Carlos, agregando, assim, diferentes expressões do cancionário da música popular brasileira. Por isso a propaganda pode afirmar que se tem certeza de que os possíveis consumidores irão “gostar muito” deste lançamento. Além disso, novamente o caráter aparentemente plural da Coleção⁷⁴ recebe destaque, afirmando-se que não importa as particularidades do consumidor, este deve correr à

⁷³ Em resposta ao samba “Lenço no Pescoço” de Wilson Batista, lançado em 1933, que dizia “Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco e desafio/Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio”, Noel escreve “Rapaz Folgado”, lançado no mesmo ano, afirmando em um de seus versos: “Com chapéu do lado deste rata/Da polícia quero que escapes/Fazendo um samba-canção/Já te dei papel e lápis/Arranja um amor e um violão”.

⁷⁴ Apesar de a Coleção ressaltar a pluralidade presente em seu lançamento, ao analisá-la percebe-se um predomínio de determinados seguimentos da música popular brasileira, como o samba (carioca, porém nacionalizado) e a MPB. Embora haja compositores representantes de outras expressões musicais, inclusive regionais, suas expressões são diminutas na Coleção se comparadas com o samba e a MPB.

banca de jornal, pois a “inspiração e o talento musical brasileiro de 1920 para cá já estão nas bancas”. Aqui, a data demarcada pela Coleção sofre alteração se comparada com a primeira propaganda. Retornando uma década, focalizam-se os compositores do início do século XX, como Sinhô, Donga e os Primitivos, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. No entanto, não sabemos se ocorreu um erro na primeira propaganda e os supracitados compositores foram esquecidos ou se não estavam na pauta do projeto, aparecendo posteriormente, daí a necessidade de mudar a data da propaganda. Mas, analisando o projeto cultural e ideológico da Coleção, é provável que houvesse ocorrido um pequeno engano na propaganda inicial, visto os compositores não contemplados pela data apresentada serem peças-chave para entendermos o processo de formação da música popular brasileira, assim como os rumos que ela tomou ao longo do tempo.

Nesse sentido, como discutido anteriormente, a Coleção se destacava por ser uma antologia da música popular brasileira que “não vê cara” e sim “só coração”. Portanto, não estava interessada apenas e tão somente nos compositores de destaque, que ganharam (artistas do passado) e estavam ganhando (os contemporâneos ao lançamento) notoriedade na mídia, o que importava eram aqueles que contribuíram de alguma forma para construir uma história da música popular brasileira, digna de ser contada em uma antologia produzida pela Abril Cultural. Eram, portanto, os compositores que levavam a arte “com o coração”, mantendo a “artesanalidade” de suas produções, que seriam destacados ao longo dos fascículos lançados.

Se as principais características da Coleção não haviam ficado claras com as propagandas, bem como o norte estético-ideológico que os lançamentos seguiriam, no Suplemento, apresentado no capítulo anterior, que acompanhava o fascículo Noel Rosa, tais questões ficariam mais explícitas ao leitor. Na capa deste suplemento apresenta-se um pequeno texto onde se afirmava que Carmen Miranda, nos anos 1940, era a responsável por difundir internacionalmente, mais especificamente nos Estados Unidos, o samba “ligeiro”. Porém, as linhas derradeiras do pequeno texto podem ser interpretadas como sendo uma crítica à intérprete brasileira, ou pelo menos a todo o destaque internacional que a ela era dado, ao ressaltar que outros intérpretes - Francisco Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Carlos Galhardo – da época em questão cantavam em “compasso mais lento” e que, portanto, não poderiam “ser artigo de exportação”, mas em compensação, no Brasil “eram verdadeiros ídolos”. Esses intérpretes estariam em confluência com o período em que o rádio já era um veículo de comunicação de massa de grande expressão, fazendo surgir o público do auditório que se dividia entre os (as) cantores (as) que surgiam no meio radiofônico.

Assim, o texto do suplemento segue apresentando a trajetória da música popular brasileira, afirmando em um pequeno *box* explicativo que “Pelo Telefone”, composição de Donga e Mauro de Almeida, foi o primeiro samba gravado em disco, em 1917, e que, com a “primeira geração de sambistas surgiram entre outros João da Baiana e o ‘batuta’ Pixinguinha” (O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália. Suplemento. Abril, 1970, p. 5). Aqui o texto se refere a dois importantes instrumentistas brasileiros que conferiram todo um *swing* ao samba, um com o pandeiro, o outro como arranjador.

Apresentando as iniciais formas de música e dança, como modinha, lundu e maxixe, chega-se ao samba, associado, pelo texto, ao carnaval, assim como à marcha. Na página em que se iniciam as linhas mais explicativas a respeito do samba, tem-se uma foto de Vinicius de Moraes com Francis Hime, com um breve texto abaixo, afirmando que João Gilberto, sendo “acusado de desafinar e não ter voz”, de cantar baixinho e acompanhado de “uma batida diferente no violão”, teria iniciado “a revolução”. Ademais, acrescenta-se, à rápida ascensão dessa “revolução”, aos apartamentos da Zona Sul carioca, a adesão de poetas, como Vinicius de Moraes e de compositores como Francis Hime, “espalhando-se pelo Brasil inteiro” (Suplemento, 1970, p. 9). Apesar de congregarem, em seu quadro de assessores, profissionais que não reconheciam a Bossa Nova como uma nova forma de samba e nem como uma expressão legitimamente brasileira, nesse suplemento sua importância para a música nacional, assim como sua ligação com o samba são ressaltadas positivamente, ligando-se, inclusive com a ideia de “linha evolutiva”, segundo a qual João Gilberto seria um modelo a seguir para que a evolução musical brasileira continuasse, visto que ele teria congregado a tradição da música brasileira com a modernidade, a inteligência para recriar novos ritmos, sem perder a ligação com as “raízes” nacionais.

Ainda sobre o samba, o texto destaca que com a consolidação do disco e do rádio na sociedade, os músicos oriundos da classe média, que tinham acesso a esses meios de divulgação musical, “apossaram-se do samba e da marcha”. Portanto, a ideia de expropriação da arte dos negros de classe baixa pelos artistas brancos da classe média fica explícita, o que não livra a Coleção de destacar a atuação de Noel Rosa, Ary Barroso e os músicos representantes da Bossa Nova, enfim, todos esses artistas brancos oriundos da classe média, mas que contribuíram com a música popular brasileira por meio de seus talentos artísticos. No entanto, no mesmo período da década de 1930, o “samba de morro” ganha destaque, pois “resistiu em sua forma mais pura”, já que na cidade “a maciça importação de ritmos dava origem a coquetéis com o bolero, o foxtrote e o chá-chá-chá” (Suplemento, 1970, p. 13). Vinte anos depois, o “samba de morro” ganhava maior destaque com a ascensão das escolas

de samba, que descem ao asfalto para encantar com seus desfiles, além disso, a mistura do samba com ritmos estrangeiros originava um novo gênero: a Bossa Nova. Esta seria a responsável por lançar não apenas um novo estilo musical, mas, especialmente “uma constelação de novos compositores, letristas e instrumentistas”.

Além das propagandas na revista *Veja* e do suplemento *O Som Brasileiro: do Lundu a Tropicália*, os quais serviram de estratégia de vendagem para a Abril Cultural, as capas dos fascículos também se estabeleciam como uma forma de divulgar o novo lançamento e estimular os possíveis leitores/ouvintes a adquirirem-no. Assim, a Coleção se utilizou de recursos imagéticos, pois, como ressalta Luisa Lamarão (2012, p. 104), no momento em que o som passou a receber melhores tratamentos técnicos, a partir da década de 1960, as capas passaram a receber mais atenção por parte dos produtores, ou seja, “a música se tornou também visual”. A título de exemplo dessa nova função adquirida pelas capas, destacando os recursos que nelas foram empregadas, apresentamos dois fascículos de sambistas, que foram apresentados por trabalhos de Elifas Andreato, o então chefe de Arte da Abril Cultural.⁷⁵ O primeiro deles é o de Paulinho da Viola, cujo fascículo está representado na figura 21, e de Elton Medeiros e o Samba de Morro, cuja capa está destacada na figura 22.

No que se refere ao primeiro sambista, sua capa apresenta dois desenhos em uma espécie de retrato lado a lado. Em uma das figuras ele aparece com o uniforme da Escola de Samba da Portela, a qual se vinculou ao longo de sua carreira e para a qual compôs sambas-enredos e um samba em sua homenagem, chamado “Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida” (1969). Já na outra imagem o sambista aparece vestido de preto e vermelho, as cores do América F.C., time pelo qual teria jogado, se não fosse convidado por seu primo, Oscar Bigode, a participar das rodas de samba da Portela. Como destaca o texto de seu fascículo, Paulinho da Viola se dividia entre suas duas paixões: a Portela e o futebol (VIOLA, 1971, p. 9). Portanto, em seu trabalho, Elifas Andreato destaca a dualidade de talentos do sambista que poderia ter seguido carreira futebolística ou musical. E para o bem da música nacional, Paulinho preferiu a segunda opção.

⁷⁵ As características gerais das capas não serão analisadas, visto que já foram trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Figura 21 - Capa do fascículo de Paulinho da Viola da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1971.



Fonte (internet): Discoteca Pública⁷⁶

No que se refere ao desenho estampado no outro fascículo, o destaque é dado a Elton de Medeiros, no entanto, fazendo um chiste aos demais focalizados, a imagem do bamba apresenta sua cabeça/mente ligando-se ao morro, estando ambos relacionados. Portanto, ele aparece como sendo o mentor, ou o “cabeça” dos sambistas, como se diz na gíria da malandragem, visto sua maior influência e popularidade no universo do samba em relação aos demais focalizados neste fascículo e que representam o “Samba de Morro”.

⁷⁶Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-EZSQjFXsDzw/Tz1TbCweIPI/AAAAAAAAAFCY/NECw900ZORg/s1600/26.jpg>>. Acesso em 11 fev 2015.

Figura 22 - Capa do fascículo de Elton Medeiros e o Samba de Morro da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1971.



Fonte (internet): Discoteca Pública⁷⁷

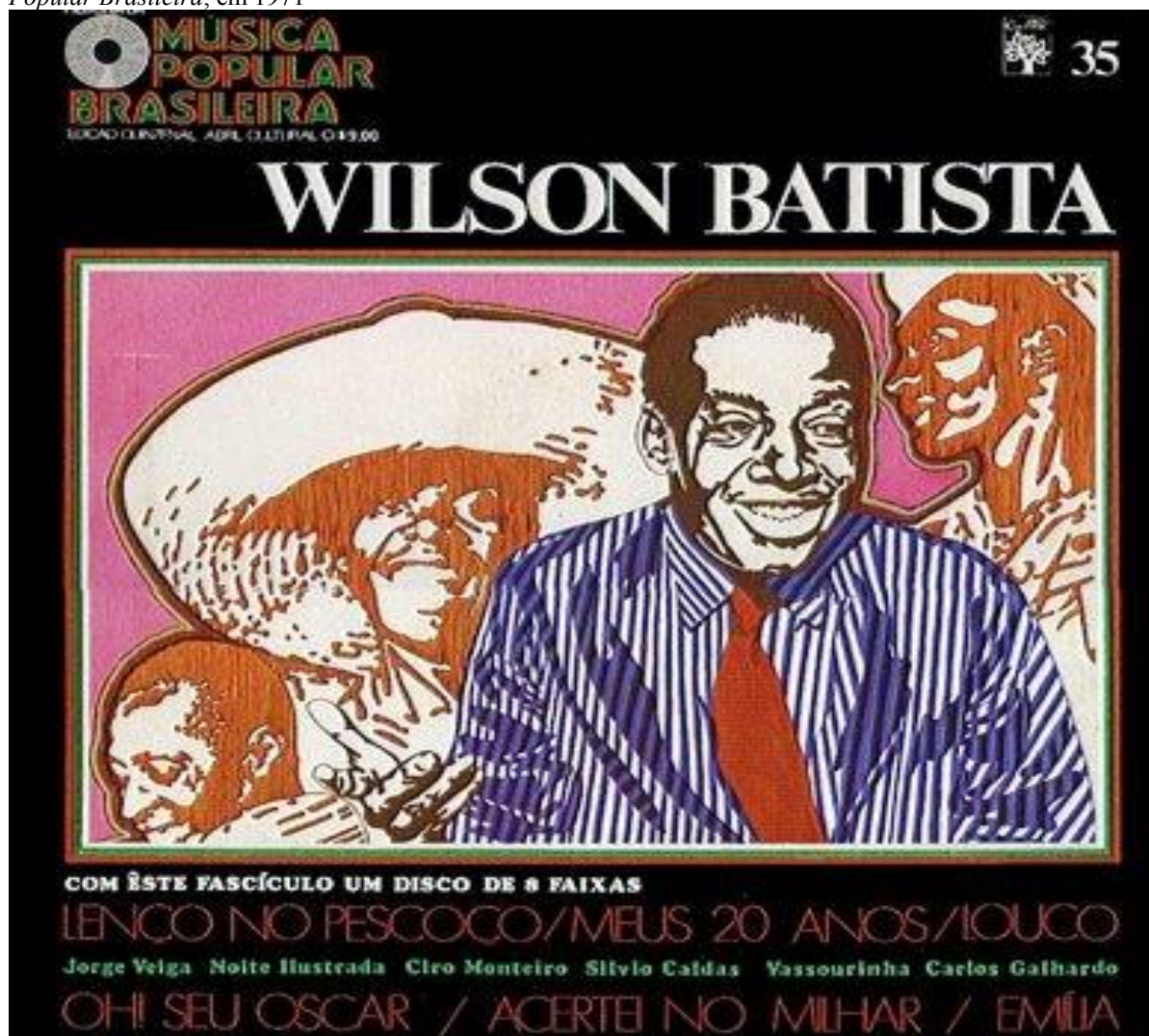
Além dos trabalhos elaborados por Elifas Andreato, algumas capas foram produzidas pelo artista plástico argentino Luis Trimano, como, por exemplo, nos fascículos dos sambistas Wilson Batista e Donga e os Primitivos, apresentados nas figuras 23 e 24, respectivamente. Nelas, podem-se perceber alguns traços semelhantes aos elaborados por Elifas e o esforço em aproximar o focalizado de suas composições e exprimir traços característicos de sua vida pessoal. Dessa maneira, o desenho que representa Wilson Batista mostra-o sorridente e bem

⁷⁷Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-tkIDWXAgsUns/Tz1uNj9QXTI/AAAAAAAAAFew/N_gDvz7_3rM/s1600/46.jpg>. Acesso em 11 fev 2015.

vestido, como era retratado por seus amigos. Além de apresentar traços de pessoas que poderiam estar representando os diversos personagens que o bamba cantou em seus sambas, como os trabalhadores e os negros.

Já o fascículo de Donga e os Primitivos apresenta uma caricatura sua sobreposta a um quadro de Jean-Baptiste Debret, chamado “Loja de Rapé”, em que são retratados escravos urbanos no Brasil do século XIX. Portanto, fazia-se alusão às origens musicais do país – ritmos africanos – bem como às influências sofridas por Donga para compor seus sambas, que apresentavam fortes traços do batuque – ritmo praticado pelos escravos africanos. Além disso, a imagem remetia também à ideia de “Primitivo”, como destacava o título do fascículo.

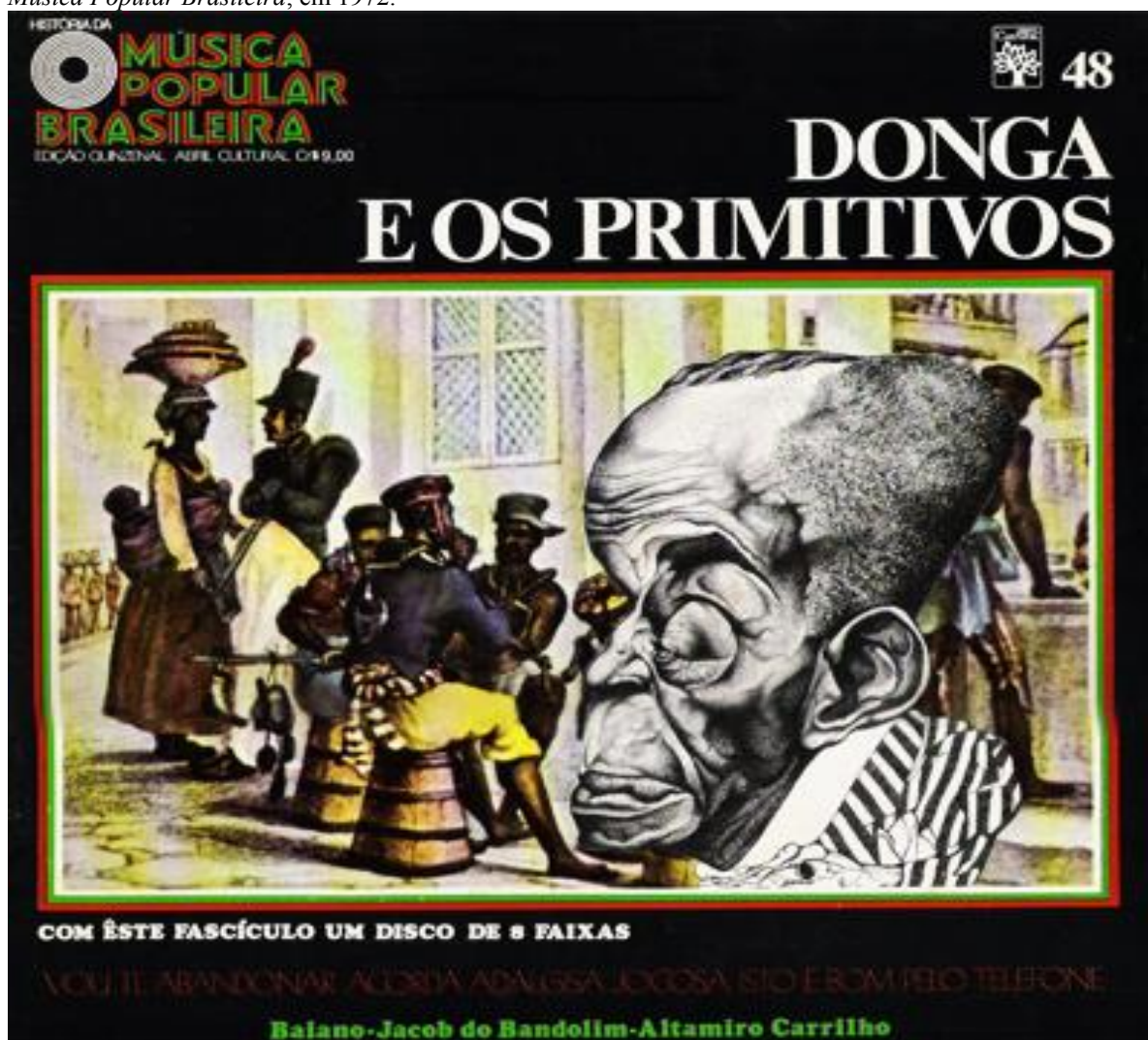
Figura 23 - Capa do fascículo de Wilson Batista da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1971



Fonte (internet): Discoteca Pública⁷⁸

⁷⁸Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-IRBNwVt8Wgw/Tz1lqflwygI/AAAAAAAADFg/U68Gu2K3Wmk/s1600/35.jpg>>. Acesso em 11 fev 2015.

Figura 24 - Capa do fascículo de Donga e os Primitivos da primeira versão da Coleção *História da Música Popular Brasileira*, em 1972.



Fonte (internet): Discoteca Pública⁷⁹

Portanto, sendo um lançamento com características inéditas, tanto para a Abril Cultural quanto para o público consumidor, utilizar-se de estratégias de divulgação se fazia necessário para alavancar as vendas do novo produto cultural que figurava nas bancas de jornal de todo o país. Dessa maneira, contando com recursos textuais e imagéticos, tanto em seus próprios lançamentos quanto exteriormente a eles, como na revista *Veja*, a Coleção lançou mão de estratégias de venda, escamoteadas em perspectivas culturais e históricas que a Abril Cultural desejava apresentar de seu novo lançamento, resguardando sua imagem de empresa preocupada com a difusão do conhecimento em suas várias perspectivas. E nesse aspecto educacional, o samba, sendo a matriz de muitos ritmos nacionais posteriores a ele,

⁷⁹Disponível em: <<http://discotecapublica.blogspot.com.br/search/label/Donga%20e%20Os%20Primitivos>>. Acesso em 11 fev 2015.

aparecia como importante elemento para se conhecer a construção da história da música popular brasileira.

Levando-se em consideração a perenidade do samba ao longo do tempo, ele foi abordado, em ambas as versões da Coleção, nas suas várias temporalidades, em termos cronológicos. Assim, das décadas de 1910 e 1920, os focalizados foram Sinhô e Donga e os Primitivos.

Sinhô foi expoente do samba na década de 1920, além de ter se autointitulado como o “Rei do Samba”. Uma coleção que se propôs a contar a história da música popular brasileira e que deu amplo destaque ao samba não poderia deixar de conceder espaço àquele que foi “coroadado rei” quando a República já dava as ordens no país: Sinhô, exímio pianista, foi não somente um dos iniciadores desse gênero no país como ajudou a consolidá-lo e popularizá-lo na sociedade carioca, durante as primeiras décadas do século XX. Apesar de frequentar as rodas de samba que ocorriam na casa da Tia Ciata, onde teria sido composto o primeiro samba gravado, Sinhô não se enquadrava naquela forma de compor o samba. Ou seja, preservando as raízes folclóricas, ligando-se às festas e/ou religiosidade, desenvolvida pelos baianos ou seus descendentes, visto que o “rei” esteve sempre ligado à urbanização/modernização do samba, buscando divulgar suas composições, fosse em bailes, teatros e/ou em gravações em disco. Ele não escondia a vontade de ser reconhecido socialmente entre as elites econômicas e políticas do país do início do século XX (NAPOLITANO, 2007, p. 24). Seu maior sucesso ocorreu em 1928, com “Jura”, interpretado por Aracy Cortes, com o qual é lembrado até os dias de hoje.

No que diz respeito a Donga, sua carreira musical ficou marcada pelo registro de “Pelo Telefone”. Já os “Primitivos” destacados são Xisto Bahia, que em meados do século XIX seria um dos responsáveis pela difusão da modinha; Joaquim Antônio da Silva Calado, exímio flautista que teria iniciado o choro ao introduzir a flauta nos grupos instrumentais da época, os quais até então só comportavam violão e cavaquinho; Pedro Galdino, flautista; Paulino Sacramento, pistonista; Pedro Sá Pereira, maestro, além dos “primitivos” do samba, Caninha, Donga e João da Baiana. Este foi o responsável pela gravação de “Cabide de Molambo” (1968), faixa presente no disco do fascículo Donga e Os Primitivos. Aqueles teriam desenvolvido suas composições tendo como inspiração o ritmo trazido pelos negros: a batucada, como ficou conhecido esse ritmo, do qual teria nascido, posteriormente, o samba. Outro sambista pioneiro que foi retradado no fascículo é Heitor dos Prazeres, um dos muitos que frequentaram a casa da Tia Ciata para participar das rodas de samba que lá aconteciam.

Portanto, no fascículo Donga e os Primitivos, apresenta-se um pequeno balanço do início da música no Brasil, desde a chegada dos portugueses até a vinda de D. João e sua Corte para fazer residência no Brasil, passando pelo Segundo Reinado, até as primeiras décadas do século XX, período que compreende as obras dos focalizados. Sendo este o último fascículo da primeira versão a ser lançado, a Coleção completava seu projeto de retratar a história da música popular brasileira, traçando os caminhos e descaminhos percorridos por ela ao longo das décadas. Iniciou com Noel Rosa, um dos sambistas mais reconhecidos pela crítica musical, e tido como o difusor do samba urbano carioca, fazendo a ponte entre o morro e a cidade. E terminou com aquele que é conhecido como o pioneiro do samba pré-30.

Além de Noel Rosa, outros sambistas focalizados na primeira versão da Coleção, e que se destacaram na década de 1930, foram Ismael Silva, Ary Barroso, Ataulfo Alves e Assis Valente. A Ismael Silva, coube a alcunha de ser considerado um dos fundadores do samba “nacional”, tido como o “tradicional” – aquele vindo do bairro Estácio de Sá, na década de 1930 – e também da primeira escola de samba, a Deixa Falar. A contribuição deste sambista para o samba é inconteste e ele não poderia ficar de fora do quadro de sambistas escolhidos para serem focalizados na Coleção. A partir de suas composições, o samba mudou sua estrutura rítmica, desligando-se da forma inicial de composição, realizada pelos sambistas do início da década de 1920. Dava-se início ao que Sandroni (2001) chamou de “paradigma do Estácio” em contraposição ao “paradigma do tresillo”, que separava musicalmente o samba realizado nos anos 1920 daquele feito a partir de 1930. Aquele que é considerado o samba mais famoso de Ismael Silva e o “ponto de partida de uma influência estética que iria atingir a maior parte dos sambistas das duas décadas que lhe seguiram” é “Se Você Jurar”, gravado em 1931. Ademais, segundo informações da ficha técnica dessa canção, alguns críticos a incluem “entre os dez melhores sambas de todas as épocas” (SILVA, 1970).

Portanto, o samba alcançava outro estágio musical, ocupando cada vez mais espaço nos setores midiáticos da época – rádio e disco –, passando a ser reconhecido como símbolo da identidade nacional brasileira, recebendo contribuições de artistas oriundos da classe média e se consolidando como ritmo do carnaval. Aliás, Ismael Silva afirma que teria sido por causa do carnaval que desenvolveu a forma mais ritmada do samba, definindo assim o novo jeito de tocar (CABRAL, 2011, p.269):

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim:

Bum bum paticumbumprugurundum...

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz

De não resistir

Nem é bom falar

Se a orgia se acabar...

Sob a justificativa de se fazer uma música que pudesse acompanhar os foliões no carnaval, os jovens do Estácio criaram um novo jeito de se tocar o samba, mais ritmado, ideal para quem quisesse aproveitar o carnaval pulando e “sambando”. No entanto, a partir daí, as disputas a respeito de qual seria o “verdadeiro” samba ganham destaque, tanto entre os artistas quanto entre os críticos especializados em música popular. Fato que pode ser verificado na famosa conversa entre Donga e Ismael Silva, na qual explicitam a ideia de qual seria o “verdadeiro” samba, diante da pergunta de Cabral (2011, p. 39):

[...] Sérgio Cabral, segundo consta, teria proposto a “clássica” pergunta: qual o verdadeiro samba?, e os sambistas assim responderam:

DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: ‘*O chefe da polícia/pelo telefone/mandou me avisar/que na Carioca tem uma roleta para se brincar*’.

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘*Se você jurar/que me tem amor/eu posso me regenerar/Mas se é/para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar*’

DONGA – Isso não é samba, é marcha.

Portanto, com o fascículo de Ismael Silva, a Coleção disponibilizava ao leitor/ouvinte mais um sambista que desempenhou importante papel para a ascensão e consolidação desse gênero musical na sociedade brasileira e que teria influência sobre compositores surgidos posteriormente. Tal fato ressaltava o caráter cultural e histórico do lançamento da Abril Cultural, ideia que, conforme demonstrado no capítulo anterior, perpassou os fascículos lançados.

Além de se destacar como compositor, o sambista do Estácio também figurou como intérprete em alguns de seus sambas. Na primeira versão interpretou “Nem é Bom Falar”, de sua autoria ao lado de Nílton Bastos e Francisco Alves, e “Novo Amor”, ambas canções gravadas em 1955. E na terceira versão deu voz a três canções: “Me Diga Teu Nome”, “Boa Viagem”, composta com Noel Rosa, e “Aliás”, todas em registro de 1973.

Se Ismael Silva havia contribuído para o samba “nacional”, Ary Barroso, após o lançamento de “Aquarela do Brasil”, por Francisco Alves, em 1939, ficou conhecido como o “pai de um subgênero, o samba-exaltação” (SOUZA, 2003, p. 55). No entanto, a contribuição deste sambista para o gênero se iniciou em fins dos anos 1920, quando “Vou à Penha” foi gravado por Mario Reis, na Odeon. A partir de então, não parou mais de compor sucessos,

tendo inclusive, no ano de 1933, sido parceiro de composição de Noel Rosa no samba “Estrela da manhã”, gravado por Francisco Alves. Ademais, Souza (2003, p. 56) afirma que o “baticum das células rítmico-melódicas” das composições de Ary Barroso teriam influenciado sambistas surgidos em décadas posteriores, como João Bosco e também João Gilberto. Este regravou composições do sambista mineiro e até mesmo os Novos Baianos o retomaram, regravando “Isso aqui o que é?”, em 1978. No período em que foram lançados, seus sambas foram gravados pelos grandes intérpretes do período, como Chico Alves, Mario Reis, Sílvio Caldas, Aracy Cortes, Aracy de Almeida, entre outros, ressaltando, assim, a qualidade artística deste mineiro que fez carreira no Rio de Janeiro e retratou as belezas da Bahia em muitas de suas composições.⁸⁰ Ele mesmo interpretou algumas de suas composições, entre elas “Como Vaes Você?” (1936), que fez parte da primeira versão da Coleção em gravação cantada ao lado de Carmen Miranda, e “Choro Brasileiro Nº 3” (1963), tocada ao piano e presente na terceira versão.

O sambista Aaulfo Alves, apesar de ter iniciado sua carreira no final dos anos 1930, foi somente na década seguinte que passou a interpretar suas próprias composições, apresentando-se e gravando discos com seu conjunto chamado “Aaulfo Alves e suas pastoras”. Foi parceiro musical de Bide, Wilson Batista, com quem compôs um de seus grandes sucessos, “O bonde São Januário”, lançado no fim do ano de 1940, por Ciro Monteiro. Este samba teve o seguinte verso: “leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar”, censurado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), modificando-se para “leva mais um operário/sou eu que vou trabalhar”, fazendo coro à política trabalhista implementada por Getúlio Vargas, à época o presidente da República. Após a mudança de abordagem, o samba foi o vencedor do concurso de carnaval do ano seguinte de seu lançamento. Em parceria ou compondo sozinho, Aaulfo Alves, em sua longa trajetória artística que perpassou as décadas de 1930 a 1960, foi o responsável pelo lançamento de grandes sucessos, como “Errei, Erramos”, “Mulata assanhada”, “Ai Que Saudades da Amélia”, composto juntamente com Mário Lago. Esta composição foi interpretada pelo sambista em ambas as versões da Coleção, além de “Pois É” (1955), “Vida Da Minha Vida” (1961) e “Laranja Madura” (1966), presentes na terceira versão.

O baiano Assis Valente iniciou sua trajetória no samba na década de 1930, no Rio de Janeiro, incentivado por Heitor dos Prazeres. No entanto, alcançou amplo destaque somente na década seguinte. Esse sambista foi um dos grandes fornecedores de sambas para Carmen

⁸⁰ <<http://www.dicionariompb.com.br/ary-barroso/dados-artisticos>>. Acesso em 24 jan 2015.

Miranda, que é tida como uma de suas melhores e mais assíduas intérpretes. Mas quando ela parte para os Estados Unidos, em 1939, Assis Valente diminui a quantidade de sambas gravados e se desencoraja da carreira artística. No entanto, Souza (2003, p. 51) define a obra do sambista como sendo “pré-tropicalista”, sendo inclusive retomado, nos anos 1960, por nomes como Chico Buarque, Elis Regina, Novos Baianos, Maria Bethânia, entre outros. Demonstrando que, apesar do curto tempo em que esteve em atividade artística, legou à música popular brasileira diversos sambas que são atemporais e que carregam em si toda a poética da dor e sofrimento social/emocional enfrentado pelo sambista baiano.

Se a década de 1930 foi o período de consolidação do samba no gosto popular e o momento em que passou a se diferenciar musicalmente daquele produzido no final dos anos 1910, recebendo a alcunha de samba “nacional”, nas décadas de 1940 e 1950 ele vai ganhando novas roupagens com o samba-sincopado e, especialmente, o samba-canção.

Ademais, os anos 1940 e 1950 chegavam juntamente com o nacionalismo empenhado pela política varguista, o que irá reverberar nas produções musicais, bem como nas críticas a elas. Como afirma Fernandes (2010, p. 130), nessa época surgem os críticos especializados nas produções populares urbanas, desenvolvendo seus trabalhos nas instituições dedicadas a essas manifestações, tais como as rádios, gravadoras, revistas e periódicos. Nessa fase, a questão do nacional/popular estava em voga e o samba então é inserido nos debates em torno da identidade nacional. A questão era direcionada para as influências estrangeiras, as quais descaracterizaria a “autenticidade” do samba, segundo críticos ligados ao pensamento “tradicionalista”. Por isso, o samba-canção, influenciado pelo bolero e posteriormente a Bossa Nova, que trazia elementos do jazz para o samba, acabaram por receber duras críticas de diversos especialistas e pesquisadores da música popular brasileira, que defendiam uma arte nacional “pura”, sem influências estrangeiras e/ou mercadológicas.

Nesse período surgem destacados nomes do samba, dentre eles Dorival Caymmi. Vindo da Bahia para se destacar no Rio de Janeiro, mas sem deixar de cantar as belezas de sua terra, Dorival Caymmi afirmou categoricamente nos versos de sua canção “Samba da Minha Terra”: “Quem não gosta do samba bom sujeito não é/Ou é ruim da cabeça ou doente do pé/[...] Eu nasci com o samba no samba me criei/e do danado do samba nunca me separei”. Segundo Souza (2003, p. 63-66), esse sambista seria “um dos pontos cardeais de uma MPB atemporal” e “antecipador da bossa nova”, por meio de suas inovações técnicas, pois “sem descaracterizar a essência, ele [Caymmi] injeta novas fragrâncias ao buquê da tradição oral”. Em sua forma de compor, o sambista traria a ideia da “artesanalidade” artística, visto que em todas suas composições ele teria acrescentado “sua lapidação de ourives”, ou seja, compunha

com o mesmo afinco e presteza que um artesão trabalha, não aceitando fórmulas prontas e fáceis para o sucesso, como ocorria com grandes artistas na época de consolidação da indústria cultural. Além de sua qualidade em compor sambas, também foi o responsável por dar voz à maioria deles. Na primeira versão da Coleção, Dorival Caymmi interpretou 5 das 8 canções presentes no disco. Estão entre as de maior destaque de sua carreira canções como “Maracangalha” (1956), “O Vento” (1949), “João Valentão” (1953) e “O Mar” (1959), além da faixa “O Que é Que a Baiana Tem?”, em registro de 1939 ao lado de Carmen Miranda. Já na terceira versão, afora a repetição das duas últimas faixas citadas, Dorival Caymmi interpreta “Dora”, em gravação de 1960, “Suíte dos Pescadores” (1965) e “Das Rosas” (1972).

O legítimo sambista “do morro”, Geraldo Pereira, destacou-se profissionalmente a partir da década de 1940 quando lançou, em parceria com Wilson Batista, o samba “Acertei no Milhar”. Desde então passou a compor grandes sucessos, por meio de seu mais assíduo intérprete, Ciro Monteiro. É este cantor que lança, no ano de 1944, um destacado samba de Geraldo Pereira, “Falsa Baiana”, que chamou atenção à época por sua melodia e estrutura rítmica, as quais se diferenciavam do que havia sido produzido até então. Sendo considerado o expoente do chamado samba-sincopado, com composições como “Escurinho”, “Escurinha”, composta ao lado de Arnaldo Passos, entre outras, as quais projetaram, então, esse novo estilo. Outro dentre seus sambas que chamou a atenção por sua estrutura musical foi “Bolinha de Papel”, mas que não obteve o mesmo sucesso que “Falsa Baiana”. Seu último grande sucesso foi “Escurinho”, lançado em 1955, por Ciro Monteiro. Nas décadas que se seguiram à sua morte, seus sambas foram regravados por diversos intérpretes, tanto por aqueles do período de lançamento das canções quanto pelos contemporâneos ao lançamento da Coleção, como Paulinho da Viola, João Gilberto, Gal Costa, Chico Buarque e outros.⁸¹

Seu parceiro de “Acertei no Milhar”, Wilson Batista se destacou no mesmo período, sendo conhecido por sua boemia e por retratá-la em alguns de seus sambas. Além de cantar com orgulho a malandragem, a qual lhe acompanhou por toda vida, apesar de em algumas composições parecer “regenerado”. Compôs assiduamente e foi um exímio retratista do cotidiano da vida carioca, mas acabou ficando mais conhecido por sua briga (musical) com Noel Rosa, a qual nos legou destacados sambas, como “Lenço no Pescoço” (Wilson Batista), “Rapaz Folgado” (Noel Rosa), “Mocinho da Vila” (Wilson Batista), “Feitiço da Vila” (Noel Rosa), “Conversa Fiada” (Wilson Batista) e a última resposta dada a Wilson Batista por Noel

⁸¹ <<http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira/dados-artisticos>>. Acesso em 24 jan 2015.

Rosa, “Palpite Infeliz” (Noel Rosa). Wilson ainda comporia “Frankenstein da Vila”, atacando o defeito físico no queixo de Noel Rosa, em decorrência do fórceps utilizado para seu nascimento, e também “Terra de Cego”, as quais não tiveram réplica do Poeta da Vila. Em vida, o boêmio da Lapa não alcançou o reconhecimento que seu talento merecia e acabou morrendo pobre e praticamente esquecido no meio artístico. Mas, a partir da década de 1960, seus sambas foram sendo retomados por novos sambistas e por representantes da MPB, como Elis Regina e Jair Rodrigues, Paulinho da Viola, MPB-4 e Cristina Buarque.

O contraponto da boemia carioca de Wilson Batista está na paulistanidade dos dois únicos sambistas de São Paulo a serem focalizados na Coleção: Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Apesar de seus sambas se aproximarem do chamado paradigma do Estácio, ou seja, se aproximavam do samba que era feito nos morros cariocas. Portanto, a Coleção explicita o norte ideológico que foi dado ao seu lançamento, no qual os sambistas que não eram cariocas, de uma forma ou de outra, se aproximaram do samba feito nesta região. Assim, Adoniran Barbosa destacou-se como cronista das mazelas, alegrias e peculiaridades da vida paulistana. Seus sambas ficaram conhecidos por apresentarem letras com expressões coloquiais e caipiras, gramaticalmente incorretas, mas que davam o tom burlesco e característico de suas composições. Além de inserir o sotaque e gírias italianas em muitos de seus sambas, posto ser descendente de pais italianos. No disco presente em seu fascículo, Adoniran figurou como o mais assíduo intérprete, com quatro sambas gravados: “Trem das Onzes” e “Saudosa Maloca”, de 1964, e “Samba do Arnesto”, também de autoria de Alocim e “Tocar na Banda”, em versão de 1971. Na terceira versão da Coleção, repete-se a faixa “Samba do Arnesto”, além do sambista dividir sua composição com Oswaldo Molles, “Tiro ao Álvaro”, com Elis Regina, e “Iracema”, com Gal Costa, ambas de 1980.

Contrapondo-se à simples e coloquial forma de compor e tocar de Adoniran, está Paulo Vanzolini. Formado em zoologia, conciliou a vida de professor com a de músico boêmio, retratando na maioria de seus sambas as minúcias do dia-a-dia paulistano, sendo “Ronda” e “Volta Por Cima” os grandes destaques de suas composições. Como intérprete, Vanzolini teve apenas uma gravação escolhida para figurar no disco de seu fascículo. Trata-se de “Samba Erudito” (1980).

O samba-canção ou samba dor-de-cotovelo como ficou conhecido por sua temática amorosa e ritmo lento, difundido especialmente na década de 1950, sob influência do bolero, foi representado na Coleção, entre outros, pelo grande nome deste ritmo, o gaúcho Lupicínio Rodrigues. Em seus sambas, Lupe, como era carinhosamente chamado, retratou a dor de suas experiências amorosas e sua vida de boemia, e por ligar-se diretamente aos sentimentos que

retratava, suas composições ganhavam vivacidade, transmitindo ao ouvinte toda a dor que era cantada. Seu primeiro grande sucesso, que lhe proporcionou projeção nacional, foi "Se acaso você chegasse", composto com Felisberto Martins e gravado em 1938, por Ciro Monteiro. Com tal sucesso, outros intérpretes em evidência na época passaram a gravar suas composições, tornando-o conhecido cada vez mais no meio artístico. No final da década de 1940, outro samba de sua autoria ganhou grande destaque. Trata-se de "Nervos de aço", gravado por Francisco Alves, e no ano seguinte mais um sucesso fora lançado pelo mesmo intérprete: "Esses moços (Pobres moços)". Este samba fez parte de ambas as versões da Coleção, em gravação de 1970 feita pelo próprio autor, especialmente para a primeira versão do lançamento da Abril Cultural. A respeito de sua composição intitulada "Brasa" (1945), também de autoria de Felisberto Martins, a ficha técnica da canção traz a informação de que foi um dos grandes sucessos quando de seu lançamento, além da afirmativa de que "os versos criados por Lupe lembram de certa forma Noel Rosa, seja pela problemática que suscitam, seja pela maneira com que o autor os desenvolve" (RODRIGUES, 1970). No entanto, é "Vingança", de 1951, o samba considerado o segundo maior sucesso de sua carreira, que foi gravado por Linda Batista.

Essa vertente mais melódica e sentimental do samba não foi muito bem aceita e avaliada por críticos, visto que era acusada de receber influência estrangeira, no caso, do bolero. Sob essa perspectiva, isso fazia com que o samba perdesse sua "pureza" nacional, além do mais, seu apelo sentimental era reduzido diante de composições que prezavam pelo teor poético, social e/ou político. E, apesar de ser representante desta vertente, Lupicínio Rodrigues conseguiu o respeito da crítica, diante de seus sambas que, como afirmou Augusto de Campos, "podem lidar com o banal, mas nunca são banais" (CAMPOS, 1970, p. 9), já que valorizam a poética e se comprometem com a qualidade artística, não deixando tomar-se pelo "banal".

Outro importante nome dessa vertente do samba é Herivelto Martins. Este iniciou sua trajetória artística na década de 1930, quando formou a dupla Preto e Branco, com Francisco Sena e, posteriormente, após a morte de seu parceiro musical, formou com Nilo Chagas e Dalva de Oliveira, o Trio de Ouro, que passou a tocar nas rádios cariocas. No entanto, o auge de sua carreira artística se deu entre as décadas de 1940 e 1950, especialmente quando lançou "Ave Maria do Morro", em 1942, sendo este um de seus grandes sucessos e que lhe deram maior reconhecimento artístico. Seu período de sucesso coincide com o apogeu do sambacanção, assim como o da consolidação do rádio e disco como difusores da música nacional e também internacional.

Dois sambistas que também ficaram conhecidos por comporem sambas de ritmo mais melódico e de temática amorosa foram Dolores Duran e Tito Madi. Ambos se aproximaram de compositores e intérpretes que futuramente dariam origem à Bossa Nova. Tito Madi chegou a dividir o apartamento com João Gilberto, um dos personagens centrais dessa nova maneira de compor e tocar o samba surgida ao final da década de 1950. Já Dolores Duran se apresentava nas boates de Copacabana, redutos dos bossanovistas, tendo contato direto com eles. Inclusive sua primeira composição intitulada “Se é Por Falta de Adeus” foi fruto de parceria com Tom Jobim, o qual ainda não havia lançado seu nome nos anais da música popular brasileira, mas que em breve consagraria seu nome ao lado do de Vinícius de Moraes. Depois desse feito, Dolores ainda seria a responsável pela letra de duas canções de Tom Jobim (CASTRO, 1990, p. 107). Mais uma vez o samba-canção ganha destaque nos fascículos da Abril Cultural. No entanto, não são quaisquer os compositores escolhidos para serem focalizados. Optou-se por nomes que se encaixam na ideia de “evolução” musical e seriam tidos como pré-bossanovistas. Ou seja, suas obras e formas de cantar e/ou tocar teriam servido de inspiração para que outros compositores, posteriormente, dessem origem à Bossa Nova. A canção “A Noite do Meu Bem” (1956), de Dolores Duran, foi interpretada em ambas as versões pela própria autora, além de “Fim de Caso” (1959), presente apenas na terceira versão. Já Tito Madi foi o responsável pelas gravações de “Ternura Antiga” (1961), de Dolores Duran e Ribamar, e os de sua autoria: “Chove Lá Fora” (1957) e “Sonho e Saudade” (1971), presentes em ambas as versões da Coleção.

Além dos sambistas que se destacaram em décadas mais distantes do lançamento da Coleção, ela também focalizou aqueles que deslancharam artisticamente nos anos 1960, bem como aqueles que foram “retomados” ou “redescobertos” na década supracitada. No entanto, os sambistas que se encaixam nestas características foram focalizados, em sua maioria, apenas na terceira versão do lançamento da Abril Cultural. Aqueles que estiveram no primeiro lançamento ou em ambos foram apenas Cartola e Nelson Cavaquinho e Elton Medeiros e o Samba de Morro. Os representantes deste “samba de morro” foram Zé Kéti, Martinho da Vila, Noel Rosa de Oliveira, Candeia e Geraldo Babão, focalizados juntamente com Elton Medeiros. Era, portanto, um fascículo que em doze páginas apresentava os seis sambistas ao leitor/ouvinte. Tinham em comum o fato de se ligarem às escolas de samba de seus bairros de origem e de terem se encontrado no Zicartola durante os anos 1960, além de serem conhecidos por defenderem o chamado “samba de raiz”, ou seja, aquele ligado aos veteranos sambistas e que preservava a forma “artesanal” de compor, não se ligando à forma industrial e seriada. Além do mais, Zé Kéti e Elton Medeiros participaram do conjunto A Voz do Morro,

formado nas reuniões do Zicartola, tendo se apresentado no espetáculo Rosa de Ouro, em 1965. Ademais, todos os focalizados neste fascículo interpretaram pelo menos um samba de sua autoria. Assim, Elton Medeiros deu voz às faixas “Maioria Sem Nenhum” (1966), composto junto com Mauro Duarte, e “Quatro Crioulos” (1971), escrito juntamente com Joacyr Santana. Candeia interpretou “Deixa de Zanga” e “Filosofia do Samba”, ambos de 1971. Zé Kéti, Geraldo Babão e Noel Rosa de Oliveira gravaram respectivamente, em 1971, os sambas “A Voz do Morro”, “Viola de Maçaranduba” e “Vem Chegando a Madrugada”, este samba também apresenta Adil de Paula como autor.

O fascículo duplo Cartola/Nelson Cavaquinho trazia dois sambistas que iniciaram suas trajetórias na música brasileira nos anos de 1930, mas só alcançaram reconhecimento do público e da crítica nos anos 1960, após terem suas canções regravadas por sambistas deste período. E, embora tenham feito apenas uma composição conjunta, a trajetória musical de ambos se assemelha, o que talvez explique o fato de figurarem juntos. Sobre este fascículo, Tárík de Souza, um dos responsáveis pela produção da Coleção, afirmou, em entrevista, que a ideia de dividir o fascículo entre ambos os sambistas não foi muito bem vista pelos representantes da RCA, empresa responsável pela prensagem dos discos, pois afirmavam que a escolha era “coisa de intelectual, sem repercussão popular”.⁸² Porém, o motivo da RCA não desejar focalizar ambos os sambistas pode ter sido outro, como, por exemplo, o alto custo para liberar as canções ou a pouca vendagem, pois talvez fossem pouco conhecidos do grande público, visto que somente durante a década de 1970 gravaram seus primeiros discos. Já na terceira versão, os sambistas acima destacados foram focalizados em fascículos separados.

A respeito de Cartola, pode-se afirmar que se destacou como típico sambista “de morro”, visto sua forte ligação com este espaço geográfico, tendo inclusive fundado uma escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira. Destacando-se no início dos anos 1930, vendendo seus sambas, especialmente a Francisco Alves e Mário Reis, chegou ao rádio na década seguinte, apresentando o programa “A Voz do Morro”, ao lado de Paulo da Portela. Passou por um período afastado do meio artístico, retomando sua carreira no início dos anos 1960, quando inaugura o bar Zicartola, reduto de sambistas “do morro” e “da cidade”, encontro entre a tradição e a modernidade do samba. E foi somente no ano de 1974, com 65 anos de idade que gravou seu primeiro LP. Depois deste, outros três foram gravados, em 1976, 1977 e 1979, demonstrando que, finalmente o sambista mangueirense recebia os merecidos reconhecimentos do público. Na primeira versão, sua gravação de “Preconceito”

⁸² *Gazeta do Povo*, 12/04/2014.

(1970) esteve presente no disco, já na terceira as selecionadas foram: “Tempos Idos” (1968), composta com Carlos Cachça e interpretada ao lado de Odete Amaral, “O Mundo É Um Moinho”, “As Rosas Não Falam” e “Ensaboa”, junto com Creuza, sua filha, sendo todas elas gravadas em 1976.

Já Nelson Cavaquinho iniciou sua carreira ao final da década de 1930, lançando grandes sucessos nas décadas seguintes, como “Rugas”, também de autoria de Ary Monteiro e Augusto Garcez, “A Flor e o Espinho”, composto com G. Brito e A. Caminha, “Degraus da vida”, também de César Brasil e Antônio Braga, “Palhaço”, entre muitos outros. No início dos anos 1960 passou a frequentar o Zicartola onde, juntamente com Cartola, Nuno Veloso, Zé Kéti, Elton Medeiros e Jorge Santana, formou o grupo A Voz do Morro, logo desfeito. Apesar de manter intensa produção, só veio a gravar um LP exclusivo no ano de 1970, aos 59 anos. Depois deste vieram outros e também regravações realizadas por diversos intérpretes, como Nara Leão, João Nogueira, Clara Nunes, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, entre outros.⁸³ Era o período em que o samba estava sendo retomado por intérpretes contemporâneos, que buscavam nos ícones do passado a inspiração para o presente, por isso sambistas como Cartola e Nelson Cavaquinho, que iniciaram suas carreiras juntamente com a ascensão do samba na sociedade, gravaram seus primeiros discos e foram retomados por intérpretes contemporâneos ao lançamento da Coleção.

Como intérprete, Nélon Cavaquinho apareceu apenas em uma gravação, na primeira versão da Coleção, ao lado de Elizeth Cardoso, na canção “Luz Negra” (1966), composta ao lado de Amâncio Cardoso. Na versão atualizada do lançamento da Abril Cultural, o sambista interpreta quatro faixas, além de repetir a dobradinha com Elizeth Cardoso. Os sambas gravados por Nelson Cavaquinho foram: “Eu e As Flores”, também de autoria de Jair do Cavaquinho, e “Degraus da Vida”, ambos de 1972, “Caminhando” (1973), em parceria com Nourival Bahia, e “Juízo Final” (1972), canção composta com Élcio Soares, a qual esteve presente também no fascículo exclusivo ao gênero.

O único contemporâneo ao lançamento da primeira versão da Coleção a ser focalizado em um fascículo dedicado especialmente à sua obra foi Paulinho da Viola. Este deslanchou na carreira artística após participar das rodas de samba que ocorriam no Zicartola, projetando-se como um dos jovens sambistas que seguiam a “tradição” do samba, estando ligado aos compositores do passado e “do morro”, participando inclusive da escola de samba Portela, mas sem deixar de modernizar suas produções. No ano de 1965, participou do espetáculo

⁸³<<http://www.dicionariompb.com.br/nelson-cavaquinho/dados-artisticos>>. Acesso em 24 jan 2015.

“Rosa de Ouro”, que reunia nomes como Nelson Sargento, Elton Medeiros, Clementina de Jesus, entre outros. No ano de 1970, foi o responsável pela produção do primeiro disco da Velha-Guarda da Portela, intitulado “Portela, passado de glória”, do qual participaram Monarco, Aniceto, Manacéa, Armando Santos, César Faria, entre outros.⁸⁴ Ele estaria ligado também, segundo os críticos musicais, à “artesanalidade” da produção artística, sendo um grande poeta do samba, compondo com acuidade sem deixar que seus sambas caíssem no banal ou na padronização imposta pela indústria cultural. Por essas suas características profissional, Paulinho da Viola foi também escolhido para constar do rol de intérpretes, quer de suas próprias composições quer de demais compositores. De sua autoria, estão presentes no disco da primeira versão as seguintes faixas: “Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida” e “Sinal Fechado”, ambos gravados em 1969, “Recado”, em parceria com Casquinha e interpretada ao lado de A Voz do Morro, em 1965, e “Catorze Anos”, gravado juntamente com Elton Medeiros, em 1966. Na terceira versão foram os sambas “Choro Negro” (1973), em parceria com Fernando Costa, “Amor À Natureza” e “Sarau para Radamés”, ambos de 1978, que figuraram na voz de Paulinho da Viola.

Os sambas gravados e que não eram de sua autoria foram apenas dois na primeira versão e sete na terceira. Trata-se de “Cansei”, gravado para o disco de Sinhô e “Você Está Sumido”, composição de Geraldo Pereira em parceria com Jorge de Castro, sendo ambos versões de 1971. Os demais, presentes na versão mais atualizada da Coleção, foram: “Nervos de Aço” (1973), de Lupicínio Rodrigues; “Não Quero Mais Amar a Ninguém” (1974), composição de Cartola, Carlos Cachça e Zé da Zilda; “O Meu Pecado” (1970), autoria de Zé Kéti; “Apoteose do Samba” (1978), de Silas de Oliveira e Mano Décio; “Nega Luzia” (1973), de Wilson Batista e Jorge de Castro e “Chico Brito” (1979), também de Wilson Batista em parceria com Afonso Teixeira. Estava presente no fascículo também o samba de Noel Rosa e Vadico, intitulado “Pra Que Mentir?” (1976).

Além dos sambistas analisados, foram focalizados também compositores ligados à pré-bossa nova e à Bossa Nova, como Johnny Alf, Billy Blanco, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Edu Lobo e Tom Jobim. Seguindo a ideia que considera a Bossa Nova como uma “evolução” do samba, uma nova forma de tocá-lo, cantá-lo e compô-lo, seus representantes foram destacados e valorizados na Coleção. Essa ideia perpassa a produção desse bem cultural, sendo possível percebê-la nas práticas de representação que foram investidas nos textos dos fascículos dos supracitados bossanovistas. Ademais, no fascículo da

⁸⁴<<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-da-viola/dados-artisticos>>. Acesso em 24 jan 2015.

terceira versão dedicado exclusivamente ao gênero samba, denominado apenas “Samba”, o disco apresenta composições de Johnny Alf, “Rapaz de Bem”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, “Chega de Saudade”, e de Carlos Lyra, “Influência do Jazz”, demonstrando como este movimento carioca não pode ser dissociado do samba, mesmo que seja para tecer críticas a ele, como o fez, por exemplo, José Ramos Tinhorão.

Se na primeira versão os pioneiros do samba pré-30 figuraram apenas no último número, na terceira versão eles nem chegaram a ter fascículos dedicados às suas obras, apenas estamparam brevemente as linhas do texto do fascículo dedicado exclusivamente ao gênero samba. O cenário cultural da década de 1980 se mostrava díspar em relação à década anterior, visto que os debates estéticos e políticos que movimentaram os anos 1970 haviam arrefecido. Nesse novo cenário, talvez não fosse mais coerente focalizar os pioneiros do samba da década de 1920. O samba que havia se consolidado e estava sendo retomado por novos compositores, desde fins da década de 1960, era aquele pós-30, difundido pela Turma do Estácio. Aos pioneiros, Donga e Sinhô, restava o fato de serem lembrados dentro da ideia de mito fundador, sendo notados e reconhecidos, mas não seguidos e/ou retomados pelos novos nomes que surgiam no cenário musical brasileiro. Outro fato que pode justificar a atitude da Coleção, de não mais focalizá-los em fascículos exclusivos a seus nomes, é um possível baixo nível de venda.

Além de Donga e os Primitivos e Sinhô, outros nomes que também não aparecem na terceira versão, são os de Elton Medeiros, Candeia, Noel Rosa de Oliveira e Geraldo Babão os que haviam sido focalizados no fascículo Elton Medeiros e o Samba de Morro. No entanto, outros dois sambistas que estiveram nesse mesmo fascículo foram focalizados. Trata-se de Zé Kéti (que divide o fascículo com Monsueto) e Martinho da Vila, os quais estavam ligados ao samba “de morro”. Todos os demais da primeira versão apareceram na de 1982. Então, por conta do aumento no número de fascículo, se comparado com a de 1970, a Coleção pôde incluir novos nomes ao seu lançamento.

Martinho da Vila seria reconhecido pela crítica por ter retomado o samba de partido-alto, o qual estava ligado às iniciais formas de se tocar e cantar este gênero musical, quando realizavam-se as chamadas rodas de samba, durante festas comemorativas ou religiosas. Além disso, participava como compositor da Escola de Samba de Vila Isabel, para quem compôs sambas vitoriosos no carnaval carioca. Martinho da Vila representava a nova geração de sambistas que mantinha ligação com a “tradição” do samba, buscando inspiração nos morros e em seus moradores. Ademais, figurou entre os intérpretes de seus sambas e também nos de Paulinho da Viola, Geraldo Pereira, Herivelto Martins e Noel Rosa. De sua autoria, gravou “O

Pequeno Burguês” (1969), “Casa de Bamba” (1969), “Madrugada, Carnaval e Chuva” (1979), “Disritmia” (1974), “Tribo dos Carajás” (1974), “Oi, Compadre” (1977), “Sonho de Um Sonho” (1980), em parceria com Rodolfo e Graúna, e “João e José” (1976), composto e interpretado juntamente com João Nogueira. Dos demais sambistas, interpretou “Memórias de Um Sargento de Milícia” (1971), de Paulinho da Viola, “Que Samba Bom” (1971), composto por Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, “Lá Em Mangueira” (1970), de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres e “Conversa de Botequim” e “Com Que Roupa?”, ambos de autoria de Noel Rosa, sendo o primeiro em parceria com Vadico, e gravados em 1970.

Zé Kéti e Monsueto também desenvolveram seus sambas a partir do morro. O primeiro frequentava a Portela, além de ter participado do espetáculo “Opinião”, nos anos 1965, no qual representava o sambista “do morro”, posição que assumiu na vida real. Ademais, compôs o samba que traz os versos expressivos de sua arte e daquilo que viveu: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba”. Posteriormente se aproximou de artistas da Bossa Nova, como Carlos Lyra e Nara Leão, que estavam mais ligados à ala política desse movimento. Com eles compôs o “Samba da legalidade”, defendendo o Partido Comunista que se encontrava na clandestinidade (DINIZ, 2012, p.171). Ademais, gravou sua composição “Nega Dina” (1964), presente no disco de seu fascículo.

Monsueto, assim como Zé Kéti, cantou sua comunidade, sua gente e suas mazelas, estando ligado às diversas escolas de samba ao longo de sua vida. Iniciou sua carreira na década de 1940, mas somente na década seguinte conseguiu espaço no meio artístico após a gravação de “Me deixa em paz”, por Linda Batista. Na década de 1960, apesar de pouco gravar, foi lembrado por nomes como Maria Bethânia, Milton Nascimento, Caetano Veloso, MPB-4, entre outros. E gravou seu samba “Lamento da Lavadeira” (1962), composto ao lado de Nilo Chagas e João Violão, presente em seu fascículo.

Voltando-se ao chamado samba de enredo, que era produzido para acompanhar as escolas de samba durante o desfile de carnaval, a Coleção, em sua terceira versão, lançou mão de significativos representantes dessa vertente. Para tanto, lançou os fascículos que traziam os compositores Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, outro com Bide, Marçal e Paulo da Portela, além de um fascículo exclusivo, denominado Samba de Terreiro e de Enredo. Os três primeiros bambas eram representantes da escola de samba Império Serrano, fundada em 1947, após uma dissidência na Prazer da Serrinha. Silas e Mano Décio formaram dupla em composições que sagraram campeã a Império Serrano em alguns carnavais, além de renovarem a maneira de compor, dotando de sentido histórico-social seus sambas. O último

da dupla foi “Heróis da Liberdade”, ao lado de Manoel Ferreira, de 1969. Depois desse período fértil para o samba-enredo e para o Império Serrano, a dupla se desfez; três anos depois, Silas faleceu e Mano Décio se afastou de sua Escola, devido aos novos rumos que ela e o Carnaval estavam tomando com a crescente mercantilização das artes. Como intérpretes, Silas e Mano Décio figuraram na Coleção apenas em duas faixas. O primeiro gravou “Na Água do Rio” (1970), de Silas e Manoel Ferreira, e o segundo interpretou seu samba “Obsessão” (1974), composto em parceria com Osório Lima.

O Carnaval tornava-se cada vez mais uma atração turística e um recurso lucrativo para as emissoras de televisão que transmitiam os desfiles, fato que afastava os iniciadores dessa manifestação artístico-cultural. Nesse momento, uma nova figura surge como destaque da Escola: D. Ivone Lara. Apesar de participar da Império Serrano desde os anos de 1940, a sambista só conseguiu participar da Ala dos Compositores da Escola em 1965. Assim como Mano Décio, ela também fez parceria com Silas de Oliveira e, após a morte de seu parceiro, passou a compor com Délcio Carvalho e também sozinha. Ivone Lara é tida como a continuadora da obra legada pelos dois bambas fundadores da Escola. No entanto, o reconhecimento de seu talento por parte de seus pares e pela mídia só veio tardiamente quando seus sambas foram descobertos e interpretados por nomes como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, tendo então gravado seu primeiro LP no ano de 1978, aos 57 anos. Além desse, ela mesma gravou composições que fez sozinha ou em parceria, entre as quais estiveram presentes no disco da Coleção: “Alguém de Avisou” (1981), da própria sambista, “Tiê”, composto ao lado de Hélio e Fuleiro, e “Os Cinco Bailes da História do Rio” (1975), que fez com Silas de Oliveira e Bacalhau e cantou ao lado de Manuel Ferreira, além interpretar “Exaltação à Bahia”, de Silas e Joacir Santana, a qual fez parte do disco do fascículo Samba de Terreiro.

D. Ivone Lara seria a segunda mulher a compor o quadro de sambistas focalizados pela Coleção, sendo Dolores Duran a primeira, demonstrando que, apesar do reconhecimento, o universo dos compositores de samba ainda era reservado aos homens, reverberando tal fato na Coleção, que em seus 52 fascículos da terceira versão, focalizou apenas duas mulheres que se destacaram compondo e interpretando sambas.

Já Bide, Marçal e Paulo da Portela estão entre os iniciadores do samba carioca, que teria se desligado da forma aproximada ao maxixe. O que teria motivado essa mudança seria o carnaval, em vista da necessidade de um ritmo que fosse condizente com os desfiles dos foliões. Bide foi um dos fundadores do que seria reconhecido como a primeira escola de samba: a Deixa Falar, do bairro do Estácio, em fins dos anos 1920. Na década seguinte,

Marçal deu início à parceria com Bide, legando diversos sambas para o carnaval, dentre eles “Agora é cinza”, composto em 1933 e gravado no ano seguinte por Mário Reis, vencendo o concurso de músicas carnavalescas. No entanto, o sucesso de ambos não durou muito, com a morte de Marçal, em 1947, Bide praticamente cessa suas composições, vindo a morrer no ano de 1975, já há muito esquecido por seus pares.

Já Paulo da Portela, fundador da escola de samba de Oswaldo Cruz, gravou bem menos do que os dois bambas supracitados, mas se destacou na liderança da Portela, a escola de samba da qual fazia parte e a qual se sagrou campeã com alguns de seus sambas. Ao longo de sua trajetória artística, ele buscou defender o reconhecimento das escolas de samba e também a cultura de sua gente, ou seja, trabalhadores, pobres, moradores dos morros cariocas que encontravam no samba uma maneira de expressar suas peculiaridades. Por sua atividade no universo das escolas de samba, recebeu diversos prêmios e homenagens, tanto em vida como postumamente.

O fascículo dedicado exclusivamente ao samba-enredo destaca o pioneirismo da Turma do Estácio ao criar a primeira escola de samba, e a trajetória dessa vertente do gênero, ressaltando as transformações que sofre o carnaval, devido à crescente mercantilização das manifestações artísticas. Já o outro fascículo, voltado exclusivamente ao gênero samba, denomina-se apenas “Samba” e busca apresentar a trajetória do gênero, desde a vinda ao Brasil de gêneros estrangeiros com os quais o ritmo brasileiro foi se misturando até fins da década de 1960, quando há uma retomada do samba e suas “tradições” são revalorizadas pelos contemporâneos à Coleção.

Igualmente à primeira versão, os bossanovistas Tom Jobim, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Bôscoli e Menescal (os dois últimos apareciam dividindo o fascículo com Carlos Lyra) foram focalizados, excluindo-se apenas os dois pré-bossa nova Billy Blanco e Johnny Alf. Porém, estes não serão aqui analisados como explicitado na Introdução desta dissertação.

Portanto, a análise dos sambistas que compuseram a Coleção em sua primeira e terceira versões nos fornece elementos para refletirmos acerca das práticas e expedientes de representação que foram dispensadas à elaboração deste lançamento da Abril Cultural. Difundia-se, assim, uma ideia de história da música popular brasileira, especificamente sobre o samba, gênero que permeou as discussões estéticas quando do debate sobre o nacional/popular e os rumos que a música nacional deveria seguir diante das investidas do mercado sobre suas práticas. É possível perceber que a Coleção tinha um ideal de samba,

amparada pelo quadro de profissionais que trabalharam em sua elaboração, tendo em vista o contexto em que foram lançadas suas versões.

Assim, pode-se destacar, por exemplo, que o samba feito pelos paulistas é representado apenas por dois compositores, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, de modo que ambos dividiram um fascículo nas duas versões aqui analisadas. O foco central da Coleção era, portanto, o samba feito em terras cariocas, fosse pelos moradores dos morros ou pelos da cidade e subúrbios. Era aquele que havia se nacionalizado, que recebeu a alcunha de “tradicional”, “puro”, “de raiz” e que à época de lançamento da primeira versão da Coleção havia sido retomado por diferentes nomes da música popular brasileira. Fica claro, portanto, que o lançamento da Abril Cultural – apesar de se autodenominar como sendo a história mais completa e documentada da música popular brasileira e de contar com extenso e diversificado quadro de profissionais envolvidos em sua produção – tinha um norte ideológico e cultural a seguir, qual seja abarcar gêneros e ritmos, assim como seus representantes, que, além de apresentarem sua contribuição para a música popular brasileira, tivessem um público consumidor sólido e consolidado, facilitando, assim, a venda da Coleção. Por esse seu viés ideológico deixou de focalizar sambistas, fossem do Rio de Janeiro ou de outra região do país, que se destacaram e mereciam um lugar na história da música nacional, tais como Geraldo Filme, Germano Mathias, Nelson Sargento, Carlos Cachça, Moreira da Silva, João Nogueira, entre outros.

No entanto, não bastava aos sambistas terem uma ou outra característica (qualidade artística e ser vendável), era preciso unir as duas, levando a cabo a discussão sobre o nacional/popular e a ideia de linha evolutiva. Tal fato explica a exclusão de determinados artistas que à época eram vendáveis, mas não bem avalizados pelos críticos, dada a necessidade de “distinguir a produção consagrada da produção meramente ‘comercial’”. No samba, essa distinção se deu com a qualificação entre o samba que mantinha a “tradição” e aquele padronizado, massificado e despolitizado (MACHADO 2011, p.56), como foi classificado o chamado sambão-joia, representado por artistas como Luiz Ayrão, Benito Di Paula, Antônio Carlos e Jocaí, entre outros. Como afirma Adélcio Camilo Machado (2011, p. 18): “numa produção ligada à indústria cultural, cujo principal intuito é o de gerar lucros, começava a se manifestar uma concorrência pelo reconhecimento propriamente artístico”. Esse “reconhecimento propriamente artístico” era balizado por critérios de qualidade, que classificavam ou desclassificavam uma produção artística. Os critérios passavam por questões mercadológicas (padronização, massificação), políticas (engajamento, arte crítica) e culturais (“tradição”, “linha evolutiva”) (MACHADO, 2011, p. 59).

Como toda coleção requer escolhas, como demonstrado no capítulo anterior, a Coleção fez as suas. Fato que não tira a qualidade e a importância histórica de seu lançamento, mas nos alerta para analisá-la como um produto, fruto das discussões estéticas que ocorriam em seu tempo, as quais perpassaram sua produção e deram um determinado caráter à Coleção. Como afirma Marcos Napolitano, esse lançamento da Abril Cultural teria sido um “instrumento de legitimação de um novo ‘panteão’ da música popular, colocando, lado a lado, nomes da ‘velha guarda’ e nomes surgidos e consagrados nos anos 60 e 70”. Além disso, “A ênfase era dada para compositores, o que reafirma a característica dessas décadas, já notada por Luiz Tatit, como a ‘era dos compositores’” (NAPOLITANO, 2006, p. 138). A união da “velha guarda” com os destaques das décadas de 1960 e 1970, como afirmou Marcos Napolitano, além de possibilitar a intersecção entre duas gerações separadas pelo tempo, mas unidas pela música e suas práticas estéticas, também ligava as duas pontas do debate acerca do nacional/popular, focalizando tanto aqueles que estariam ligados à tradição musical e que, portanto, agradariam ao leitor/ouvinte identificado com a “autêntica” música popular brasileira quanto aqueles ligados à música produzida contemporaneamente ao lançamento da Coleção, atrelados à modernização da música.

2.2. O samba na voz de seus intérpretes

Se a análise dos sambistas focalizados nos auxilia a traçar a imagem de samba que a Coleção buscou representar aos seus leitores/ouvintes, investindo práticas que os levassem a se apropriarem da ideia que desejava passar, norteadas por seu projeto estético-cultural, a apreciação a respeito dos intérpretes que aparecem nos fascículos dos sambas da música popular brasileira igualmente nos auxilia a cumprir os objetivos desta dissertação.

Ao analisar os fascículos dispensados aos sambistas, pode-se verificar que o intérprete mais recorrente nas gravações da primeira versão é Francisco Alves, com oito sambas. Esse intérprete, que estava ligado ao período áureo do rádio e destacou-se por se aproximar dos compositores para comprar composições que pudessem ser sucessos, gravou os seguintes sambas presentes na Coleção: “Quem Há de Dizer” (gravação de 1948), de Lupicínio Rodrigues e Acides Gonçalves e “Nervos de Aço” (1947), composto apenas por Lupicínio Rodrigues, além de “Divina Dama” (1948), de Cartola; “Caminhemos” (1947), de Herivelto Martins e “A Lapa” (1949), deste sambista ao lado de Benedito Lacerda, e “Não Quero Saber Mais Dela” (1927), de Sinhô. Ademais, fez parceria com Mário Reis em “Se Você Jurar” e “O Que Será de Mim?”, ambos de autoria do próprio cantor ao lado de Ismael Silva e Nilton

Basto e gravados em 1931. Na terceira versão, apesar do lançamento desta estar em um período em que a carreira de Francisco Alves encontrava-se ao ocaso, suas gravações ainda eram uma parte importante na história da música popular brasileira, visto o sucesso e reconhecimento alcançados quando esteve no auge de sua carreira. Dessa maneira, suas gravações ainda figuraram no lançamento da Abril Cultural, sendo elas: “Se Você Jurar” (1931) e “O Que Será de Mim?” (1931), de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, além de “A Razão Dá-Se A Quem Tem” (1932), de autoria de Ismael Silva, Xílton Bastos e Francisco Alves, as quais estiveram ao lado de Mário Reis. E também em gravações solo, como em “Quem Há de Dizer” (1948), composta por Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, e “A Malandragem” (1928), de Bide e Chico Alves.

O segundo intérprete que mais figurou nas composições dos discos presentes nos fascículos da primeira versão foi Ciro Monteiro, para quem foram dispensadas sete gravações, em sua maioria do final dos anos 1930 e da década de 1940 – período em que o cantor esteve no auge de sua carreira artística, projetando-se como exímio intérprete de diferentes composições, especialmente sambas, embora mantivesse suas gravações até os primeiros anos de 1970. Assim, foi o responsável pelas seguintes faixas: “Os Quindins de Iaiá” (1970), de Ary Barroso; “Se Acaso Você Chegasse” (1938), de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, que foi o primeiro grande sucesso de Ciro Monteiro; “Rugas” (1946), de Nélon Cavaquinho, Ary Monteiro e Augusto Garcez; “Tive Sim” (1968), composta por Cartola, além de “Falsa Baiana” (1971), de Geraldo Pereira, um dos grandes fornecedores de composições para este intérprete; e “Oh! Seu Oscar” (1939) e “O Bonde São Januário” (1940), ambas de Wilson Batista e Ataufo Alves. Além de repetir os sambas já focalizados nos discos, a terceira versão da Coleção apresentou duas novas gravações de Ciro Monteiro: uma ao lado de Dilermando Pinheiro, em “Para Me Livrar do Mal” (1966), de Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves, e outra solo, em “Escurinho” (1954), um grande sucesso de Geraldo Pereira.

Outros três cantores com maiores quantidades de gravações presentes na Coleção foram Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carmen Miranda, para os quais foram dispensados seis sambas cada. Estes projetaram-se no meio artístico e se tornaram conhecidos do grande público nas décadas de 1930 e 1940, por conta de questões relacionadas à consolidação da indústria cultural brasileira, as quais já foram tratadas anteriormente nesta dissertação.

Ao primeiro, Orlando Silva, coube a alcunha de “Cantor das Multidões”, tamanho seu sucesso entre os ouvintes radiofônicos. Sua voz era uma constante em diferentes canções de diversos compositores, especialmente entre os sambistas, tanto as mais melódicas e

sentimentais quanto as mais brejeiras. Dessa maneira, as gravações desse cantor que figuraram na Coleção foram: “Dama de Cabaré” (1970), composta por Noel Rosa; “Errei, Erramos” (1938), de Ataulfo Alves; “Atire a Primeira Pedra” (1944), do sambista ao lado de Mário Lago; “Brasa” (1945), autoria de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins; “Alegria” (1937), Assis Valente e Durval Maia, e “Degraus da Vida” (1970), da tripla autoria de Nelson Cavaquinho, Antônio Braga e Cesar Brasil.

Já o segundo, Sílvio Caldas, pelas inúmeras vezes em que anunciou se aposentar dos microfones, mas acabou atendendo aos pedidos dos fãs para que retornasse, e pela vontade de gravar que o fazia dar voz a mais uma composição, ficou conhecido como "O cantor das despedidas". No entanto, um de seus apelidos mais conhecidos era o de “Caboclinho querido”. Ademais, segundo informações presentes no Dicionário Cravo Albin, ele foi considerado pela crítica e pelos ouvintes um dos destacados nomes da chamada “Era do Rádio”.⁸⁵ No entanto, a escolha de suas gravações para comporem os discos de diferentes sambistas que foram focalizados no lançamento da Abril Cultural pode demonstrar a influência desse cantor décadas depois de iniciar sua carreira artística, visto o sucesso alcançado no período áureo do rádio e também por se manter ativo até os anos 1990. Suas gravações destacadas foram: “Aquarela do Brasil” (1942) e “Maria” (1939), ambas de autoria de Ary Barroso; “Saudades Dela” (1936), de Ataulfo Alves; “Cabelos Brancos” (1961), composto por Herivelto Martins e Marino Pinto; e “Lenço no Pescoço” (1933), interpretada ao lado dos Diabos do Céu, e “Meus Vintes Anos” (1958), ambas composições de Wilson Batista, sendo esta última em parceria com Sílvio Caldas.

No que se refere à Carmen Miranda, pode-se afirmar que, além do destaque nacional, foi a responsável por difundir o samba internacionalmente ao se apresentar nos Estados Unidos da América. Destacou-se pelo modo irreverente de se apresentar no palco e por dar vivacidade à canção interpretada. Foi uma das mais assíduas intérpretes de Assis Valente, mas seu primeiro grande destaque, com o qual se tornou mais conhecida, foi o samba de Dorival Caymmi, “O Que é Que a Baiana Tem?” (1939), presente no fascículo do sambista em dobradinha deste com Carmen Miranda. Gravou também os sambas “Como Vaes Você?”, ao lado do autor Ary Barroso, e “No Tabuleiro da Baiana”, do mesmo sambista, mas gravado ao lado de Luiz Barbosa, ambos em 1936; e “Camisa Listrada” (1937), “Uva de Caminhão” e “E o Mundo Não Se Acabou” (1938), todos do sambista Assis Valente.

⁸⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/silvio-caldas/dados-artisticos>

Dos três bambas citados, o único que teve uma nova gravação presente na terceira versão da Coleção foi Sílvio Caldas, que interpretou a faixa “Lenço no Pescoço” (1933), composta por Wilson Batista. Aos demais foram dispensadas as mesmas que haviam sido focalizadas na primeira versão.

Ao intérprete Jorge Veiga foram dispensados cinco sambas na primeira versão da Coleção. E apesar de ter iniciado sua carreira nos anos 1930, mantendo-se atuante até a década de 1970, não foi considerado um dos quatro grandes nomes da “Era do Rádio”, *status* legado a Chico Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Carlos Galhardo, mas teve uma carreira profícua, gravando canções de diferentes compositores. Para a Coleção fez gravações exclusivas, recuperando composições esquecidas, como o caso de “Escurinha”, composta por Geraldo Pereira e gravada primeiramente por este, mas o registro de Jorge Veiga, segundo a ficha técnica da canção, “pode ser considerado o primeiro, pois o de Geraldo tornou-se uma raridade” (PEREIRA, 1971). Veiga também gravou outras pela primeira vez em disco, casos de “Acertei no Milhar” (1971), de Wilson Batista, e “Saia da Raia” (1971), de Sinhô, gravação que, segundo a ficha técnica, “reveste-se de particular importância, pois é a primeira feita até hoje” (SINHÔ, 1971). Na terceira versão, a novidade em sua voz foi o samba de Ataulfo Alves, intitulado “Na Cadência do Samba” (1962).

Outro destacado nome desse período radiofônico é o de Mário Reis. Este projetou-se artisticamente em gravações solos ou em parcerias, especialmente com Francisco Alves, formando requisitada dupla. Na Coleção, dão voz aos dois sambas de Ismael Silva, apresentados anteriormente. Deste mesmo sambista, Mário Reis ainda cantou “Uma Jura Que Fiz” (1932), que foi composto também por Chico Alves e Noel Rosa, além de “Jura” (1950), um sucesso de Sinhô e que ganhou notoriedade na voz do “Bacharel do Samba”. Esta foi uma das alcunhas que recebeu Mário Reis por ter estudado Direito, além de ser conhecido também como “Doutor do Samba” ou “*Gentleman* do Violão” (GIRON, 2001, p. 11). Na versão mais atualizada do lançamento da Abril Cultural, o nome do “Bacharel do Samba” foi selecionado em seis gravações, além de repetir as duas de Ismael Silva, gravadas ao lado de Chico Alves. As novidades foram a composição de Noel Rosa, intitulada “Quando O Samba Acabou” (1967), a de Ary Barroso, “Vamos Deixar de Intimidade” (1960), além do samba “Sofrer é da Vida” (1967), composto pelo trio Ismael Silva, Nilton Bastos e Chico Alves. As duas composições de Bide, “Fui Louco” (1971) e “Agora é Cinza” (1933), composta ao lado de Marçal, também receberam versão de Mário Reis. E no fascículo exclusivo ao samba foi escolhida sua gravação de “Jura” (1951), de Sinhô, a qual esteve também na primeira versão.

Até então, os nomes de intérpretes que mais se destacaram na Coleção estiveram ligados ao passado remoto, em relação ao período em que foi lançada sua primeira versão. Já os dois nomes mais ligados à contemporaneidade e que figuraram em uma maior quantidade de canções foram João Gilberto e Nara Leão, com três sambas cada. Além deles, o outro nome a figurar entre os quatro grandes, Carlos Galhardo, também fez parte de três gravações, assim como Elizeth Cardoso.

O compositor bossanovista, destaque pela nova forma de cantar, mais intimista, e de tocar o violão, foi o responsável pela gravação do samba de Dorival Caymmi, intitulado “O Samba da Minha Terra” (1961), além de “Morena Boca de Ouro” (1959), de Ary Barroso, e “Bolinha de Papel” (1961), de Geraldo Pereira. Na última versão da Coleção, mais duas interpretações de João Gilberto foram escolhidas: uma do samba de Herivelto Martins e Roberto Roberti, chamada “Isaura” (1973), e a outra da dupla Bide e Marçal, na primorosa “A Primeira Vez” (1961), as quais ganharam a interpretação ímpar de João Gilberto.

À Nara Leão, no primeiro lançamento da Abril Cultural, couberam as gravações de “Fez Bobagens” (1969), Assis Valente, “O Sol Nascerá” (1964), Cartola, e “Coisas do Mundo, Minha Nega” (1968), Paulinho da Viola. Já na terceira, deu voz a “Diz Que Fui Por Ai” (1964), composta por Zé Kéti em parceria com H. Rocha, e “Opinião” (1964), apenas do primeiro autor, e a “Minha Embaixada Chegou” (1972), junto com Maria Bethânia, na composição de Assis Valente.

As gravações de Carlos Galhardo são contemporâneas aos lançamentos das canções, nas décadas de 1930 e 1940, período em que o cantor se encontrava no auge de sua carreira. Assim também as gravações dispensadas à Elizeth Cardoso são da década de 1960, quando foram compostos os sambas por ela gravados. Dessa maneira, ela foi responsável pelas gravações de “Luz Negra” (1966), de Amâncio Cardoso e Nelson Cavaquinho, e “A Flor e o Espinho” (1965), deste sambista juntamente com Alcides Caminha e Guilherme de Brito, além de “Coisas do Mundo, Minha Nega” (1968), do jovem Paulinho da Viola. Já Carlos Galhardo interpretou as seguintes faixas: “A Você” (1936), de Ataulfo Alves com Aldo Cabral; “Boas Festas” (1933), de Assis Valente e “Deus No Céu, Ela Na Terra” (1940), de Wilson Batista ao lado de Marino Pinto. Em relação a estes dois cantores, a terceira versão apresentou novidades apenas de Elizeth Cardoso, ao disponibilizar ao leitor/ouvinte as gravações de “Autonomia” (1978), de Cartola, além de “Chega de Saudade” (1958), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, presente no fascículo exclusivo ao gênero e “Meu Drama” (1967), composição de Silas de Oliveira e J. Ilarindo.

Os demais cantores que tiveram seus nomes presentes em mais de uma composição talvez não tenham alcançado o mesmo status artístico dos demais aqui citados anteriormente. No entanto, também deslancharam suas carreiras no período de expansão e consolidação da música popular brasileira, especialmente do samba, no gosto nacional. Entre eles está o Trio de Ouro, um grupo vocal criado por Herivelto Martins em fins dos anos 1930. Ao longo do tempo o grupo apresentou variadas formações artísticas, mas seu período de maior sucesso ocorreu com a primeira formação, composta por Dalva de Oliveira, Herivelto e Nilo Chagas. Mesmo com as mudanças ocorridas com os integrantes, o grupo manteve-se gravando até os anos 1970. Na Coleção, foram os responsáveis por duas faixas de autoria de seu integrante Herivelto Martins. São elas: “Ave Maria do Morro” (1942) e “Praça Onze” (1941), esta composta com Grande Otelo. Na terceira versão, a gravação que o Trio fez de “Senhor do Bonfim” (1947), de Herivelto Martins, é que esteve presente.

Além do Trio de Ouro, o cantor Blecaute também participou de duas faixas, em gravações atualizadas especialmente para a Coleção, segundo informações das fichas técnicas das canções (PEREIRA, 1971; SINHÔ, 1971). Ele iniciou sua carreira nos anos 1940 e se manteve na ativa até os anos 1960. Nesse período gravou sambas de nomes como Geraldo Pereira, Wilson Batista, Sinhô, entre outros.⁸⁶ Para o lançamento da Abril Cultural, regravou o samba de Sinhô, “O Pé de Anjo” (1971), o qual foi lançado por Chico Alves, em 1919, e também a composição “Chegou a Bonitona” (1971), de Geraldo Pereira e José Batista, lançada em 1949 pelo próprio cantor que a regravou vinte anos depois. O fato dos intérpretes terem relançado as canções que tinham sido lançadas no passado remoto talvez fosse um dos critérios para escolhê-los como intérpretes novamente dos sambas, embora não fossem artistas muito conhecidos do grande público, como eram os destaques da “Era do Rádio”. E no lançamento da década de 1980, quando foram focalizadas mais canções de temáticas sociais, a gravação do samba crítico de Wilson Batista, chamado “Pedreiro Valdemar” (1948), ficou por conta de Blecaute.

Uma das mais destacadas intérpretes dos sambas de Noel Rosa, Aracy de Almeida gravou diversas composições do Poeta da Vila, dentre as quais duas estiveram presentes na Coleção. Trata-se de “Último Desejo” (1937) e “Palpite Infeliz” (1936), que se encontram em sua versão original de quando foram lançadas, ao final dos anos 1930. Portanto, apesar de Aracy de Almeida ainda estar dedicada ao meio artístico, sua carreira de intérprete havia

⁸⁶ <http://www.dicionariompb.com.br/blecaute/dados-artisticos>.

declinado e ela se mantinha como jurada do programa de auditório de Silvio Santos, no período em que a Coleção esteve no mercado. Fato que pode explicar a opção da Abril Cultural em manter as primeiras gravações e não atualizá-las com a mesma cantora, embora tal feito provavelmente fosse possível. A terceira versão da Coleção ainda contou com mais duas gravações de Aracy de Almeida, ambas de autoria de Noel Rosa. Uma foi realizada em parceria com Vadico, trata-se de “Feitiço da Vila” (1950), e a outra foi composta apenas pelo Poeta da Vila e intitula-se “Fita Amarela” (1955).

O nome de Gilberto Alves, outro destaque dos anos 1930, esteve presente em duas faixas, gravadas nos anos 1960 e 1970, período em que o cantor não se encontrava mais no auge de sua carreira e sim no ocaso. No entanto, as fichas técnicas das canções não trazem informações a respeito dos motivos da escolha deste em detrimento de outros intérpretes. O fato é que deu voz à composição de Sinhô e a uma outra de autor desconhecido, mas que esteve no fascículo Donga e Os Primitivos. Trata-se de “Gosto Que Me Enrosco” (1963) e “Acorda, Adalgisa” (1972), respectivamente. Em 1941 fez a gravação de “Natureza Bela”, de Henrique Mesquita e Felisberto Martins, presente no fascículo Samba de Terreiro e de Enredo, da terceira versão da Coleção.

Para a grande maioria dos intérpretes coube uma gravação apenas, demonstrando que a Coleção, apesar de contar com gravações emblemáticas nas vozes de grandes nomes do cancionário popular, diversificou também o quadro de seus cantores e deu vez e voz a um seletivo e diversificado corpo de profissionais, fosse para aqueles que despontavam no cenário musical, fosse para os que já haviam consolidado seus nomes nos anais da música popular brasileira, tanto em gravações inéditas quanto em regravações mais atualizadas. Assim, Almirante, um dos assessores da Coleção e destacado nome do rádio brasileiro, foi o responsável pela faixa “O Orvalho Vem Caindo” (1933), composta por Noel Rosa e Kid Pepe. Daquele mesmo sambista foram interpretados “Três Apitos” (1965) e “Quem Ri Melhor” (1936), por Maria Bethânia e Marília Batista, respectivamente. A primeira esteve ligada ao surgimento da MPB e a sua consolidação, assim como à retomada de sambistas por artistas ligados a esta sigla. Já a segunda foi considerada pelo próprio Poeta da Vila como uma das melhores intérpretes de suas composições, segundo consta da ficha técnica da canção (ROSA, 1970). Marília Batista ainda gravou “Você Vai Se Quiser” (1937), ao lado de seu compositor Noel Rosa, samba que fez parte do disco do sambista, na terceira versão. A outra cantora também pôde ser ouvida em mais cinco faixas no novo lançamento, em discos de compositores diferentes. Entre eles estavam Assis Valente, Tito Madi, Monsueto, D. Ivone Lara e Herivelto Martins. Do primeiro gravou “Camisa Listrada” (1969), do segundo foi

“Cansei de Ilusões” (1980) e dos demais foram “Mora na Filosofia” (1965), “Sonho Meu” (1965), para o qual a sambista contou com a parceria de Délcio Carvalho, e a “Camisola do Dia”, respectivamente dos sambistas supracitados.

Para Helena de Lima, uma das grandes intérpretes das noites carioca e paulista e que havia iniciado sua carreira nos anos 1940, mantendo-se na ativa até os anos 1980,⁸⁷ coube o samba “Leva Meu Samba” (1969), de Ataulfo Alves. Deste mesmo sambista são as composições “Laranja Madura” (1967) e “Mulata Assanhada” (1961), que estiveram no disco do seu fascículo nas vozes de Nerino Silva e Miltoninho, respectivamente. O primeiro destacou-se no cenário musical nos anos de 1950 e 1960, especialmente nessa última década quando gravou sambas de grandes nomes de compositores, como Lupicínio Rodrigues, Zé Kéti, Ataulfo Alves, entre outros. Ademais, a gravação desse sambista presente na Coleção fez parte de um compacto lançado por Nerino Silva no ano de 1967. Já Miltoninho acabou deslanchando como intérprete quando seguiu carreira solo após fazer parte de diversos grupos musicais. Foi então que lançou diversos LPs, além de uma série com quatro discos, intitulada “Dóris, Miltoninho e charme”, a qual lançou ao lado de Dória Monteiro, nos anos 1970.⁸⁸ Na terceira versão, os dois primeiros cantores não tiveram mais gravações focalizadas, apenas repetindo a gravação de Miltoninho.

Nas composições de samba-canção, especialmente nas de Lupicínio Rodrigues, figuraram como intérpretes Linda Batista, em “Vingança” (1951), sendo esta considerada um de seus grandes sucessos no estilo samba-canção; Jamelão, com a gravação de “Ela Disse-me Assim” (1959); e Quarteto Quitandinha, na faixa “Felicidade” (1947). O segundo nome destacado foi o responsável pela gravação de diversos sambas de Lupicínio Rodrigues, sendo considerado um de seus grandes intérpretes. A respeito da escolha da gravação do Quarteto para o disco de Lupe, a ficha técnica da canção afirma que eles foram os responsáveis por passar a canção para o disco e, além disso, trata-se de uma faixa que consolidou o sucesso do grupo, o qual tornou-se sucesso de vendas e reconhecidamente um dos mais populares grupos vocais do país (RODRIGUES, 1970). Os dois primeiros intérpretes também tiveram suas gravações presentes na terceira versão da Coleção. Assim, no fascículo Ary Barroso, Linda Batista apareceu na gravação de “Risque” (1952), a qual, segundo a ficha técnica, depois de ser lançada sem muito sucesso por Aurora Miranda, encontrou grande destaque na voz de

⁸⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/helena-de-lima/dados-artisticos>

⁸⁸ <http://www.dicionariompb.com.br/miltoninho/dados-artisticos>

Linda Batista (BARROSO, 1982). E “Folha Morta” (1956) foi interpretada por Jamelão, que também gravou “Exemplo” (1960), de Lupicínio Rodrigues.

Destaque do final da década de 1960, o grupo Originais do Samba projetou-se no cenário musical brasileiro após participarem da I Bienal do Samba, ao lado de Elis Regina, que cantava “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo C. Pinheiro. Após demonstrarem seu talento durante a apresentação, foram convidados por diversos artistas, entre eles Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Chico Buarque, Toquinho, entre outros, para acompanhá-los em seus shows. O samba “Para Me Livrar do Mal”, de autoria de Ismael Silva, foi regravado pelos Originais do Samba em 1970, especialmente para o lançamento da Abril Cultural, como afirma a ficha técnica da canção (SILVA, 1970).

O nome de Alcides Gerardi, apesar de ter iniciado carreira na década de 1930, foi projetado nacionalmente após a gravação de “Antonico”, composta por Ismael Silva. Segundo informações presentes na ficha técnica deste samba, a gravação de Alcides teria conquistado imediato sucesso, o que lhe garantiu o reconhecimento do público (SILVA, 1970). Outra composição do sambista do Estácio presente na Coleção é “Adeus” (1932), que ficou a cargo da dupla Jonjoca e Castro Barbosa. Estes fizeram o primeiro registro da composição, sendo ela o grande sucesso da carreira da dupla. Talvez a Coleção tenha optado por escolher esse registro por seu valor histórico, visto ter sido a primeira composição a constar em disco.

O conjunto musical que havia se notabilizado pelas participações nos filmes estrelados por Carmen Miranda, acompanhando-a nas canções por ela interpretadas, foram os responsáveis pela gravação de “Maria Boa” (1936), do sambista Assis Valente. Trata-se do grupo Bando da Lua que se formou no final dos anos 1930 e se manteve no cenário musical até os anos 1950. Eles foram os responsáveis pelo lançamento do samba de Assis Valente, no ano de 1936, porém, desde o ano anterior, vinham divulgando-o em suas apresentações (VALENTE, 1970). E, desde os primeiros discos lançados pelo Banda Lua, as canções do sambista foram incluídas, sendo, portanto, juntamente com Carmen Miranda, um dos grandes divulgadores das obras de Assis Valente.

Desse mesmo sambista é a composição “Brasil Pandeiro” (1963), cuja gravação ficou a cargo de Léo Vilar. Este é um ex-integrante do conjunto vocal Anjos do Inferno que se destacou no final dos anos 1930 e na década seguinte. Segundo a ficha técnica da canção, ela teria sido composta para que Carmen Miranda a gravasse, porém, diante da recusa da cantora, o supracitado conjunto fez a gravação, em 1941. Tempos depois ela foi regravada por diversos nomes da música popular brasileira, entre eles está Léo Vilar, cuja gravação foi escolhida para figurar no disco do fascículo de Assis Valente.

Um dos nomes de destaque como intérprete de samba-canção foi Dalva de Oliveira, que gravou o samba “Segredo” (1947), de Herivelto Martins e Marino Pinto. A carreira da cantora deslanchou após fazer parte do Trio de Ouro, formado por seu marido, Herivelto Martins. Além da mencionada intérprete, outro destacado nome que gravou sambas e canções de andamento mais lento, de temáticas sentimentais e ritmo melódico, foi Néelson Gonçalves. Este notável cantor deu voz a “Pensando Em Ti” (1957), composto por Herivelto Martins e David Nasser. Embora tenha sido um dos mais destacados intérpretes de canções sentimentais, como os sambas-canções de Herivelto e outros compositores focalizados na Coleção, Néelson Gonçalves não recebeu amplo destaque na publicação, tendo apenas uma de suas gravações presentes nos discos do lançamento da Abril Cultural. E na outra versão da Coleção, nenhuma de suas gravações esteve presente nos fascículos que focalizaram sambistas. Já a intérprete Dalva de Oliveira teve mais duas faixas com seu nome, uma ao lado de Francisco Alves, em “Dois Corações” (1942), de Herivelto Martins, e a outra em gravação solo de “Máscara Negra” (1967), de Zé Kéti.

Ainda no estilo sentimental, os intérpretes Roberto Luna, Lúcio Alves, Wilson Simonal e Nora Ney gravaram composições de Dolores Duran e de Tito Madi, outros dois representantes do samba-canção. Assim, os cantores citados despontaram no cenário musical a partir do final dos anos 1940, período em que aquela vertente do samba encontrava-se no auge do sucesso e divulgação. Ademais, estiveram artisticamente ligados ao estilo de cantar que uma composição desta vertente requeria, apresentando-se em boates e cantando boleros, com exceção de Wilson Simonal que iniciou sua carreira cantando *rocks*. Na Coleção, as faixas que trazem seus nomes são: “Castigo” (1958) e “Fim de Caso” (1960), ambos de Dolores Duran e gravados por Roberto Luna e Lúcio Alves, respectivamente. Além de “Balanço Zona Sul” (1965), composição de Tito Madi na voz de Wilson Simonal, e “Não Diga Não” (1954), do mesmo sambista ao lado de George Henry, em registro de Nora Ney. Quando lançada a terceira versão da Coleção, a novidade na voz de Roberto Luna foi a gravação de “Cadeira Vazia” (1961), de Lupicínio e Alcides Gonçalves. Já na voz de Lúcio Alves, apresentou-se a faixa “Sábado de Copacabana” (1951), composição de Dorival Caymmi e Carlos Guinle. E Nora Ney figurou em “Aves Daninhas” (1954), de Lupicínio Rodrigues, e “Vai, Mas Vai Mesmo” (1958), autoria de Aaulfo Alves, que teria se consagrado na voz desta intérprete (ALVES, 1983).

No que diz respeito ao samba paulista, a Coleção selecionou, entre outras já destacadas anteriormente, as gravações de Luiz C. Paraná, Aauto Santos e de Cláudia Moreno para figurarem no disco do fascículo de Adoniran Barbosa/Paulo Vanzolini. O

primeiro cantor, após tentativas de seguir carreira musical no Rio de Janeiro, mudou-se para São Paulo, onde abriu o Bar Jogral, que logo ficaria famoso como ponto de encontro de músicos, intelectuais e compositores. Dentre os frequentadores assíduos do local estavam Paulo Vanzolini e Adauto Santos, outro intérprete da obra desse sambista. Talvez por essa estreita ligação entre eles é que ambos os cantores tenham gravado as seguintes composições do sambista paulista: “Capoeira do Arnaldo” (1967) e “Volta Por Cima” (1971), respectivamente. Ademais, esta última foi feita exclusivamente para a Coleção, como destaca a ficha técnica da canção (BARBOSA; VANZOLINI, 1972).

Já Cláudia Moreno, apesar de ter feito carreira no Rio de Janeiro e gravado diversas canções de diferentes compositores, notabilizou-se pela gravação de “Ronda” (1967), de Paulo Vanzolini, para quem foi feito um LP em sua homenagem, intitulado “Onze Sambas e Uma Capoeira”. Nesse lançamento, Cláudia cantou “Ronda” e “Morte em Paz”, marcando o sucesso de tais composições em sua voz.

Ao final da década de 1960, mais uma composição de Paulo Vanzolini havia sido lançada, dessa vez na voz de um dos destaques da MPB, o cantor/compositor Chico Buarque. Apesar deste ter sido focalizado em um fascículo, não lhe foi dado muito destaque como intérprete, visto que apenas essa gravação do samba de Vanzolini foi por ele interpretada, o que pode ser explicado pelo fato de ele ainda não ter deslanchado como intérprete nos anos de 1970. Essa situação irá se modificar quando lançada a terceira versão da Coleção, no início dos anos 1980. Nesta, o cantor/compositor figurou em quatro sambas de diferentes sambistas. Dessa maneira, foram destacadas as gravações de “Filosofia” (1974), de Noel Rosa, assim como “Cuidado Com a Outra” (1974), composto por Néelson Cavaquinho e Augusto Tomás Jr., e “Sem Compromisso” (1974), autoria de Geraldo Pereira e Néelson Trigueiro, além do samba “Cotidiano” (1971), de sua autoria e o qual fez parte do disco do fascículo exclusivo do gênero.

O cantor Vassourinha, que despontou no meio musical nos anos 1930 e permaneceu até o início da década seguinte quando veio a falecer, teve uma de suas gravações presente na Coleção. É o samba de autoria de Wilson Batista e Haroldo Lobo, “Emília”, em gravação original de 1941, tido como um dos grandes sucessos do cantor. E apesar do pouco tempo de carreira, chegou a ser considerado um dos mais destacados sambistas de sua época.⁸⁹ No entanto, somente essa sua gravação esteve presente na Coleção. Outra faixa de autoria de Wilson Batista presente no disco de seu fascículo é “Louco (Ela É Seu Mundo)” (1964), em

⁸⁹ <http://www.dicionariompb.com.br/vassourinha/dados-artisticos>

gravação mais atualizada de Noite Ilustrada, pois ela foi lançada em 1946 por Aracy de Almeida, segundo informações da ficha técnica (BATISTA, 1971). Noite Ilustrada gravou seu primeiro LP nos anos de 1960 e, daí em diante, passou a gravar diversos sambas, como os de Paulo Vanzolini e Herivelto Martins. Mas foi também, na década de 1970, o responsável por dar voz às composições de Chico Buarque, Gilberto Gil, entre outros. Além de ter lançado o LP intitulado “Samba É Comigo Mesmo”, o qual contém faixas de Cartola, Nélson Cavaquinho, Jair do Cavaquinho, entre outros.⁹⁰ Se na primeira versão apenas uma gravação de Noite Ilustrada esteve presente, na terceira, além de repetir o samba de Wilson Batista, abre-se espaço para mais duas de suas gravações: trata-se de “Leva Meu Samba” (1969), de Ataulfo Alves, e “Volta Por Cima” (1962), de Paulo Vanzolini.

O conjunto Rosa de Ouro, que se destacou no espetáculo homônimo, realizado em 1965 por Hermínio Bello de Carvalho, gravou nesse espetáculo, a composição de Paulinho da Viola/Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho, intitulada “Rosa de Ouro”, a qual esteve presente no fascículo Elton Medeiros e o Samba de Morro. Neste mesmo fascículo há também a gravação de Elza Soares, do samba “Pressentimento” (1968), de Elton Medeiros e Hermínio B. de Carvalho. No disco de Assis Valente, da terceira versão da Coleção, o conjunto Rosa de Ouro dividiu a gravação com Aracy Cortes, do samba “Tem Francesa No Morro” (1967), sendo esta a única faixa em que o conjunto aparece no novo lançamento da Abril Cultural. No entanto, Elza Soares apareceu em quatro gravações de diferentes sambistas, passando por aqueles do passado, como Geraldo Pereira e Nelson Cavaquinho, até os mais contemporâneos ao lançamento da Coleção, como Paulinho da Viola e Silas de Oliveira. Do primeiro gravou “Que Samba Bom” (1969), o qual foi composto juntamente de Arnaldo Passos. Dos demais compositores registrou em disco as faixas “Pranto de Poeta” (1975), de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, além de “Recado” (1970), autoria de Paulinho da Viola e Cascatinha e “Aquarela Brasileira” (1974), de Silas de Oliveira, samba com o qual o Império Serrano sagrou-se campeão do carnaval de 1964, além de “O Mundo Encantado de Monteiro Lobato” (1967), composto por Batista da Mangueira, Darci e Luís. Este foi o samba-enredo responsável pelo título de campeão do carnaval da Mangueira, em 1967.

Outro conjunto que se revelou artisticamente nos anos 1960 foi o A Voz do Morro, que gravou a faixa “Conversa de Malandro” (1965), composta por Paulinho da Viola, sendo um dos destaques nas vozes dos sambistas que compunham este conjunto, o qual foi formado no bar ZiCartola.

⁹⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/noite-ilustrada/dados-artisticos>

Roberto Silva, outro nome entre os intérpretes presentes na Coleção, ficou conhecido como “O Príncipe do Samba”, devido as suas destacadas gravações neste gênero musical. Ademais, ao final dos anos 1960, gravou o LP “Receita de Samba”, o qual trazia composições de Ary Barroso, Martinho da Vila, Ataulfo Alves, entre outros.⁹¹ Ele teve sua gravação de “Escurinho” (1960), de Geraldo Pereira, presente na Coleção, versão realizada e lançada seis anos depois de Cyro Monteiro tê-la lançado pela primeira vez. Já na versão atualizada, da década de 1980, foram apresentados dois registros de Roberto Silva: uma composição de Geraldo Pereira com Augusto Garcez, intitulada “Lembras-Te Daquela Zinha?” (1966), e outra de Wilson Batista e Jorge de Castro, “Mãe Solteira” (1954).

A gravação de “Marina” (1970), de Dorival Caymmi, realizada pelo pré-bossanovista Dick Farney, foi uma das faixas escolhidas para compor o disco de Caymmi Além disso, a versão de Dick Farney foi realizada especialmente para o lançamento da Abril Cultural, demonstrando que, apesar de sua carreira de cantor não estar mais no auge, ainda era um destacado intérprete e possuía influência artística no meio musical. Ademais, repete-se a gravação no disco da terceira versão da Coleção.

Importa também mencionar o grupo Anjos do Inferno que, embora já não se encontrasse em atividade quando do lançamento da Coleção, foi considerado pela crítica como um dos que mais lançaram, em sua carreira musical, os chamados “clássicos da MPB”.⁹² A gravação que fizeram de “Na Baixa do Sapateiro” (1947), composta por Ary Barroso, foi a escolhida pelos organizadores da Coleção para compor o disco de Ary Barroso. Na ficha técnica, afirma-se que o samba fora lançado pela primeira vez por Carmen Miranda, em 1938, mas que obteve sucesso somente após figurar entre as canções do filme “Você já foi à Bahia?”, de Walt Disney, lançado em 1942 (BARROSO, 1970). Já o registro de “Que Bate Fundo É Esse?” (1941), de Bide e Marçal, esteve presente na terceira versão da Coleção.

Ao cantor, compositor e radialista, Paulo Tapajós – destaque do final dos anos 1920 e ativo ainda na década de 1970, tendo lançado neste período um LP no qual interpretava canções de Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Ary Barroso, entre outros –, foi dispensada a canção de Sinhô: trata-se de “Alegrias de Caboclo” (1971) que, lançada inicialmente em 1927, recebeu versão atualizada e exclusiva de Paulo Tapajós para a Coleção.

E a Coleção, a qual dispunha-se a contar a história da música popular brasileira, desde seus pioneiros até os contemporâneos ao seu lançamento, não poderia deixar de prestigiar,

⁹¹ <http://www.dicionariompb.com.br/roberto-silva/dados-artisticos>.

⁹² <http://www.dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos>.

entre os intérpretes escolhidos para comporem os discos, aquele que gravou o primeiro samba lançado. O precursor das gravações em disco, Bahiano, tornou-se um destacado intérprete dos anos 1900 e sua gravação de “Pelo Telefone” (1917), esteve presente no fascículo que focalizou Donga. Esse samba teve sua matriz recuperada após um paciente trabalho, segundo informações da ficha técnica (DONGA, 1972). Assim, a Coleção pôde contar com a versão original, lançada meio século antes, disponibilizando aos leitores/ouvintes um material raro e de inestimável valor histórico. No mesmo fascículo, ainda há gravações realizadas por Nuno Roland e Moreira da Silva. O primeiro, conforme o Dicionário Cravo Albin, foi um “dos grandes intérpretes da Época de Ouro da Música Popular Brasileira e do rádio”,⁹³ e deu voz à “Chuá-Chuá” (1972), de Ary Pavão e Pedro Sá Pereira, em uma versão atualizada, realizada exclusivamente para a Coleção. Já o segundo, tendo se destacado no cenário musical nos anos 1930, foi o responsável pela faixa “É Batucada” (1933), de Caninha, em gravação original. No entanto, nos anos 1970 ainda estava em atividade, tendo gravado os LPs “Mo “Ringo” eira” e “70 Anos de Samba”, em comemoração à sua trajetória artística.⁹⁴ Ademais, sua gravação do samba “Conversa de Botequim” (1965), composto por Noel Rosa e Vadico, fez parte do disco da terceira versão do fascículo do Poeta da Vila.

No que diz respeito às canções instrumentais presentes, especialmente nos fascículos dos sambistas, Sinhô e Donga, destaca-se a gravação de “Pianola” (1971), de Sinhô, realizada em versão atualizada e exclusiva por José Briamonte ao piano, mas mantendo-se “o espírito da gravação original”, segundo a ficha técnica (SINHÔ, 1971). Este foi um destacado arranjador, tendo trabalhado para artistas como Johnny Alf, Toquinho e Vinicius de Moraes, Tom Zé, entre outros.

Já no fascículo de Donga e Os Primitivos, pode-se destacar as performances dos seguintes instrumentistas: Altamiro Carrilho, Canhoto, Dino, Meira, Radamés Gnatalli, Abel Ferreira e Zé Menezes. Os cinco primeiros foram os responsáveis pela gravação da faixa “O Vatapá” (1971), de Paulino Sacramento. Já nas composições “Jocosa” (1971), de Pedro Galdino, e “Saudosa” (1971), composta por Joaquim A. da Silva Callado, mantiveram-se os cinco e acrescentaram-se Abel Ferreira e Zé Menezes, respectivamente, em cada canção.

Aos artistas supracitados, que foram responsáveis pelas gravações das canções instrumentais presentes nos fascículos de sambistas da primeira versão da Coleção, coube a participação nos acompanhamentos e/ou arranjos em alguns dos sambas focalizados na

⁹³ <http://www.dicionariompb.com.br/nuno-roland/dados-artisticos>

⁹⁴ <http://www.dicionariompb.com.br/moreira-da-silva/dados-artisticos>.

terceira versão. Não são mais os intérpretes das canções, pois os sambistas dos quais interpretaram as canções não foram focalizados no lançamento da década de 1980.

Nessa última versão da Coleção, a abordagem quanto aos intérpretes muda de foco. Na primeira, foram os cantores surgidos no período áureo do rádio e de expansão da música popular brasileira que mais se destacaram nas canções. Já na terceira, foram aqueles cujas carreiras artísticas haviam deslanchado nas décadas de 1960 e 1970 que tiveram suas gravações presentes em maior quantidade nos discos dos fascículos. Nesse sentido, a cantora com mais gravações na Coleção foi Gal Costa, em um total de dez sambas de diferentes sambistas. De Ary Barroso, gravou no ano de 1980 quatro canções, sendo elas: “Na Baixa do Sapateiro”, “Aquarela do Brasil”, “No Tabuleiro da Baiana” e “Inquietação”. Junto com Maria Bethânia, Gal Costa deu voz também à composição de Dorival Caymmi intitulada “Mãe Menininha” (1973). E no estilo samba-canção registrou “Estrada do Sol” (1979) e “Volta” (1973), compostas por Dolores Duran e Lupicínio Rodrigues, respectivamente. Além de gravar sambas de dois destacados sambistas do morro, Ismael Silva e Cartola. Do primeiro registrou “Antonico” (1972); e do mangueirense, foi “Acontece” (1974) que ganhou sua interpretação. Ademais, Gal Costa não deixou de lado os sambistas paulistas e a faixa “Trem das Onze” (1973), grande sucesso de Adoniran Barbosa, foi gravado e esteve também presente na Coleção.

O segundo nome que mais se destacou foi Clementina de Jesus, uma das grandes intérpretes de samba, descoberta por Hermínio Bello de Carvalho, tendo se sobressaído no show Rosa de Ouro, de 1965. A partir de então, passou a ser uma das representantes da tradição do samba, trazendo para suas apresentações elementos da cultura africana e gravando canções desta cultura. Na Coleção, Clementina esteve presente em sete gravações, em composições tanto de sambistas contemporâneos à sua carreira artística quanto daqueles ligados ao passado remoto. Dessa maneira, dividindo os vocais, foram os sambas: “Olhar Assim” (1975), ao lado de Carlos Cachça, e “Cocorocó” (1979), com Roberto Ribeiro, ambos de autoria de Paulo da Portela. Já em gravação solo foram destaques as seguintes faixas: “Assim Não, Zambi” (1979), de Martinho da Vila; “Essa Nega Pede Mais” (1973), composto por Paulinho da Viola; “Torresmo à Milanese” (1979), de Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro; além de duas faixas nos fascículos exclusivos ao gênero: uma de Zé da Zilda com Cartola, denominada “Garças Pardas” (1966), e outra de domínio público, intitulada “Piedade” (1966).

Outros intérpretes que são contemporâneos ao lançamento da Coleção e que estiveram presentes em mais de uma canção foram: João Nogueira, Elis Regina, Monarco e Elza Soares,

esta já destacada anteriormente neste capítulo. O primeiro foi o responsável pelas gravações de Noel Rosa, em “Não Tem Tradução” (1975), de Wilson Batista, com “Samba Rubro-Negro” (1979), composta ao lado de Jorge de Castro, e “Largo da Lapa” (1981), escrita juntamente de Marino Pinto. Além de “Serei Seu Ioiô” (1980), de autoria de Paulo da Portela e Monarco. Elis Regina, por sua vez, deu voz a quatro composições de diferentes sambistas, demonstrando sua versatilidade musical. Assim, gravou “João Valentão” (1965), de Dorival Caymmi, “Na Batucada da Vida” (1974), um grande sucesso de Ary Barroso e Luís Peixoto, “Folha Seca” (1973), de Néelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, e o destaque de Mano Décio, composta ao lado de Penteado e Estanislau, denominada “Exaltação a Tiradentes” (1971).

Monarco, o diretor de harmonia da Escola de Samba Portela, destacou-se também além de compositor como cantor e passou a gravar suas composições e as de outros sambistas. Na Coleção, de sua autoria estão registrados os sambas: “Tudo Menos Amor” (1976), que compôs ao lado de Walter Rosa, “Homenagem à Velha Guarda” (1980), à sua escola de samba, que buscava retratar o clima da Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, região em que os portelenses se reuniam para tocar e dançar sambas, segundo informações da ficha técnica da canção (SAMBA, 1983) e também “O Quitandeiro” (1976), composto em parceria com Paulo da Portela. De outro compositor, foi o responsável pela regravação do samba de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, intitulado “Ministério da Economia” (1980). Na ficha técnica afirma-se que a primeira gravação dessa canção, realizada em 1951 pelo próprio autor, acabou ficando esquecida e pouco divulgada, no entanto, anos mais tarde Monarco revitalizou a composição e a tirou do esquecimento (PEREIRA, 1983).

Outro cantor/compositor, mas que esteve presente nos fascículos do lançamento da Abril Cultural apenas como intérprete tanto de seus próprios sambas quanto de outros, foi Candeia. De sua autoria gravou “Mil Réis” (1978), composto ao lado de Noca e “Amor Não É Brinquedo” (1978), ao lado de Martinho da Vila. Registrou também a faixa composta por Paulo da Portela, intitulada “Ouro Desça do Seu Trono” (1978).

Já a cantora Carmen Costa, que havia se destacado nos anos 1960 e 1970 por gravar composições de importantes nomes do samba, como Ataulfo Alves e Ismael Silva, além de ter gravado um LP em homenagem àquele e um show a este, lançou LPs nos anos 1980, com canções de compositores como Noel Rosa, Cartola, Chico Buarque, Toquinho e Vinícius de

Moraes, entre outros.⁹⁵ Estando inserida no universo do samba, a cantora figurou em três sambas na terceira versão da Coleção. Um é de autoria de Assis Valente, denominado “Boneca de Pano” (1980), que, segundo a ficha técnica, foi regravado por Carmen Costa trinta anos depois de ser lançado, dando-lhe sucesso novamente (VALENTE, 1982). Ademais, foi responsável pelas faixas “Ronda” (1974), de Paulo Vanzolini, e “Amor Pra Que Nasceu” (1973), de Martinho da Vila.

O tropicalista Caetano Veloso, ao lado de cantores que tiveram suas carreiras ligadas às escolas de sambas, como Carlos Cachça e Roberto Ribeiro, assim como o destaque da era de ouro do rádio, Jorge Goulart, foram responsáveis por duas gravações cada. O primeiro regravou “Felicidade” (1974), um grande sucesso de Lupicínio Rodrigues, e também “Eu Quero Essa Mulher Assim Mesmo” (1973), composta por Monsueto e José Batista.

Carlos Cachça, grande parceiro de Cartola e membro da escola de samba Mangueira, registrou duas composições de ambos, em 1976, sendo uma intitulada “Quem Me Vê Sorrindo” e outra “Alvorada”, composta também ao lado de Hermínio Bello de Carvalho. O outro cantor ligado às escolas de samba gravou as composições de destacados nomes da Império Serrano, qual sejam, Silas de Oliveira e D. Ivone Lara. Do primeiro fez o registro de “Meu Drama (Senhora Tentação)” (1978), composto junto de J. Ilarindo, e da segunda foi “Acreditar” (1976), de autoria também de Délcio de Carvalho.

No que se refere a Jorge Goulart, grande voz especialmente dos anos 1940 e 1950, foi responsável pelos registros de duas canções de sambistas do morro, sendo elas “Mundo de Zinco” (1951), de Wilson Batista e Nássara, e “A Voz do Morro” (1955), um dos grandes sucessos de Zé Kéti.

Aos demais intérpretes, os quais estiveram presentes em gravações contempladas nos discos dos diversos fascículos que focalizaram sambistas, coube uma gravação apenas. O que não quer dizer que os intérpretes que foram menos focalizados sejam menos reconhecidos pela mídia, público ou pela crítica do que os demais anteriormente analisados. Mas, isso pode demonstrar as estratégias da Coleção de favorecer as gravações de nomes que estiveram em estreita ligação com o universo do samba e/ou dos sambistas, seja direta ou indiretamente, ao retomar nomes e composições esquecidas no tempo. Com isso, o produto lançado pela Abril Cultural dotava-se de valor histórico e cultural e firmava seu compromisso com a difusão das diferentes formas de arte, no caso específico, da música.

⁹⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/carmen-costa/dados-artisticos>

Assim, nomes como os de Tom Jobim e Nana Caymmi apareceram nos sambas de Dorival Caymmi. O primeiro gravou junto com o próprio autor a faixa “Saudade da Bahia” (1964) e Nana apareceu em “Acalanto” (1964). Escolhas que podem se justificar pelo fato de Dorival Caymmi ter se aproximado dos artistas da Bossa Nova, da qual fez parte Tom Jobim, um dos mais assíduos compositores nesse estilo. Já Nana Caymmi é filha de Dorival e se destacou como cantora, inclusive da obra de seu pai, imprimindo às canções todo o sentido e a qualidade que mereciam.

Estiveram presentes também entre os intérpretes as cantoras Ademilde Fonseca, Aracy Cortes com o conjunto Rosa de Ouro e Maria Alcina, em sambas de Assis Valente. Respectivamente gravaram “Recenseamento” (1958), “Tem Francesa No Morro” (1967) e “Maria Boa” (1973). O primeiro samba surgiu na voz de Carmem Miranda, em 1940 e ressurgiu na voz de Ademilde em um LP em homenagem à cantora dos balangandãs, segundo ficha técnica da canção (VALENTE, 1982). Sobre Maria Alcina, a ficha técnica afirma que a cantora, quase quarenta anos depois do primeiro registro, fez uma “exuberante versão”, revivendo o sucesso do sambista (VALENTE, 1982).

No estilo samba-canção, destacaram-se as vozes de Maria Gata Mansa em “Pela Rua” (1959), de Dolores Duran, além de Milton Nascimento em “Chove Lá Fora” (1974), composta por Tito Madi e “Gauchinha Bem-Querer” (1968), deste mesmo compositor e registrada pelo conjunto Farroupilha. Sobre a gravação de Maria Gata Mansa, a ficha técnica traz informações de que se trata de um registro presente no primeiro LP lançado pela cantora, que continha quatro músicas inéditas de Dolores Duran, dentre elas a que está presente na Coleção (DURAN; MADI, 1983). A respeito da gravação do conjunto Farroupilha, afirma-se que se trata de uma interpretação que ganhou “coloração ainda mais autêntica” com o supracitado conjunto (DURAN; MADI, 1983).

Ademais, o cantor Milton Nascimento também gravou, ao lado de Alaíde Costa, a canção “Me Deixa Em Paz” (1972), de Monsueto e Airton Amorim, a qual esteve presente no fascículo que focalizou Zé Kéti e Monsueto. Nesse mesmo fascículo, há gravações de Walter Santos em “A Fonte Secou” (1963), composta por Monsueto, Tufic Lauar e Marcléo, e de Agostinho Santos, na faixa “Na Casa de Antônio Jó” (1961), de Monsueto e Venâncio, sendo esta uma das “interpretações mais importantes de Agostinho dos Santos – então já numa fase de dedicação quase exclusiva à bossa nova”, segundo a ficha técnica (KÉTI; MONSUETO, 1982).

Os cantores Nilton Marçal e Alcides Lopes registraram canções de sambistas que estiveram estritamente relacionados às escolas de samba, como Bide, Marçal e Paulo da

Portela. O primeiro deu voz ao samba “Barão das Cabrochas” (1978), da dupla Bide/Marçal e o segundo gravou “Cidade-Mulher” (1974), de Paulo da Portela, canção que levou a Portela “à vitória do primeiro desfile oficial do Rio de Janeiro” (BIDE; MARÇAL; PORTELA, 1982), em 1935. Assim, Alcides Lopes revitalizava esse samba e lhe trazia novamente o sucesso.

No fascículo exclusivo ao samba, as gravações apresentaram os mais diversificados cantores, visto abordar da origem à contemporaneidade desse gênero musical. Os intérpretes que tiveram apenas uma gravação presente no disco e não estiveram em outras composições foram: o conjunto Regional do Donga, cantando “Pelo Telefone” (1938), de Donga e Mauro de Almeida, em gravação atualizada, a qual buscava “mostrar o samba autêntico da fase histórica” em que essa canção foi lançada (SAMBA, 1983); Isaura Garcia, em “Ai, Ioiô” (1944), de Henrique Vogeler e Luiz Peixoto; Johnny Alf, em “Rapaz de Bem” (1956), composta pelo próprio intérprete e sobre a qual se afirmou tratar-se de uma precursora da bossa nova e revolucionária na nova forma de se conceber o samba (SAMBA, 1983); e Lenny Andrade, que gravou “Influência do Jazz” (1963), de Carlos Lyra. A respeito desta versão, a ficha técnica afirma que “A versão ‘jazzística’ de Lenny Andrade – aqui apresentada – é coerente com a denúncia feita pela composição” (SAMBA, 1983).

No outro fascículo dedicado ao gênero, intitulado “Samba de Terreiro e de Enredo”, o grupo Acadêmicos do Salgueiro e o intérprete/compositor e um dos fundadores do Império Serrano, Avarese, tiveram suas únicas gravações presentes na Coleção. O grupo registrou “Brasil, Fonte das Artes” (1957), de autoria de D. Costa, E. Silva e N. Moreira, e Avarese foi o responsável pelo registro de sua própria composição, o samba “Sou Imperial” (1975).

Intérpretes que deslancharam artisticamente a partir da década de 1960, apesar de distantes temporalmente de sambistas que iniciaram suas carreiras nos anos 1930 e 1940, retomaram as composições destes e tiveram suas gravações presentes na terceira versão da Coleção. Dessa maneira, nomes como os de Zizi Possi, Coral de Ouro Preto, Célia, Toquinho e Vinicius de Moraes, Doces Bárbaros e Jackson do Pandeiro deram voz a sambas que haviam sido compostos em um passado já remoto.

Zizi Possi regravou “Nunca” (1979), de Lupicínio Rodrigues, em uma “expressiva versão” (RODRIGUES, 1982). Esse samba tinha sido lançado em 1952, por Dircinha Batista, sendo um dos grandes sucessos do sambista gaúcho. E o registro feito por Zizi Possi, vinte anos depois do primeiro lançamento desse samba, pode demonstrar sua perenidade e o prestígio de Lupe entre os novos intérpretes que surgiam no meio musical. Já o grupo Coral de Ouro Preto foi responsável por reviver um dos grandes sucessos do Poeta da Vila, o seu

samba “Feitio de Oração” (1961) composto ao lado de Vadico. Na década em que regravou essa faixa, o Coral havia participado da gravação do LP “Noel Rosa”, em decorrência dos 25 anos da morte do sambista. Neste LP, os artistas que formavam o coral destacaram-se como intérpretes da faixa que foi selecionada para compor o disco do fascículo Noel Rosa.

No que diz respeito à cantora Célia, sobre sua regravação de “Camisa Amarela” (1975), de Ary Barroso, a ficha técnica apresenta a informação de que se trata de uma “versão que mostra a cantora no apogeu da carreira” (BARROSO, 1982). E a dupla Vinicius de Moraes e Toquinho, que já havia se destacado com o apogeu da Bossa Nova excursionando pelo mundo afora e pelo Brasil realizando shows, foi responsável pela retomada da composição de Ismael Silva, junto de Noel Rosa e Francisco Alves, intitulada “Adeus” (1975), em um “dos mais belos registros deste memorável samba”, segundo a ficha técnica (SILVA, 1982).

O registro de “Atiraste Uma Pedra” (1976), de autoria de Herivelto Martins e David Nasser, ficou por conta dos Doces Bárbaros, grupo formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Sobre a gravação, afirma-se que “na década de 70, a obra sensível de Herivelto Martins encontrou ressonância na voz dos baianos”, os quais “reviveram, com absoluto sucesso, o samba-canção “Atiraste uma Pedra”, um dos mais conhecidos de Herivelto” (MARTINS, 1982). Frase que pode ser explicativa dos motivos que levaram os responsáveis pela Coleção a selecionarem esta versão para figurar no disco do sambista em detrimento das demais que foram realizadas.

E embora tenha se notabilizado pelas gravações da música nordestina, Jackson do Pandeiro regravou “Pisei Num Despacho” (1980), de Geraldo Pereira e Elpídio Viana, fazendo um registro “perfeitamente entrosado com o espírito da obra de Geraldo Pereira”, segundo a ficha técnica da canção (PEREIRA, 1983).

No entanto, também estiveram presentes nas gravações intérpretes contemporâneos aos sambas e seus compositores focalizados na terceira versão da Coleção. Assim, nomes como os de Fafá de Belém, MPB-4, Maysa, Jair Rodrigues e Guilherme de Brito figuraram entre as composições de Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Adoniran Barbosa, Silas de Oliveira/Mano Décio e Néelson Cavaquinho, respectivamente. Da primeira cantora citada é a gravação de “Para Um Amor no Recife” (1980). Trata-se de um antigo samba redescoberto por Fafá de Belém que lhe imprimiu o “toque peculiar de sua interpretação”, segundo a definição presente na ficha técnica (VIOLA, 1982). E o grupo MPB-4, apesar de não ter se destacado e nem se especializado em gravar sambas-enredo, fez o registro de “Iaiá do Cais Dourado” (1971), composto por Martinho da Vila e Rodolfo de Souza. Com esta composição

a Unidos de Vila Isabel alcançou o quinto lugar no desfile de carnaval de 1969 e dois anos depois o grupo “registrou a composição para um LP que reunia alguns dos melhores exemplos do gênero” (VILA, 1983).

A respeito do registro feito por Maysa de “Bom Dia, Tristeza” (1963), composição de Adoniran Barbosa e Vinicius de Moraes, a ficha técnica traz a informação de que, no ano de 1957, Aracy de Almeida fez a primeira gravação deste samba-canção e um ano depois Maysa regravava-o. No entanto, “pela intensa emotividade da intérprete, o segundo registro de Maysa — aqui apresentado — é considerado superior ao primeiro” (BARBOSA; VANZOLINI, 1982), fato que justificaria a escolha de uma versão em detrimento da outra.

O intérprete Jair Rodrigues iniciou sua carreira com dois LPs de sambas, além de ter se notabilizado por sua irreverência no palco durante suas apresentações. Destacou-se especialmente no Festival da Canção da TV Record de 1966, após interpretar “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, que foi a vencedora do Festival daquele ano, juntamente com “A Banda”, de Chico Buarque. Dois anos depois participou da Bienal do Samba e na década de 1970 se apresentou em Cannes, ao lado do grupo Os Originais do Samba, além de ter lançado diversos LPs que focavam o gênero.⁹⁶ Na Coleção, o registro feito por Jair Rodrigues, escolhido para figurar no disco do fascículo Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, foi “Heróis da Liberdade” (1971), composta por Silas de Oliveira, Mano Décio e Manuel Ferreira. Este samba-enredo foi cantado durante o carnaval de 1969, no entanto, “conquistou sucesso fora do carnaval, sobretudo pela divulgação deste registro de Jair Rodrigues”, segundo informações da ficha técnica (OLIVEIRA; DÉCIO; LARA, 1982).

O compositor/cantor Guilherme de Brito, um dos mais assíduos parceiros musicais de Néelson Cavaquinho, teve uma de suas gravações escolhida para compor o disco do referido sambista. Trata-se de “Quando Eu Me Chamar Saudade” (1979), sobre a qual se afirma ter sido gravada “pelos mais notáveis intérpretes”, tornando-se um “clássico da música popular”, no entanto, a versão presente na Coleção se destaca por trazer o autor da letra em um “de seus raros registros” (CAVAQUINHO, 1982). Portanto, apesar de ter se destacado muito mais como compositor do que como intérprete, a escolha do registro feito por Guilherme de Brito pode se justificar por seu caráter histórico, elemento tão caro à Coleção que se autointitulava como um lançamento de considerado valor cultural.

Dessa maneira, a exposição dos dados e informações a respeito dos intérpretes e das canções que foram focalizadas nos fascículos de sambistas ao longo dos lançamentos da

⁹⁶ <http://www.dicionariompb.com.br/jair-rodrigues/dados-artisticos>

Coleção permite elencar algumas conclusões a respeito da imagem de samba que este bem cultural buscou demonstrar, por meio de práticas representativas, ao seu leitor/ouvinte. Um dos pontos em evidência ao analisar os nomes dos cantores e as versões escolhidas para comporem os discos dos fascículos foi a preocupação dos responsáveis pela Coleção em ressaltar a importância de se preservar as gravações de época, ou seja, do período em que foram lançadas com seus intérpretes mais expressivos, mas também não deixaram de apontar para a necessidade de renovação, de “evolução” da música popular brasileira, em especial do samba, abrindo espaço para novos nomes que despontavam no cenário musical quando do lançamento da primeira e da terceira versões da Coleção. No entanto, em sua grande maioria estes nomes deveriam estar ligados à “tradição” musical brasileira, como é o caso de Paulinho da Viola, considerado por muito críticos da música como o continuador do samba “tradicional”, resgatando as gravações e os sambistas do morro e das escolas de samba.

Assim é também o caso de Martinho da Vila, que teria popularizado o partido-alto e modificado o samba-enredo, aumentando sua difusão no mercado (SOUZA, 2003, p. 17). Em relação a este sambista, a crítica expunha opiniões distintas a respeito de suas produções, aparecendo ora vinculado ao sambão-jóia – vertente do samba surgida na década de 1970, duramente criticada em razão de diversos elementos que caracterizavam suas composições – ora associado ao samba “tradicional” e também ao partido-alto. No entanto, pelo tratamento que foi dado a Martinho da Vila ao longo dos lançamentos da Coleção, é possível afirmar que a publicação o associava ao partido-alto e, portanto, à “tradição” da música popular brasileira – fato que justificaria ser focalizado na primeira versão ao lado dos sambistas “de morro” e na terceira ser prestigiado com um fascículo exclusivo ao seu nome e suas composições, além de ser um dos mais assíduos intérpretes nesta última versão.

Ademais, é possível destacar que a ênfase dada aos cantores ligados à MPB, na terceira versão, difere da primeira quando o foco se dá nos intérpretes ligados à consolidação e expansão do rádio na sociedade. Este setor midiático representa o momento em que há uma mudança significativa nas produções do samba, que ganham cada vez mais o espaço citadino em detrimento do morro e passam a ser difundidos de forma sistemática e mercadológica, nas rádios e pela gravação de discos, dando origem à divisão entre o samba de mercado (da cidade) e o samba tradicional (do morro) (FENERICK, 2007, p. 17). Dessa maneira, se antes, na década de 1920 o samba não tinha se firmado na sociedade como gênero musical, estando, em sua fase inicial, ainda ligado às questões religiosas, festas etc., na década de 1930 ele vai se firmando como um gênero musical, segundo Fenerick (2005, p. 93).

Assim, quando lança pela primeira vez seu bem cultural, a Abril busca afirmar seu caráter histórico e cultural, trazendo à tona cantores que se ligavam ao passado remoto em relação à década de 1970 – período em que a Coleção esteve presente em bancas de jornal de todo o país. Ela possibilitou que seus leitores/ouvintes tivessem contato com intérpretes e canções que se consagraram nas primeiras décadas do século XX e que fizeram parte da história do samba, ajudando-o a se afirmar enquanto gênero musical na sociedade brasileira. Sendo muitas vezes a única oportunidade de ouvir determinado cantor e/ou canção, visto que a Coleção realizou a recuperação de algumas matrizes de canções que se encontravam desgastadas pelo tempo e/ou pelo uso, como é o caso das composições dos primeiros músicos das décadas de 1910 e 1920, como Donga, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Xisto Bahia, Patrício Teixeira, Paulino Sacramento, Baiano. Ademais, muitos dos nomes consagrados durante a expansão e consolidação do rádio na sociedade brasileira aparecem em gravações atuais, as quais foram realizadas, muitas vezes, especialmente para o disco de um determinado fascículo, reafirmando o compromisso da Abril Cultural em dotar o seu produto, para além de uma mercadoria que fosse vendável, de um valor histórico e cultural. Com isso, resgatava a memória daqueles que fizeram história e marcaram época na música popular brasileira, em especial no samba. No entanto, ela não deixou de conceder espaço aos novos nomes que haviam despontado no cenário musical a partir da década de 1960, porém, em número bem menor de gravações do que a terceira versão da Coleção iria conceder aos jovens artistas.

Portanto, na versão de 1982 há um aumento significativo nos intérpretes e nas gravações contemporâneas ao lançamento, abrindo espaço para aqueles que se ligavam ao samba diretamente e ajudavam a recolocá-lo em evidência nos setores midiáticos ou apenas contribuindo para a preservação da memória de sambistas ligados ao passado, como é o caso de Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Clementina de Jesus, D. Ivone Lara, Clara Nunes, Elza Soares. Do mesmo modo, aparecem aqueles ligados à MPB que excursionaram pelo gênero, durante fins dos anos 1960 e na década seguinte, como Chico Buarque, Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia, ou ainda os Tropicalistas, Gal Costa e Caetano Veloso, os quais estavam retomando gravações muitas vezes esquecidas do grande público, em um processo de reaproximação com as “raízes” da música popular brasileira em sintonia com o projeto do CPC da UNE. Dessa maneira, como ressalta Contier (1998), nos anos 1960, imbuídos pelos debates sobre a arte nacional e popular, muitos compositores acabaram por sacralizar “normas, critérios de suas *escrituras*, que se transfiguraram num modelo dogmático, válido e inquestionável estética e politicamente”, o que teria contribuído para a construção de uma “nova memória sobre a cultura”, representada pelo “*mundo*

rural (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada, bumba-meu-boi)” e pelo “*mundo urbano* representado pelo morro (samba, pandeiro, ritmo sincopado)”. Assim, abrindo espaço aos intérpretes que se ligavam ao projeto cepecista, a Coleção se aproximava da ideia nacionalista defendida por eles e dava respaldo aos sambistas por eles retomados, além de conseguir atingir os leitores/ouvintes que ainda estavam ligados a esse pensamento.

Nesse sentido, há também a tentativa de ligar passado e presente por meio das canções e seus intérpretes. Muitos nomes que se destacaram nas primeiras décadas do século XX, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, estiveram no mesmo disco dos cantores contemporâneos ao lançamento das versões do produto da Abril Cultural. Tal feito ocorre, por exemplo, entre os cantores Carmen Miranda, Dick Farney e João Gilberto, os quais estiveram presentes no disco do fascículo Dorival Caymmi. A mesma mescla de artistas que se destacaram em diferentes épocas ocorre em grande parte dos fascículos lançados em ambas as versões da Coleção.

Portanto, por meio das análises dos intérpretes é possível destacar que há duas narrativas distintas a respeito da música popular brasileira e que perpassam seus lançamentos, especificamente os dos sambistas, visto que este gênero musical é ponto central em ambas as ideias. A primeira trabalha com a questão da continuidade, de uma “tradição” sem rupturas com o passado, segundo a qual os artistas ligados à modernidade, mais contemporâneos aos lançamentos da Coleção, estariam umbilicalmente ligados aos artistas do passado remoto. A outra é aquela corrente de pensamento que buscava romper com o nacionalismo, passando a incorporar elementos internacionais em suas composições, além de se voltar para o passado, mas não de forma estática, e sim para absorver o que nele havia de melhor, para assim criar novas experiências musicais. Nesta linha de pensamento, a Bossa Nova seria o marco deste novo momento da música popular brasileira, pois João Gilberto volta-se para a “tradição” (o samba), utiliza-se de aspectos internacionais (o jazz) e cria uma nova forma musical: a Bossa Nova (NAPOLITANO, 2000, p. 11-30). Essa ideia de que a nova batida musical de João Gilberto seria uma ruptura e não uma continuidade do samba, ligando-se, portanto, à ideia “evolutiva” e não àquela nacionalista, pode ser representada, por exemplo, no fascículo Samba, quando é apresentada a canção de Johnny Alf, onde se afirma que este teria inspirado o “*movimento renovador* acionado por João Gilberto”, o qual traria uma “*nova concepção do samba* na MPB”. Era, portanto, uma renovação, uma nova maneira de se tocar/compor o samba; era o passado sendo relido e reinventado. O segundo momento de ruptura teria sido com o Tropicalismo, que se inspirando em nomes do passado – fato que pode ser ilustrado pelas gravações que Caetano Veloso fez de clássicos de Lupicínio Rodrigues e Ary Barroso,

ou pelas faixas de Gal Costa revisitando Dorival Caymmi, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues, Ismael Silva, Cartola, Adoniran Barbosa – e se utilizando de experiências internacionais, como as guitarras elétricas relacionadas aos grupos de rock, criou uma nova maneira de se compor/cantar/tocar e se apresentar nos shows, com roupas e performances que eram novidades até então na música popular brasileira.

Os diferentes projetos estético-musicais que perpassaram a produção da Coleção, além de representarem o norte por ela seguido e de demonstrarem as práticas e representações por ela utilizadas para apresentar ao seu leitor/ouvinte uma determinada imagem do samba, serviram também de parâmetros de uma determinada qualidade artística desejada pela Abril Cultural, haja vista a autoimagem que desejava passar aos seus consumidores. Em relação ao grande número de intérpretes ligados à MPB, especialmente na terceira versão da Coleção, pode-se afirmar que a publicação estava coerente ao pensamento que se mantinha na década de 1970 e que havia se fortalecido na anterior, qual seja, o de que “o segmento da MPB continuava funcionando como o referencial para se medir a relevância de toda a produção musical do campo” (MACHADO, 2011, p. 6), visto que esta sigla seria, nas palavras de Napolitano (2002, p. 4), a representante de uma “música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’”. Ou seja, a qualidade do lançamento da Abril Cultural, bem como os sambistas por ela focalizados, respaldava-se na participação dos cânones consagrados por esta sigla, os quais regravavam certos sambistas em detrimento de outros, tendo em vista as ideias de “tradição” e de nacionalismo, sem negar a participação no mercado fonográfico. Tal fato é criticado por pesquisadores ligados a um nacionalismo mais radical e “purista”, que desejavam o afastamento dos artistas das leis mercadológicas. Porém, para Napolitano (2002, p. 2), a mescla de características da cultura política nacional/popular com aquela nova que se formava juntamente ao mercado, formada no período de 1968 a 1973, quando do “milagre econômico”, é que dariam o *status* peculiar da MPB institucionalizada, nos anos 1970. No tocante aos intérpretes, a MPB também teria consolidado seus cânones, e Elis Regina, representante deste período “mpbista”, teria aberto espaço às vozes femininas, entre elas Gal Costa e Maria Bethânia, destaques da década de 1970 (NAPOLITANO, 2002, p. 9). Estas cederam suas vozes a diversas gravações presentes nos discos dos fascículos de sambistas, especialmente na terceira versão da Coleção.

Já o “padrão de qualidade” da “linha evolutiva” passava primeiramente pelos artistas ligados à “evolução” da música popular brasileira, estabelecidos por este pensamento⁹⁷ Isso porque “Caetano não negava a necessidade de ampliação de público, mas enfatizava a necessidade do criador dominar os elementos da tradição de maneira crítica, para não ser guiado pelas vicissitudes do mercado”, além de sugerir um “afastamento do folclorismo purista e da música comercial sem capacidade de seleção estética” (NAPOLITANO, 2010, p.102-105). Portanto, o problema para o tropicalista não era aproximar-se do mercado, e sim fazê-lo de forma acrítica. Assim, pode-se justificar a escolha de alguns sambistas e intérpretes que se inseriram no mercado, gravaram discos e fizeram *shows*, mas, acima de tudo, mantiveram a essência de sua arte e não se deixaram guiar “pelas vicissitudes do mercado”.

2.3. A história do samba assinada

Com a consolidação da indústria cultural brasileira, nos anos 1970, a intersecção entre as diferentes mídias ganhava cada vez mais espaço, visto auxiliar na ampliação do consumo entre a população e, portanto, aumentar os lucros das empresas envolvidas nas produções artísticas. Assim, jornalistas, críticos musicais, radialistas, músicos que se encontravam na celeuma cultural dos anos 1970 buscavam, por meio de seus escritos, debater suas ideias e defender uma posição a respeito dos rumos artísticos do país. Isso ocorria em um período marcado pela ambiguidade vivida pelos artistas que se encontravam entre a censura, o controle da ditadura militar e o incentivo dos próprios militares, por meio de políticas culturais, que incentivavam as produções artísticas, escoradas na consolidação da indústria cultural. Era, portanto, a chamada modernização autoritário-conservadora, assunto tratado no primeiro capítulo desta dissertação.

Dessa maneira, como afirma José Geraldo Vinci de Moraes (2005, p. 5-6), esses “profissionais da mídia”, pelo fato de estarem envolvidos na produção radiofônica e fonográfica e, muitas vezes, estarem ligados diretamente com os artistas, acabaram por receber uma “espécie de credenciamento automático para estabelecer a seleção dos ‘fatos dignos’ de registro, a ordenação causal e temporal dos eventos”. Como uma espécie de detentores da memória dos autores que trataram pioneiramente da música popular brasileira,

⁹⁷ Na ideia “evolutiva” de Caetano Veloso, artistas e seus projetos estéticos foram excluídos, como Edu Lobo. Como ressalta Marcos Napolitano (2010, p. 113), “Edu Lobo foi a grande expressão de um procedimento que caminhava numa direção radicalmente oposta à tese da ‘linha evolutiva’”. Além dele, Chico Buarque também esteve apartado desta ideia, visto que havia se afastado dos parâmetros musicais e poéticos da Bossa Nova (NAPOLITANO, 2010, p. 178).

especificamente do samba, estes personagens da mídia construíram seus trabalhos balizados pelas memórias dos pioneiros e deram sequência às discussões a respeito do samba.

Inserida nesse contexto, a Coleção colocou-se como um palco onde se apresentaram as diferentes visões de cultura que se estabeleciam no período em que fora lançada. Com isso, buscava firmar entre seus leitores/ouvintes um ideal de música popular brasileira que conseguisse conciliar os diferentes projetos musicais que se pretendia ao Brasil. Por meio de um quadro extenso e diversificado de profissionais envolvidos em sua produção, a Coleção conseguiu englobar tais projetos e dispensou práticas de representação a respeito da música nacional, em especial do samba, muitas vezes contraditórias, vistas as diferentes “cabeças pensantes” que faziam parte de sua realização.

Entretanto, como destaca Baia (2010, p. 201), os profissionais da mídia envolvidos com as questões musicais não faziam suas análises de forma imparcial, uma vez que estavam inseridos no meio musical de que tratavam, dedicando seus textos à apologia da música carioca, com a qual conviviam. Dessa maneira, seriam discursos que indicariam “uma forma de pensar, uma leitura do processo em curso, construída por setores mais letrados do próprio meio musical, como parte de um processo de construção de uma tradição” (2010, p. 201). Tradição esta que acabou por consagrar determinados artistas em detrimento de outros que não seguiam o “padrão de qualidade” estabelecido pelos críticos musicais, jornalistas e pesquisadores, mesmo que estes não anuissem em todos os aspectos. O fato é que cânones musicais foram determinados com o aval de um corpo de profissionais ligados ao meio musical.

Nesse quadro, a Coleção contou com a colaboração de profissionais da mídia de diferentes vertentes interpretativas sobre a música popular brasileira, apresentando, vez ou outra, críticos ou jornalistas que confluíam em alguns aspectos, especialmente a respeito do samba. Dessa maneira, quanto aos nomes que contribuíram com textos para os fascículos dos sambistas na terceira versão da Coleção, podemos destacar que se abre especial e majoritário espaço àqueles que estiveram mais intimamente ligados ao mundo da música, fossem como críticos, jornalistas e pesquisadores especializados na música popular brasileira ou produtores desta. Entre eles destaca-se Tárík de Souza, que foi quem mais contribuiu com textos para os fascículos, seguido de José Ramos Tinhorão.

Assim, percebe-se que a ênfase é dada aos dois profissionais de considerado destaque no período de lançamento de ambas as versões da Coleção e participantes do quadro de profissionais responsáveis pela produção deste bem cultural. Ademais, Souza e Tinhorão eram nomes de referência quando se discutiam as questões estético-culturais e os rumos que a

música popular brasileira deveria seguir diante do avanço da música estrangeira, bem como da expansão e consolidação da indústria cultural brasileira. Portanto, seus textos são de cunho mais específico, apresentando análise técnico-musical das produções do compositor focalizado.

Apesar de apresentarem visões distintas acerca do samba, Souza e Tinhorão chegaram a figurar juntos em um mesmo fascículo, o qual focalizava Ataulfo Alves. A diferença na abordagem de ambos se dá pelo fato de o primeiro estar mais associado ao pensamento advindo do nacional/popular, buscando um equilíbrio entre a modernização da música e sua inserção no mercado, chegando inclusive a criticar o pensamento que se formava em torno da “linha evolutiva”, sob o argumento de que tal discurso acabava por excluir artistas que estavam renovando o gênero a eles associados, como, por exemplo, Martinho da Vila e Paulinho da Viola, com o samba (MACHADO, 2011, 186). Além disso, entendia a Bossa Nova como um momento de renovação do samba “tradicional”, valorizando as contribuições estilísticas que trouxera para a música popular brasileira. Na contramão desse pensamento, encontrava-se José R. Tinhorão, já que estava ligado à linha de pensamento mais nacionalista radical, com aspectos folcloristas, cujos principais alvos de crítica são a mercantilização da música e a Bossa Nova, esta por receber influências estrangeiras e, portanto, descaracterizar o samba “tradicional”, que deveria manter-se fiel às suas “raízes” e livre das influências mercantis. Segundo Luisa Q. Lamarão (2008, p. 10), o modo de Tinhorão combater aquilo que acreditava estar desnaturando as artes nacionais era valorizar a cultura regional, ainda intocada pelas influências externas e pelo mercado embasado pela indústria cultural. Ademais, a autora afirma que o jornalista “fazia a defesa de uma música popular brasileira ‘autêntica’, ‘pura’, ‘tradicional’ e ‘legítima’”, contra a “linguagem universal” pretendida pelos adeptos da Bossa Nova, que, segundo ele, nada mais era do que uma “pasta sonora, mole e informe” (LAMARÃO, 2008, p. 44). Tinhorão também era contrário à imagem de cânones que se fazia dos artistas da MPB, pois, estando próximo das leis de mercado, perderiam o caráter “puro” de suas produções. Apesar de ligar-se, em alguns pontos com o projeto nacionalista das esquerdas políticas, pautadas pelo nacional/popular, ele se diferenciava ao criticar as posições dos “mpbistas” ao se aproximarem do mercado, que se encontrava em franca ascensão por conta da consolidação da indústria cultural brasileira, na década de 1970.

Assim, reforçando seu caráter heterogêneo, com diferentes visões e abordagens a respeito do samba, a Coleção também se valeu das contribuições textuais de outros profissionais ligados ao meio musical, fosse como crítico fosse como pesquisador ou

jornalista, como J. Jota de Moraes, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Suetônio Soares Valença, Maurício Kubrusly, Zuza H. de Mello e Paulo Mendes Campos.

No entanto, mesmo que em número reduzido, há aqueles que não se ligavam diretamente ao mundo artístico-musical, mas que no âmbito acadêmico exerceram importante papel, tanto como professores universitários, como Marilena Chauí, Flávio Aguiar, Joel Rufino dos Santos, Walnice N. Galvão e Fábio Penna Lacombe, quanto como dramaturgos e literatos, como Chico de Assis, Maria Adelaide Amaral, Hersch W. Basbaum e Jorge Amado, além de contar com a contribuição do psiquiatra e psicoterapeuta Álvaro Rangel Monteiro.

Ao longo dos lançamentos, percebe-se uma mescla entre os textos presentes nos fascículos dos sambistas, os quais apresentavam, em sua maioria, um texto de um profissional do meio musical e outro com análises que não se pautavam pelo âmbito da música. E mesmo naqueles fascículos em que dois jornalistas, pesquisadores da MPB e/ou críticos musicais escreviam, a visão artístico-musical de ambos nem sempre era semelhante.

Nessa direção, destaca-se o fato de Tinhorão ter dividido mais dois fascículos com outros profissionais ligados ao meio musical: o de Néelson Cavaquinho, ao lado de J. Jota de Moraes, e o de Cartola, junto com Sérgio Cabral. Neste caso, ambos os profissionais convergiam quanto ao pensamento musical, tendo inclusive escrito um artigo juntos quando Tinhorão trabalhava no Jornal do Brasil e fora convidado a escrever a série, “Primeiras lições de samba”, em 1961.

Mesclando as visões analíticas sobre determinados sambistas focalizados, Tinhorão escreveu a respeito de Ismael Silva, juntamente com o dramaturgo Hersch W. Basbaum; com a escritora e professora de teoria literária Walnice N. Galvão, para o fascículo Noel Rosa, e com o professor universitário Joel Rufino dos Santos, no fascículo Geraldo Pereira.

Além de figurar nos fascículos dos sambistas destacados anteriormente, Tinhorão foi também o responsável pelo texto dos dois fascículos dedicados ao samba. Neles, apresentou sua visão a respeito deste gênero musical, mas também fez análises menos ideológicas, inclusive incluindo a Bossa Nova como um dos diferentes modos de tocar/compor o samba embora tenha ressalvas a respeito desse estilo musical. Tinhorão destaca que o samba nasceu das misturas de ritmos que animavam as festas do proletariado carioca, ultrapassou os limites das favelas, deixou de ser marginal ao ganhar a classe média e chegou às paradas de sucesso transformando-se em sinônimo de Brasil (TINHORÃO, 1983a, p. 1). Ainda em sua análise, afirma que o samba tem sua origem “ligada ao advento de uma nova realidade social no país: o crescimento das camadas populares urbanas, provocado pelos ensaios de industrialização a partir das últimas décadas do século XIX” (TINHORÃO, 1983a, p. 1). Portanto, para

Tinhorão os processos de urbanização bem como a libertação dos escravos estão diretamente ligados ao advento do samba na sociedade brasileira. Em seu texto também não deixou de conferir destacado papel às baianas, chamadas de tias, vindas da Bahia e residentes no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1983a, p. 4).

No fascículo “Samba de Terreiro e de Enredo” (1983b), o texto de Tinhorão destaca o pioneirismo dos sambistas do Estácio, cujo modo de tocar samba resultou no que se conhece como samba-enredo. Segundo o autor, as escolas de samba têm sua origem no remanejamento das camadas populares da área urbana do Rio de Janeiro para as reformas de Pereira Passos, o então prefeito da cidade, no século XX (TINHORÃO, 1983b, p. 1). Assim, o que as escolas de samba cantavam nos primeiros desfiles não era ainda sambas de enredo, pois imitavam o estilo batucado/marchado do Estácio e que, por serem compostos nos morros durante cantorias livres, passaram a ser chamados de sambas de terreiro e, finalmente, sambas de quadra (TINHORÃO, 1983b, p. 6). O samba-enredo tal como ficou conhecido teria surgido na década de 1940. Ao longo do tempo foi ganhando novas roupagens, adaptando-se às mudanças da sociedade, chegando na década de 1970 em diante com a característica de “atender espertamente às expectativas do público das arquibancadas (composto na maioria por gente da classe média e turistas estrangeiros)” (TINHORÃO, 1983b, p. 8).

Assim, tendo em vista o norte ideológico de Tinhorão e o leque de profissionais que contribuíram com textos para a Coleção, podemos aventar que a escolha de seu nome em detrimento de outro para tecer considerações a respeito do samba em dois fascículos exclusivos ao gênero, além daqueles que focalizaram sambistas, demonstra um dos vieses ideológicos que mais se destacou na Coleção e a visão de samba que fora amplamente difundida ao longo dos fascículos.

No entanto, apresentando frequentemente um norte interpretativo e analítico diferente daquele proposto por Tinhorão, o jornalista, crítico e pesquisador Tárík de Souza foi o profissional que mais vezes contribuiu com textos para fascículos que focalizaram sambistas. Tal fato pode estar relacionado tanto com o caráter plural e heterogêneo da Coleção quanto com a destacada e crescente atuação de Souza como crítico musical nas diferentes mídias.

Dividindo as análises com outros profissionais ligados ao meio musical, Souza escreveu para o fascículo Paulinho da Viola, que também contou com apreciações de J. Jota de Moraes, além de dividir com Maurício Kubrusly as apreciações a respeito de outro sambista contemporâneo ao lançamento da Abril Cultural, qual seja, Martinho da Vila. Assinou também texto sobre três bambas da Império Serrano, Silas de Oliveira, Mano Décio e

D. Ivone Lara, ao lado de Suetônio Soares Valença. E para o fascículo Ary Barroso dividiu as análises com Paulo Mendes Campos.

Buscando demonstrar que o samba de ritmo mais lento e de temática sentimental também tinha sua qualidade artística e sua importância para a música popular brasileira, Souza contribuiu com suas análises para três fascículos de sambistas que seguiam esta linha: o duplo de Dolores Duran e Tito Madi, o de Herivelto Martins e para um dos grandes representantes dessa vertente, o gaúcho Lupicínio Rodrigues. No primeiro fascículo também apresentou-se um texto da ensaísta e professora universitária Marilena Chauí; no seguinte foi a dramaturga e jornalista Maria Adelaide Amaral que dividiu as análises com Souza; e no último citado foi o psicanalista e professor universitário Fábio Penna Lacombe que também assinou um dos textos do fascículo, além de ter escrito juntamente de Jorge Amado, a respeito da carreira artística do baiano Dorival Caymmi. Segundo Souza (1982a, p. 2), as composições desse sambista ultrapassaram fronteiras estéticas, temporais e geográficas e chegou aos tempos de lançamento da Coleção ainda com prestígio artístico, sendo retomado por nomes da Bossa Nova e também da chamada MPB. O texto escrito por Jorge Amado, amigo de Caymmi, mais do que uma análise das obras do sambista é um depoimento de alguém que esteve próximo do compositor e acompanhou sua trajetória musical. O texto ressalta a permanência e a atualidade das obras de Caymmi, sobre as quais Jorge Amado afirma: “Cada música sua é inspiração verdadeira e experiência vivida, é seu sangue e sua carne, é sua verdade. Uma será mais bela, outra mais profunda, aquela mais fácil, mas nenhuma delas resulta da busca do sucesso ou do aproveitamento de qualquer circunstância” (AMADO, 1982, p. 8). Portanto, acima do sucesso e do reconhecimento do público e da crítica, o sambista estava preocupado em produzir e expor seus sentimentos artísticos, em compor prezando pela qualidade poética e em fazer o que mais desejava e gostava, ou seja, música.

Nos demais fascículos, outros profissionais também contribuíram com suas análises, embora com menor participação do que Souza e Tinhorão. Assim, o jornalista e crítico musical Sérgio Cabral escreveu em dois fascículos: um que focalizou Zé Kéti e Monsueto e outro de Bide, Marçal e Paulo da Portela. No primeiro dividiu as análises com o professor universitário, compositor, dramaturgo e ator, Chico de Assis. No outro foi o ensaísta e pesquisador da MPB Suetônio Soares Valença que fez apreciações a respeito dos três bambas.

Ainda outro destacado crítico musical, pesquisador da MPB e produtor, presente entre os profissionais que assinaram textos na Coleção foi Zuza Homem de Mello, que escreveu para o fascículo Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Segundo o autor, não é possível se pensar em samba paulista sem mencionar a atuação destes dois bambas, embora haja outros

nomes que contribuíram para a divulgação desse gênero musical, pelo fato de que “seus sambas têm o som da cidade” (MELLO, 1983, p.2). E o segundo texto do fascículo foi escrito por Flávio Aguiar, que segue a mesma linha analítica do primeiro texto, pois enfatiza o fato de ambos os sambistas terem retratado, com frequência, os diálogos da cidade de São Paulo (AGUIAR, 1983, p. 7).

Para tratar do sambista baiano Assis Valente, foram escolhidos os profissionais Ary Vasconcelos e Álvaro Rangel Monteiro. Este deteve-se em análises psicológicas para buscar explicar as razões do suicídio de Assis Valente. E, após suas análises, afirma que a morte do sambista era “compatível com sua condição de artista, pois a tragicidade inerente ao suicídio confere um sentido estético. À sua vida e à sua morte” (MONTEIRO, 1982, p. 8). Dessa maneira, enquanto que o primeiro texto se detém nas questões musicais e faz apreciações mais delimitadas à carreira de Assis Valente, o segundo analisa o sambista sob outra ótica, deixando as questões musicais de lado.

Essa característica de mesclar um texto mais teórico-musical com outro que apresentava uma abordagem diferente a respeito das obras e/ou carreira artística dos compositores focalizados foi uma constante na Coleção. Com isso, ela demonstrava as várias possibilidades de análises, que não implicavam necessariamente a autoria de um profissional ligado ao universo musical. Ademais, o fato de contar com nomes que atuavam em diferentes ramos profissionais era um dos escopos da Coleção para reforçar sua imagem de bem cultural, voltado à educação e difusão do conhecimento e cultura para grande parcela da população brasileira, visto não se direcionar apenas ao público ligado à música, mas também àqueles que atuavam em outras áreas. As possibilidades de pesquisa e análise também são ampliadas com as diferentes narrativas apresentadas no lançamento da Abril Cultural, pois demonstram que a análise musical ou de algum compositor/cantor pode ir além das questões relacionadas às estruturas musicais das canções, indo da apreciação das letras, passando pelo contexto histórico-social, até o âmbito psicológico do compositor.

Portanto, ao destacar os nomes que compuseram a terceira versão da Coleção contribuindo com textos sobre determinados sambistas, pode-se elencar algumas considerações acerca das estratégias de representação dispostas pelo lançamento da Abril Cultural para estabelecer uma visão do samba e se inserir nos debates que ocorriam na sociedade a respeito dos rumos estéticos, políticos e culturais das manifestações artísticas, em especial, a música. Embora a década de 1980 apresente um arrefecimento desses debates, a consolidação e expansão das práticas da indústria cultural e a vigência do regime militar, ainda que em franca decadência, não deixaram de permear os discursos difundidos pelos

profissionais da mídia, que se utilizavam dos meios de comunicação, já consolidados na sociedade brasileira, para manterem os debates em vigor.

Assim, um dos aspectos que perpassou os fascículos, tanto pelos sambistas focalizados quanto pelos intérpretes, é a preocupação com a questão da “autenticidade” do samba, a qual sempre esteve em pauta nas discussões sobre esse gênero musical. Pelos nomes presentes na Coleção, é possível aventar que seguiam os parâmetros de distinção entre a “boa” e a “má” qualidade, o samba “bom” e o “ruim”. Portanto, nessa linha de pensamento, o samba que se destacou nos fascículos foi aquele considerado “tradicional”, especialmente o chamado “de morro”, como será melhor destacado no capítulo seguinte. Apesar de também focalizar sambistas de classe média e que advinham de regiões citadinas e não do morro, como Noel Rosa e Ary Barroso, foram os bambas das comunidades carentes, ligadas às Escolas de Samba, que mais se destacaram na Coleção.

A influência e o papel dos meios de comunicação na valorização dos artistas é outro fator de destaque na produção da Abril Cultural, pois, no que diz respeito aos intérpretes, pode-se perceber que são representantes de períodos em que os meios de divulgação musical se expandiram na sociedade. Nesse sentido, convém lembrar o elevado número de intérpretes ligados ao momento em que o rádio estava em franca ascensão na sociedade, destacando-se com os programas de calouros e outros dedicados especialmente à música popular brasileira, como aqueles comandados pelo radialista Almirante. Do mesmo modo, os artistas que se destacaram quando a televisão chegou à grande maioria dos lares brasileiros também se sobressaem na Coleção, figurando tanto como focalizados quanto como intérpretes. Em contrapartida, os artistas que se encontravam no período de transição da fase radiofônica para a televisiva (meados da década de 1940 e anos 1950) são pouco destacados nos fascículos. Além disso, são os profissionais da mídia que estabeleceram os parâmetros de qualidade artística entre os diferentes compositores/cantores e gêneros musicais, ressaltando e valorizando aqueles que lhes apraziam e desclassificando e relegando a segundo plano os que não seguiam as “linhas de qualidade” definidas. Isso demonstra as práticas e expedientes de representação investidos na produção do lançamento da Abril Cultural para dotar de certa autenticidade a música popular brasileira, em especial, o samba.

Além dos aspectos acima elencados, os quais teriam perpassado os lançamentos da Coleção, outra característica perceptível na análise dos fascículos dedicados aos sambistas foi a confluência da produção da Abril Cultural com as demandas da sociedade. Quando do primeiro lançamento, na década de 1970, especialmente os sambistas “de morro” estavam sendo retomados por representantes da MPB, com isso, foram os que receberam maior

destaque na Coleção. No entanto, no lançamento de 1982, quando o samba-enredo, o Carnaval e seus sambistas é que estavam em voga, devido à crescente gravação em disco dessa vertente, os representantes das Escolas de Samba é que mais se destacaram. Assim, a terceira versão da Coleção contou com nomes que não figuraram na primeira, além daqueles que tiveram um fascículo exclusivo às suas composições, não mais dividindo com outro bamba, como ocorreu com Cartola e Néelson Cavaquinho.

Evidente que as práticas investidas na produção da Coleção, tanto na primeira quanto na terceira versão, procuravam estabelecer elementos de apropriação para seus leitores/ouvintes, quer na parte textual quer na fonográfica, por meio dos compositores e intérpretes focalizados, bem como por meio das narrativas presentes nos fascículos e assinadas por um seleto quadro de profissionais que se destacavam em diferentes setores da mídia. A imagem transmitida era a de um lançamento que, por meio dos autores, dos sambistas focalizados, dos intérpretes e das canções presentes no disco dos fascículos, se imbuía de um valor cultural e histórico buscando unir diferentes projetos estéticos para a música e lançando mão de artistas vendáveis à época de seu lançamento, de modo a conferir maior abrangência aos sambistas ligados à “autenticidade” desse gênero musical. Desse modo, contribuiu para o estabelecimento de cânones na música nacional diante de seus leitores/ouvintes, visto que não era qualquer sambista que seria focalizado. Este deveria estar inserido nas avaliações positivas feitas pela crítica musical. Ainda que apresentassem pontos divergentes, os ideais estéticos desses profissionais convergiam em determinados pontos, restringindo assim os nomes dos que comporiam o quadro de sambistas focalizados e que entrariam para os anais da música popular brasileira, por meio do lançamento da Abril Cultural. Essas práticas faziam com que os leitores/ouvintes, ao adquirir os fascículos da Coleção, compartilhassem da sensação de que estariam entrando em contato com a “verdadeira” história do samba, avalizada e garantida tanto pela Abril Cultural – que já havia se consolidado no mercado de coleções – quanto pelos seus colaboradores/autores dos textos dos fascículos.

Ademais, no período de lançamento da terceira versão da Coleção, quando os textos passaram a ser assinados, a crítica musical vinha se especializando. Com espaço cada vez maior nos setores midiáticos, tanto críticos musicais quanto pesquisadores da MPB passaram a ser mais requisitados a escrever em jornais, revistas, além de participar de programas de rádio ou TV, demonstrando que o papel desses profissionais assim como a importância de suas análises eram crescentemente valorizados dentro das diferentes mídias. Com isso, os profissionais que escreveram nos encartes dos fascículos contribuíram para dotar de

legitimidade o lançamento da Abril Cultural ao mesmo tempo em que buscavam se autopromover, expondo e divulgando suas análises e ideias. Para exemplificar essa troca de visibilidade que ocorria na Coleção, destaca-se o livro lançado por Tárík de Souza, em 1983, denominado “O Som Nosso de Cada Dia”, o qual é composto por artigos do autor, em sua maioria por aqueles escritos para os fascículos da Coleção. Desse modo, é possível confirmar a intersecção que havia entre a indústria editorial e o lançamento da Abril Cultural, ao servir de espaço para divulgar os trabalhos realizados pelos profissionais ligados ao universo da música.

Capítulo III

***“A VOZ DO MORRO SOU EU MESMO SIM SENHOR”*: O SAMBA REPRESENTADO NAS LINHAS TEXTUAIS**

3.1 A questão da tradição nos fascículos dos sambistas

As disputas em torno da memória do samba não são privilégios do período de lançamento das duas versões da Coleção. Elas vinham desde o surgimento desse gênero musical e de sua primeira gravação em disco e se fortaleceram nos anos 1930, quando dois grandes cronistas do período lançaram seus livros buscando estabelecer a origem do samba: trata-se de *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães (Vagalume), e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*,⁹⁸ de Orestes Barbosa, ambos lançados em 1933 e relançados posteriormente. A partir daí, as páginas de jornais, revistas e livros, programas radiofônicos e televisivos formaram um cenário para os profissionais da mídia exporem suas ideias a respeito da música popular brasileira.

Por exemplo, a influência e a presença de músicas estrangeiras nos meios de comunicação, em especial nas rádios, durante as décadas de 1940 e 1950, fugiam ao projeto estético nacionalista e folclorista de muitos pesquisadores, em especial jornalistas. Esse contexto “tornou-se fonte de preocupação para um conjunto de homens da imprensa, dado o temor pela internacionalização e perda de referenciais para a cultura nacional” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174). A vantagem desses “homens da imprensa” é que podiam contar com os meios de comunicação – rádio, jornal, revistas -, para difundir seus ideais. Portanto, diante das mudanças que ocorriam no período de 1940 a 1950, as disputas em torno do samba ganhavam *corpus* devido à racionalização e internacionalização que invadiam as atividades musicais da época (FERNANDES, 2010, p. 130). Por conta dessa característica mais comercial da música, que granjeava cada vez mais destaque nas décadas supracitadas e da invasão de ritmos estrangeiros, os críticos do período tendiam a uma análise sobre a “autêntica” música, voltada para o passado, para o “folclorismo” – termo que seria reinante na década de 1950. Segundo Eliandro Kienteca (2012, p. 2), os folcloristas defendiam que a identidade nacional não poderia receber influências estrangeiras e que nossa música deveria balizar-se pela “Época de Ouro”, em que estariam as “raízes” musicais brasileiras. Esse período “de ouro” encontrava-se na década de 1930 e início da seguinte. Posteriormente creditou um momento de estagnação da produção musical durante os anos 1950, haja vista a invasão de ritmos estrangeiros nas rádios e na indústria fonográfica, a qual também dava voz ao samba-canção, influenciado especialmente pelo bolero. Como afirma

⁹⁸Para tais livros serão utilizadas as versões digitais, disponíveis respectivamente em: <www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-NaRodadoSamba-FranciscoGuimaraes.pdf> e <<http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-OSamba-OrestesBarbosa.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

Napolitano (2010b, p. 59) “na querela entre os antigos e modernos no campo da historiografia e da produção musical brasileira, os anos 1950 acabaram ficando no limbo da história como uma espécie de ‘idade das trevas musicais’”.

Buscando assegurar ao samba sua característica “pura” e “tradicional”, livre das influências externas e mercantis, em 1962 ocorre o I Congresso Nacional do Samba, que daria origem a um documento denominado “Carta do Samba”, redigido por Edison Carneiro, um dos mais engajados no pensamento folclorista. A Carta se inicia deixando claras suas intenções:

Esta carta, que tive a incumbência de redigir, representa um esforço [sic] por coordenar medidas e práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso (CARNEIRO, 1962, p. 3).

A preocupação dos profissionais que participaram do Congresso, entre eles Ary Barroso, Aracy de Almeida, Almirante, Donga, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, era quanto ao fato de delimitar as origens, as características e/ou o futuro do samba, o qual, à época do evento, encontrava-se ameaçado pela mercantilização das produções musicais, escoradas pela consolidação da indústria cultural brasileira. O documento deixava explícito que não era contra a modernização do samba, mas isso deveria ocorrer sem a perda de suas características “tradicionais”. Em outras palavras, era preciso que as novas composições se ligassem às “raízes” do gênero musical, que se encontravam na década 1930, e que não sofressem influências internacionais (MILANI, 2015, p. 256). E mais, ainda segundo Carneiro (1962, p. 8), o samba, para manter-se “tradicional”, deveria também preservar a sincopa, a qual poderia sofrer alteração para aproximar o samba de outras vertentes, como o sambacação, samba-choro, ou samba-bolero, entre outros, visto que o samba passava por transformações e não havia firmado uma fórmula nacional, além de um crescente número de novos adeptos do gênero, que se distanciavam daqueles iniciais. No entanto, Carneiro alerta para que esses casos não se tornem uma frequência na produção em detrimento do samba, lembrando aos compositores que no caso do samba-choro, este deveria ser mais samba do que choro e assim para as demais vertentes. Pois, senão, ocorreria uma “desnacionalização e descaracterização do samba”, reduzindo-o à música qualquer.

A definição da crítica e de estudiosos acerca da ligação umbilical do samba à “tradição” permitia, e ainda permite, aqueles classificar a produção de um gênero musical como sendo “boa” ou “ruim”, “autêntica” ou “inautêntica”, utilizando termos empregados por Dmitri Cerboncini Fernandes (2010). A necessidade dessa distinção entre uma e outra composição de samba se fez, especialmente, quando da modernização da indústria brasileira,

a qual proporcionou o desenvolvimento de meios de difusão da música, bem como a integração da fonografia brasileira com outros mercados e empresas internacionais, acompanhada da difusão mais ampliada de ritmos estrangeiros que, mesclados com composições nacionais, eram difundidos nos discos, rádios e, posteriormente, na televisão.

Além disso, segundo Fernandes (2010, p. 165), havia os “interesses comerciais” que se fortaleciam nos meios da indústria fonográfica. Assim, diante de tal circunstância, “a preservação da tradição não mais poderia esperar” e seus defensores saíram em sua defesa, fosse por meio de matérias publicadas em jornais, livros, artigos, fosse por meio de composições musicais nacionais. Além disso, alguns espaços modernos de divulgação da música popular brasileira também contribuíram na busca pelo estabelecimento do que seria “verdadeiro”, “puro”, “tradicional” nas produções musicais, especialmente do samba. Nessa perspectiva, a Rádio Nacional – um dos mais destacados espaços de divulgação de novos artistas -, destinaria seus horários tanto para ritmos considerados “comerciais”, especialmente os estrangeiros, quanto para os “autênticos”, representados por sambas que estivessem em confluência com aquele surgido no bairro Estácio de Sá (FERNANDES, 2010, p 130).

No entanto, as análises e classificações de um artista dentro dos aspectos que determinavam a qualidade ou não das obras musicais não eram homogêneas. Machado (2011, p. 18) analisa a diversidade na forma de avaliar as obras de Martinho da Vila, artista que para Tárík de Souza, Sérgio Cabral e Aramis Millarch é um legítimo representante do samba “tradicional” ou “autêntico”. Já para Gilberto Vasconcellos, a produção artística do supracitado sambista representava o segmento identificado com o “sambão-joia”. O crítico Aramis Millarch, analisando as produções de Antonio Carlos, Jocaí e Benito di Paula, muda de opinião com o tempo. Inicialmente teceu elogiosas análises sobre os referidos artistas, posteriormente passou a criticá-los, devido às suas produções terem caído na repetição, ou seja, na “padronização”. Com tal mudança, Machado afirma que o que pautava as análises de Millarch eram as questões referentes à “padronização”, enquanto que as de Souza se ligavam à “tradição” e Gilberto Vasconcellos tendia para a “despolitização”. Portanto, aponta três referenciais que se colocavam na avaliação da produção musical: a “despolitização”, a “tradição” (ou a “autenticidade”) e a “padronização” (2011 p. 57-59). Segundo Machado, com a ampliação do mercado na década de 1970, foi preciso segmentar a produção para atender à demanda de novos consumidores, com isso:

[...] era necessário criar um rótulo que pudesse separar o “bom” samba, aquele dos compositores ligados à “tradição” deste gênero como Cartola e Nelson Cavaquinho ou ainda de compositores universitários de classe média que a ele aderiram como Chico Buarque e João Bosco, do “mau” samba,

padronizado, despolitizado e massificado, o “samba de gravadora” segundo Margarida Autran ou, mais usualmente, o “sambão-jóia”, segundo Vasconcellos e outros críticos musicais do período (MACHADO, 2011, p.56).

Portanto, ao final da década de 1960 e início da seguinte, o maior questionamento entre os pesquisadores e/ou profissionais envolvidos com a música popular brasileira era a inserção das práticas artísticas no circuito mercadológico e até que ponto a utilização desses meios conseguiria manter a autonomia do artista e sua obra, ou até que ponto isso não o afastaria das “raízes” da música popular brasileira e, portanto, da “tradição” musical do país. Ou seja, o artista produzia por que tinha um projeto, um ideal artístico e desejava difundi-lo ou por que a indústria cultural e seus meios, os quais se estabeleciam na sociedade brasileira, necessitavam de produtos para serem consumidos? Se a resposta fosse a segunda, o artista que nela se encaixasse seria ignorado por grande parte da crítica musical, visto que esta se voltava àqueles que haviam se tornado símbolos nacionais, cânones da música brasileira, tanto do passado remoto quanto da contemporaneidade à Coleção. Segundo Baia (2010, p. 192), o pesquisador Paulo César Araújo teria ressaltado o fato de a bibliografia sobre a música nacional silenciar-se a respeito dos “cafonas”, visto ter se debruçado sobre sambistas dos anos 1930, os bossanovistas e os artistas ligados aos festivais dos anos 1960, ou seja, aqueles artistas ligados à tradição que se estabeleceu em volta da MPB.

É desse período o acirramento cultural do país, que pautou as discussões a respeito do papel político e social das produções culturais, e nesse contexto os debates sobre a representatividade do samba dentro da valorização da brasilidade opondo-se à crescente invasão de ritmos estrangeiros ganham destaque nas páginas das mídias brasileiras (LAMARÃO, 2008, p. 66).

Questões da “tradição”, “autenticidade” ou da preservação destas se encontram em dezesseis fascículos dedicados a sambistas ou ao samba que compuseram a primeira e a terceira versão da Coleção, quer nos textos assinados, quer nos produzidos pela equipe técnica da Abril Cultural. Nessa direção, destacam-se os fascículos Elton Medeiros e o Samba do Morro, Ary Barroso, Ismael Silva, Assis Valente, Geraldo Pereira, Paulinho da Viola, Wilson Batista, Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, Cartola, Zé Kéti e Monsueto, Martinho da Vila, Ataulfo Alves, Bide, Marçal e Paulo da Portela, Néelson Cavaquinho e Lupicínio Rodrigues, além do fascículo exclusivo ao gênero, denominado apenas Samba, cujo texto foi assinado por José R. Tinhorão.

Na primeira versão apenas os fascículos Elton Medeiros e Samba de Morro e o de

Lupicínio Rodrigues agrupavam questões relativas à “tradição” e à “autenticidade”. No primeiro, o tema que se sobressai é o da “autenticidade”, por exemplo, quando é afirmado que os sambistas focalizados no fascículo compunham “num estilo identificado com fontes *mais puras* de nossa música popular”; e, mais à frente, afirma-se categoricamente que eles faziam o “samba *mais autêntico*” e não queriam fazer “samba para ganhar dinheiro”, preservando assim as “*raízes* do melhor samba” (MEDEIROS, 1972, p.1, grifos nossos). Para efeito de comprovação da afirmativa, o texto marcava que Zé Kéti, um dos focalizados no fascículo, tentava convencer seus companheiros sambistas a se profissionalizarem e, para tanto, ele dava a receita: organizar um conjunto de samba “*autêntico, tradicional*, para defender um cachê quando possível”. Na mesma direção, o texto informava que o LP lançado em 1964, pelo conjunto A Voz do Morro - formado por Elton Medeiros, Zé Kéti, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento, Oscar Bigode e Zé Cruz – havia recebido o prêmio de “melhor disco de *samba autêntico*” (MEDEIROS, 1972, p. 7, grifos nossos).

Se por meio de pequenas frases e afirmações o texto vai expressando a sua representação de samba, sem, contudo, explicitar o que se está considerando como “samba autêntico”, de outro modo, pelo conteúdo dos textos incumbidos em expor a trajetória dos sambistas focalizados e o caráter de suas obras, bem como pelo que se afirma ao longo do texto a respeito deles, pode-se chegar à conclusão de que o elemento definidor da autenticidade de um samba encontra-se na sua origem, ou seja, o samba autêntico era o surgido no Estácio, no morro, ligado às então incipientes Escolas de Samba dos idos de 1920.

Na contrapartida de toda a “pureza” destacada encontra-se o fascículo Lupicínio Rodrigues. Isso porque o enfocado é um representante do samba-canção, vertente recusada por críticos afeitos a purismos do samba, posto tomarem-na com receptiva a ritmos estrangeiros, fato que descaracterizaria o samba “tradicional”, genuinamente nacional. Daí se compreender o esforço empregado nos textos do fascículo para defender as composições do focalizado, o que significava criticar a visão mais nacionalista e purista do samba, a qual de resto procurava excluir do rol dos aclamados sambistas diversos compositores, como o caso de Lupicínio Rodrigues. Assim, o encarte do fascículo contempla um *box* com texto assinado por Augusto de Campos, cujo conteúdo calcava-se em uma narrativa favorável às composições de Lupe, não sem antes demarcar os polos e motivos da “recusa” do sambista gaúcho:

Muitos simpatizantes da velha guarda não vêem como incorporá-lo ao samba tradicional [...] As gerações novas, mais sofisticadas, não sabem como situar

o aparato anti-intelectualismo das produções de Lupicínio e tendem a relegá-las, o mais das vezes, à faixa indiferente dos sambas-canções bolerizados e descaracterizados. (CAMPOS, 1970, p. 9).

O texto de Campos é ilustrativo da forma como a Coleção trazia, ao longo de seus fascículos, perspectivas distintas quanto às definições musicais, abrindo um leque interpretativo ao leitor/ouvinte mais atento às disputas por definições e aprovações de vertentes de gêneros musicais nacionais. O texto do poeta e crítico musical apresenta as características mais marcantes da época em que Lupe despontava no cenário musical, destacando que tal cenário experimentava mudanças por conta do avanço da indústria fonográfica e o início da televisão e era marcado por “sambas-canções bolerizados”, com forte influência estrangeira. A apreciação explora ainda cenário musical que vivia o surgimento da Bossa Nova, a qual traria o “intelectualismo” para as composições, por meio de letras e músicas bastante elaboradas, contando para tanto com expoentes como Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

Os fascículos tanto da primeira quanto da derradeira versão da Coleção que enfocam a questão da “tradição” são os seguintes: Ary Barroso, Ismael Silva, Assis Valente, Geraldo Pereira e Paulinho da Viola.

Em ambos os fascículos que focalizaram Ary Barroso, destaca-se a ênfase ao fato desse sambista, ao longo de sua trajetória artística ter defendido a música brasileira, especialmente o samba “autêntico”. Assim, no encarte da primeira versão afirma-se que ele estava “preocupado em defender *a música brasileira*, por isso não gostava que os calouros cantassem fox, bolero ou tango” (BARROSO, 1970, p. 8, grifos nossos), comentário em referência ao seu comportamento ao dirigir programa radiofônico, chamado “A Hora do Calouro”, transmitido na década de 1940, objetivando divulgar novos talentos musicais, desde que não “ferissem” a brasilidade da música nacional. O trecho também destaca o caráter nacionalista de Ary Barroso em relação à produção musical brasileira de forma geral. Mais adiante o texto explicita a igual posição do compositor com relação ao samba, exemplificando que “nas várias vezes” em que ele havia ido ao exterior, se preocupava “em levar o *samba autêntico*” (BARROSO, 1970, p. 11, grifos nossos). Tal excerto pode ser interpretado como uma forma de justificar e até de defender a aproximação de Ary Barroso com Walt Disney – defesa já explícita na contracapa do fascículo, onde se apresenta, no depoimento de José Lino Grünewald, a afirmativa de que Ary Barroso fora um dos maiores e mais atuantes defensores da autenticidade dos ritmos nacionais, num período em que a “bolerização ameaçava tomar conta do povo” (BARROSO, 1970).

A “qualidade artística” do compositor é reforçada nos textos também em razão de seu afastamento ao esquema mercadológico do Carnaval. Assim, enfatiza-se que, sendo Ary Barroso responsável por sucessos daquela festa, “se recusava a entrar no jogo desonesto da promoção de músicas carnavalescas. Vencedor de concurso julgado livremente pelo povo afastava-se da indústria do carnaval” (BARROSO, 1970, p. 12). Os motivos para tal afastamento ficam implícitos no texto e aventa-se que o leitor/ouvinte, sendo atento ao universo musical, já sabe das razões, visto que o texto da última página inicia-se com os seguintes dizeres de Ary Barroso “Não componho mais para o carnaval e todo mundo sabe por quê” e complementa “Não sou homem de andar por aí pedindo para tocarem as minhas músicas. Nem vou dar dinheiro para ninguém botar meu disco na vitrola” (BARROSO, 1970, p. 12). Portanto, entendemos que implicitamente o texto afirmava que a festa carnavalesca tendo sido expropriada de seu sentido inicial, cada vez mais levava seus personagens pioneiros a se afastarem dela. Pois, ao analisar a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, sabemos que inicialmente o Carnaval era realizado pelas classes subalternas do subúrbio carioca, mas acabou ganhando o gosto das elites, que o dotavam de características e aspectos distintos daquilo que Ismael Silva e a turma do Estácio haviam pensado quando criaram a primeira Escola de Samba.⁹⁹

No que se refere a Ary Barroso e sua relação com o Carnaval, pode-se afirmar que, se ele se afastou da indústria carnavalesca, é sabido que não esteve totalmente apartado da indústria cultural, haja vista sua parceria com Walt Disney, além de seus trabalhos no rádio, com seu programa de calouros e também como locutor esportivo. Portanto, essas são estratégias textuais empregadas pela Coleção para estabelecer certa representação do compositor focalizado, a saber, a de que ele sempre primou pelas produções nacionais e a de que se manteve apartado das estratégias mercadológicas caras à indústria cultural, o que também não é totalmente correto, como exposto anteriormente.

No texto da terceira versão, assinado por Souza, a ênfase das análises é na versatilidade do sambista e em sua disposição em defender a “tradicional” música brasileira, tornando-se um dos mais férteis compositores da música nacional, tendo sido o pioneiro na vertente do samba chamada de samba-exaltação. Nessa tendência, as belezas e qualidades do país eram destacadas, contribuindo assim para a política nacionalista de Getúlio Vargas, o então presidente do Brasil nos idos de 1930, época em que tal vertente surgiu. Ademais, o autor afirma que Ary Barroso “deplorava a ação internacionalizante da bossa nova” (SOUZA,

⁹⁹ A respeito das escolas de samba do Rio de Janeiro, ver: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

1982b, p. 1). Mas, apesar de não gostar da Bossa Nova, pois acreditava que o estilo sofria influências externas e, portanto, deturpava a “tradicional” música brasileira, os bossanovistas nunca lhe faltaram com o reconhecimento, sendo gravado por João Gilberto e Tom Jobim, de modo que muitas dessas gravações encontram-se no disco presente no fascículo do sambista. Além disso, acabou se aproximando de muitos bossanovistas, segundo texto da parte “MPB Pesquisa”, onde se encontra também uma foto de Ary Barroso ao lado de Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra (BARROSO, 1982, p. 6). Ademais, o sambista, no início de sua carreira, se aproximou do estilo jazz, integrando a Jazz Band Sul-Americana e posteriormente a American Jazz, de José Rodrigues. Portanto, o discurso de Souza, afirmando que Ary Barroso deplorava a internacionalização que ocorria com a bossa nova, deve ser visto com ressalvas, posto a trajetória artística do sambista.

No texto seguinte, de autoria de Paulo Mendes Campos, pode-se afirmar que o foco de sua análise é a carreira de Ary Barroso, ressaltando seu trabalho em defender os direitos autorais e também o que considerava ser “a pureza da música popular brasileira” (CAMPOS, 1982, p. 7). O texto apresenta uma abordagem muito semelhante ao escrito por Souza, visto a ênfase que dão ao fato de Ary Barroso procurar preservar a “tradição” da música nacional e sua rejeição à Bossa Nova por romper com os princípios nacionais defendidos por ele. E, mais uma vez, os textos não explicitam o que seria a “tradicional” ou a “pureza” da música nacional, nem o samba “autêntico”. Mas, podemos aventar que, no caso de Ary Barroso, mais do que a ligação com o passado e os primeiros sambistas, a classificação do sambista como sendo “autêntico” está relacionada com o fato de ter produzido, em sua maioria, sambas de caráter nacional, inclusive sendo pioneiro no chamado samba-exaltação, o qual enaltecia as qualidades do país, além de ter sempre defendido a “autenticidade” da música popular brasileira.

Já ao tratar de um dos bambas do Estácio, Ismael Silva, o texto da primeira versão da Coleção afirma que “o Estácio resolveu ensinar a todo mundo como se fazia samba: nascia a Escola de Samba Deixa Falar” (SILVA, 1970, p. 2). Nesse trecho explicita-se tanto o caráter pioneiro, “verdadeiro” e “autêntico” do samba vindo do Estácio quanto seu legado aos demais compositores, surgidos posteriormente, já que os bambas haviam resolvido “ensinar a todo mundo” a arte de fazer sambas, como legítimos detentores do conhecimento e da “real” maneira de compor. Na terceira versão, o texto assinado por Tinhorão, intitulado “Um Líder Entre os Velhos Bambas do Estácio”, ressalta o fato de Ismael Silva ter encontrado um ambiente fonográfico modificado, após ser obrigado a se afastar do cenário musical por ter cumprido pena criminal por tentativa de homicídio, entre 1935 e 1936. Segundo as análises de

Tinhorão, quando o sambista tentou retomar sua carreira percebeu que:

O tempo agora era dos compositores que, saídos da classe média, sabiam se adaptar às exigências da nova profissão, cotejando cantores e contrarregas de rádios, manipulando votos em concursos de músicas e frequentando corredores de emissoras e antessalas de fábricas de gravação (TINHORÃO, 1983c, p. 2).

Diante desse novo cenário musical, ainda pelas considerações de Tinhorão (1983c, p.3), Ismael Silva preferiu não ferir “sua liberdade de bom malandro” e retirou-se para o anonimato, onde permaneceu até o ano de sua morte, em 1978. Durante esse período de isolamento, o sambista concedeu raras exceções apenas para participar de infrequentes shows, como “O Samba Nasce do Coração”, em 1954, e para gravar alguns discos como “O Samba na Voz do Sambista” e “Ismael Canta... Ismael”, ambos de 1956. O bamba havia crescido no Estácio, onde “conviveu com a tradição musical carioca”, por isso não conseguia se encaixar na nova situação musical que se estabelecia (TINHORÃO, 1983c, p. 3).

Após a análise do texto de Tinhorão, podemos perceber um esforço em supervalorizar o artista focalizado, contribuindo para o estabelecimento de cânones da música popular brasileira. Para alçar tal posto, os artistas deveriam manter a autonomia de sua arte e, portanto, manterem-se afastados dos meios comerciais da música, condição que, em tempos de estabelecimento e expansão da indústria cultural, tornava-se praticamente impossível. Conforme destacado pelo próprio Tinhorão, o sambista não tendo acesso aos meios de divulgação de suas composições – o rádio e disco, que se destinavam especialmente aos artistas da classe média – vende suas composições a Francisco Alves, destacado cantor dos anos 1930 e 1940, época em que Ismael Silva iniciou sua carreira artística. Tal fato demonstra que Ismael Silva não esteve tão apartado do sistema mercadológico de produção e nem se retirou para o anonimato até sua morte, pelo contrário, manteve-se sempre produtivo, fosse por meio de shows, nos quais apresentava suas novas e velhas composições, fosse pelo lançamento de seus LPs.

Outro representante da brasilidade foi Assis Valente. Nos textos dos fascículos da primeira e da terceira versões, o caráter nacional e “autêntico” de suas composições ganhou destaque. Na primeira versão, ao tratar das composições do sambista, afirma-se que as letras de seus sambas traziam o “retrato exato de uma época” e a preocupação em “valorizar o que fosse autenticamente brasileiro” (VALENTE, 1970, p. 7). Já na terceira versão da Coleção, o texto assinado por Ary Vasconcelos tece considerações a respeito das críticas de Assis Valente à desnacionalização que ocorria na música popular brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Frente a esse cenário, o sambista compôs um de seus sambas mais patrióticos, o “Brasil

Pandeiro”. Segundo Ary Vasconcelos (1982, p. 2), nessa composição:

Verdadeiro hino da ‘gente bronzada’, Assis Valente antecipa a grande festa da vitória que certamente realizaremos no dia em que esmagarmos nosso derradeiro inimigo, o que pretende separar Brasil de Pandeiro, ou seja, esvaziar-nos de nossa autêntica cultura popular.

Portanto, ao analisar o excerto acima destacado, percebe-se que a internacionalização e a crescente influência estrangeira eram elementos que deveriam ser combatidos pelos artistas brasileiros, para assim manterem a “tradição” e a “autenticidade” das produções feitas no Brasil. Pela trajetória artística de Assis Valente, nota-se também que essa função o sambista cumpriu com afinco e por isso foi bem avalizado pela crítica musical, especialmente por aqueles afinados com o discurso nacionalista.

O fascículo de Geraldo Pereira também aborda as questões referentes à “tradição” do samba, fazendo coro com as análises presentes em outros textos. Assim, em sua primeira versão, o texto destaca que “O samba tradicional, em que Geraldo Pereira viera se projetando durante toda a década, começava a vacilar. O samba-canção despontava no gosto popular” (PEREIRA, 1971, p. 10). Na terceira versão da Coleção, Tinhorão se vale de uma definição elaborada pelo cantor Roberto Paiva a respeito da composição “Falsa Baiana”, de Geraldo Pereira, para reforçar o caráter “tradicional” dos sambas desse bamba. Segundo o cantor, essa composição seria a grande contribuição que Geraldo Pereira apresentava ao “chamado ‘samba tradicional’, produzido em massa naquele tempo com mero objetivo comercial pelos compositores dos meios do rádio e das gravadoras” (TINHORÃO, 1983d, p. 1). Portanto, para Tinhorão, apesar de manter a “tradição” do samba, este gênero vinha sofrendo interferência dos meios de comunicação da época, o que não tirava os méritos das composições de Geraldo Pereira que, ainda segundo Tinhorão (1983d, p. 2), representaria:

[...] para a evolução do samba de origem popular, mas já fabricado nas décadas de 40 e 50 em nível comercial, o mesmo que os compositores malandros do bairro do Estácio representaram no início dos anos 30 no sentido de revitalização rítmica do samba pioneiro dos baianos da Cidade Nova, então estilizado ao piano de José Barbosa da Silva, o Sinhô, com toques ultrapassados de maxixe.

Apesar das ressalvas, o jornalista reconhecia a qualidade e contribuição do sambista para a “evolução” do samba. De uma versão para outra, a linha mestra do texto se mantinha, buscando sempre destacar determinados aspectos do compositor focalizado que o ligasse à “evolução” da música popular nacional e reforçasse sua contribuição a ela, assim como sua estreita relação com a “tradição” musical brasileira.

Nos fascículos da primeira e terceira versão que focalizaram Paulinho da Viola, a

questão a respeito do seu papel na continuação do samba “tradicional” foi destaque nos textos. No entanto, além dessa questão, seu afastamento das práticas mercadológicas e sua aproximação da “artesanalidade” também foram eixos temáticos dos textos. Na primeira versão, José Carlos Capinam, um dos parceiros musicais de Paulinho da Viola, assina um texto presente em um *box* explicativo. Nele, Capinam destaca a importância do sambista para a música popular brasileira e afirma que quando Paulinho da Viola iniciou a carreira suas composições não ganhavam “nível de produto”, de modo que ambos faziam músicas entre amigos “sem o sentido de consumo, de produção e consumo”, pois eram feitas sem preocupação com a consequência artística, apenas para diversão (CAPINAM, 1971, p. 4). Por essa sua característica de se afastar do mercado, no fim da década de 1970, Paulinho da Viola diminuiu o ritmo de suas produções e se afastou para “não deixar a máquina atrapalhar” o seu modo de compor (CAPINAM, 1971, p. 4). Ou seja, o que Capinam chama de “máquina”, pode ser entendido como o sistema de produção em massa fortalecido pela consolidação da indústria cultural brasileira.

Na terceira versão da Coleção, em texto assinado por Souza e intitulado “Equilíbrio Entre a Tradição e a Vanguarda”, as questões do mercado, assim como as da “tradição”, voltam à tona. Souza afirma que Paulinho da Viola se preservou “da linha de montagem do samba”, tendo como “retórica de letrista” o “samba tradicional” (SOUZA, 1983a, p. 2). Além disso, pode-se destacar que o título escolhido pelo jornalista é significativo e simbólico da imagem que se buscou representar de Paulinho da Viola, ou seja, a do artista que mantinha ligação artística com o passado, mantendo assim a “tradição”, mas que também soube evoluir musicalmente, criando coisas novas e estabelecendo uma marca própria na música popular brasileira. Paulinho da Viola soube ser aquele que, “Sem preconceito ou mania de passado” e “Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar”, fez como marinheiro “Que durante o nevoeiro/Leva o barco devagar”. Ademais, destaca que o sambista estaria entre o “primitivismo proletário” do “samba do morro” e a “sofisticação cultural” da Bossa Nova (SOUZA, 1983a, p. 1). E ainda afirma que Paulinho da Viola revolucionou o samba sem lhe causar estragos culturais, visto ter o mínimo de influência externa, como a do choro. Portanto, o sambista teria se preservado da “linha de montagem do samba”, além de ter divulgado desconhecidos autores do morro e das escolas de samba (SOUZA, 1983a, p. 1-2), elementos que garantiriam ao samba o status de sambista “tradicional” e, portanto, de estimada qualidade artística.

No que concerne aos sambistas cujas questões referentes à “tradição” e ao aspecto mercadológico de suas produções são tratadas apenas na terceira versão, destacam-se os

fascículos Wilson Batista, Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, Cartola, Zé Kéti e Monsueto, Martinho da Vila, Ataulfo Alves, Néelson Cavaquinho, Bide, Marçal e Paulo da Portela e, finalmente, o fascículo dedicado ao Samba.

Quanto ao primeiro bamba, conhecido por toda sua picardia e malandragem musical e também pessoal, a questão que permeou o texto assinado por Joel Rufino dos Santos foi o papel dos meios de comunicação – rádio e disco – para a difusão e fortalecimento do samba na sociedade brasileira, visto que Wilson Batista, assim como a grande maioria dos sambistas, era negro, pobre e morador do morro carioca, mas conseguiu apresentar-se na rádio e gravar discos, embora tais práticas fossem mais comuns a artistas da classe média. Assim, afirma que, nos anos 1930, “A cidade, com suas recentes técnicas de comunicação – o rádio, o disco, o cinema, o programa de auditório -, elegeu seus gêneros, depurou-os e, por fim, os impôs ao conjunto da sociedade” (SANTOS, 1983, p. 8). Com isso, Wilson Batista, o malandro inveterado teve que se adaptar à nova realidade e, mesmo que não completamente, acabou acatando o conselho de Noel Rosa que lhe disse para deixar a malandragem; e “Noel estava certo, na sociedade que se formava, o samba só seria aceito se fosse depurado daqueles valores proletários”, segundo Santos (1983, p. 8). Portanto, trabalha com a ideia de expropriação que teria ocorrido da arte negra e pobre pelos brancos de classe média. Na historiografia a respeito do samba, Sodré (1998, p. 50) teceu considerações a respeito dessa temática, de forma que, para ele, tratava-se de um processo de expropriação paulatino do objeto cultural de uma camada social por outra, no entanto, tal fato não pode ser visto como um “roubo” simplesmente, e sim como a “lógica de um processo produtivo que deu lugar à constituição de uma classe média”, a qual detinha o poder aquisitivo para que o processo da indústria fonográfica pudesse ocorrer.

A produção mercadológica desenvolvida pela indústria fonográfica foi inevitável em seu processo de consolidação na sociedade brasileira, no entanto, o que se coloca em pauta é o quanto esse fato teria influenciado e/ou modificado as práticas musicais desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX. Tanto para Santos quanto para Sodré, houve de fato uma modificação, inclusive dos personagens que participavam do universo do samba. No entanto, tal aspecto trouxe pontos positivos, pois o samba, “música de pretos pobres cariocas, não seria hoje reconhecido pelo Brasil inteiro como sua música, não fossem a cidade e o rádio” (SANTOS, 1983, p. 8). Diferentemente de algumas visões e definições de profissionais envolvidos na produção da Coleção, Santos expõe um aspecto positivo, ao seu ver, do processo de industrialização da produção musical do Brasil, especialmente do samba. Para tanto, demonstra mais uma vez as contradições conceituais existentes nos fascículos da

Coleção, o que lhe traria uma amplitude cultural a respeito da música popular brasileira, fortalecendo a autoimagem que desejava passar aos seus leitores/ouvintes. Isso possibilitava que esse público tivesse contato com definições estéticas e ideológicas distintas, podendo formar suas próprias opiniões a respeito da produção musical brasileira, levando-se em consideração o que fora apresentado pela Coleção.

No fascículo Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara, sambistas ligados diretamente à Escola de Samba Império Serrano, tanto o texto de Tárík de Souza quanto o de Suetônio Soares abordaram a “tradicionalidade” das produções dos três bambas, assim como sua “artesanidade”. Esta está explícita no título do texto de Souza, “Com Sonho e Barro, Um Requitado Artesanato do Samba”, o qual remete à “pureza” do fazer samba. Nesse texto são analisadas as obras dos três compositores com ênfase no fato de pertencerem ao proletariado, mas manterem elevado nível de sofisticação em suas composições. Nesse sentido, para o autor, quem caracteriza o proletariado como uma massa uniformizada se assusta com esse trio de bambas, visto o elevado nível de suas produções (SOUZA, 1983b, p. 1). O diferencial desses compositores se dava pelo fato de Silas de Oliveira e Mano Décio terem imprimido indelével sentido histórico-social ao samba-enredo. Já D. Ivone Lara teve o mérito e o privilégio de ter sido a primeira mulher a fazer parte da ala dos compositores de uma escola de samba, consagrando-se com a parceria com Silas de Oliveira em “Os Cinco Bailes da História do Rio”, de 1965. Além disso, a ideia de artesão e arte trabalhada minuciosamente volta à tona quando Souza se refere à D. Ivone Lara, afirmando que a sambista compõe “com a paciência proletária dos arquitetos periféricos do poder cultural”, erguendo “um projeto sólido e recorrente” (SOUZA, 1983b, p. 2). Aqui a ideia de afastamento do mercado e das nuances da indústria fonográfica está presente também na questão “artesanal”, a qual justamente se contrapunha ao fazer “industrial”. Pela sua artesanidade, as composições de D. Ivone Lara poderiam manter-se “sólidas” e “recorrentes”, diferentemente das produções passageiras e momentâneas, produzidas e lançadas em massa pela indústria fonográfica. Portanto, apesar de ser produzido por compositores das classes subalternas, que muitas vezes sofriam preconceito diante do intelectualismo da música popular brasileira, o samba produzido pelo trio de bambas não deixava de ser “requitado” e dotado de qualidade artística.

Já o texto de Suetônio Valença se atenta mais à questão da “tradição”, tratando desse mote nas composições de Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara. Ao tratar dos dois sambistas, afirma que, além de se destacarem no samba-enredo, são “da mais pura linhagem” do samba, da qual D. Ivone Lara é descendente direta (VALENÇA, 1983, p. 7). A respeito da

sambista, afirma ser uma “herdeira das tradições do samba”, sendo a voz do morro que “tem acesso ao mundo do disco e dos shows” (VALENÇA, 1983, p. 8). Além de ressaltar o pioneirismo de D. Ivone Lara, ao conseguir ultrapassar duas barreiras: a social e a de gênero (VALENÇA, 1983, p. 8). As definições de “pura linhagem” e “tradições do samba” não se explicitam no texto, ficando a cargo do leitor mais atento tirar suas conclusões a esse respeito. No entanto, ao longo de suas páginas, apresentam-se elementos de representação estabelecidos pela Coleção. E as questões da “pureza” e da “tradicionalidade” passam pelo morro e pelo afastamento do artista do mercado musical, sendo este último aceitável somente quando o compositor mantivesse sua autonomia e compusesse seguindo seus próprios preceitos.

O fascículo Cartola apresenta texto assinado por Tinhorão, que destaca em seu título a ideia que será desenvolvida ao longo das linhas de seu artigo. Assim, em “O Lirismo na Melhor da Tradição da Poesia Popular”, afirma que o sambista “teve a sabedoria de evoluir mantendo-se em absoluta coerência com as condições não apenas da sua realidade pessoal, mas também da cultura média dos seus iguais” (TINHORÃO, 1983e, p. 1). Tinhorão destaca também que tal coerência de Cartola acabaria por afastá-lo da Estação Primeira de Mangueira, escola de samba que ajudou a fundar, posto ter percebido que os líderes daquela escola “voltavam-se para fora” dela. O interesse das escolas de samba não estava mais na comunidade a que pertencia, mas sim naqueles que podiam e pagavam para que o desfile carnavalesco ocorresse e depois para vê-lo. Portanto, por meio do texto de Tinhorão, percebe-se que Cartola ao longo de sua trajetória artística manteve a “tradição” de seus sambas, isto é, compunha pensando nos problemas, alegrias, tristezas e realidades de “sua gente”, das pessoas pobres do morro com as quais convivia. E, seguindo em sua linha nacionalista/tradicionalista, o jornalista apresenta argumentos em defesa da “pureza” do samba, da qual Cartola é herdeiro, pois mostrou que “um gênero pode evoluir sem perder suas características básicas: sempre fiel às suas raízes populares” e também que o samba “pode extrapolar seu ‘primitivismo’ rítmico e alcançar insuspeitadas riqueza melódica, aliada a letras que são obras-primas poéticas” (TINHORÃO, 1983e, p. 6). Tal ideia se assemelha à que está contida na “Carta do Samba”, trabalhada anteriormente neste capítulo. Nela, os responsáveis por sua redação admitiam que o samba se modernizasse, mas não sem perder a ligação com a “tradição” e com a “pureza” deste gênero musical.

No texto, ainda afirma-se que Cartola sempre compôs renovando-se a cada nova produção, mas “Sem trair as raízes de sua arte ou deturpar suas bases melódicas, rítmicas ou harmônicas” (TINHORÃO, 1983e, p. 6) – fato que para Tinhorão significava que o samba

não abriu mão da forma inicial de compor, aprendida no morro, nas rodas de samba, posteriormente com a turma da Escola de Samba, nem se rendeu aos ritmos estrangeiros e ao mercado discográfico, tendo morrido pobre em uma pequena casa no morro.

Tinhorão (1983f, p. 1) tratou também da questão da “tradicionalidade” quando escreveu para o encarte do fascículo Nelson Cavaquinho, ressaltando que o bamba era o “maior compositor vivo do samba tradicional das camadas populares”. Assim, tal característica do sambista pode ter sido um dos fatores que justificaram sua escolha para figurar entre os focalizados e a produção de um fascículo exclusivo a ele, visto que na primeira versão Nelson Cavaquinho dividiu o fascículo com Cartola.

Dois bambas moradores dos morros cariocas, Zé Kéti e Monsueto, foram focalizados em fascículo exclusivo apenas na terceira versão, sendo tratados como sambistas “autênticos”. Na parte denominada “MPB Pesquisa”, justifica-se a junção de ambos os sambistas em um fascículo, destacando as semelhanças entre eles, sendo uma delas o fato de possuírem o “ritmo no sangue, a poesia nas palavras e o talento de samba puro” (KÉTI; MONSUETO, 1983, p.3). Sobre Monsueto, especificamente, afirma-se que era um sambista que manteve sua ligação com as “fontes autênticas” mesmo depois de ser reconhecido no meio musical e entre as classes média e alta (KÉTI; MONSUETO, 1983, p.6). Além disso, a relação entre o morro e a cidade, os negros pobres e os brancos da classe média, é outro norte interpretativo presente no texto. Ao se referir a Zé Kéti, o texto traz as informações de que ele foi um dos primeiros “compositores autênticos a ser atraído para o meio artístico” (KÉTI; MONSUETO, 1983, p.8). Ao analisar a trajetória artística tanto de Zé Kéti quanto de Monsueto, percebe-se que estiveram presentes no meio industrial da cultura brasileira, participando de filmes, fosse compondo trilhas sonoras ou como atores, gravando seus discos e participando de espetáculos teatrais, como o Opinião, de 1964, protagonizado por Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale. Mas, por se manterem fieis às suas raízes, ao morro de onde vieram e por cantarem as mazelas do povo com quem conviviam, dotando de sentido sociocultural e também político os seus sambas, poderiam ter sido “absolvidos” pela crítica, merecendo então figurar no rol de sambistas “autênticos”. O texto finaliza com um dos motivos que levaram Zé Kéti e Monsueto a terem sucesso tanto entre as classe subalternas quanto entre as classes média e alta, qual seja, “Para os adeptos do ‘povismo’, ali está a verdade e para os adeptos do ‘elitismo’, o povo é um espetáculo maravilhoso, o qual se deve sempre respeitar” (KÉTI; MONSUETO, 1983, p.8).

O sambista que se notabilizou na Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, sendo considerado um dos renovadores no modo de compor o samba-enredo e responsável por trazer

à tona novamente o partido-alto, teve sua trajetória artística analisada em textos assinados por Tárík de Souza e Maurício Kubrusly. Trata-se de Martinho da Vila que, nas análises do primeiro, um dos defensores das obras do bamba, teve a capacidade de alicerçar suas produções sob as formas dos pioneiros do samba. No entanto, criticando a ideia de “linha evolutiva”, Souza destaca que o samba de Martinho da Vila “não pegou carona, sequer como pingente, na chamada linha evolutiva da música popular brasileira” (SOUZA, 1983c, p. 1). Ademais, apesar de se inserir no mercado discográfico, ele não teria se desviado “de seus objetivos musicais, além de não se esquecer de suas origens”, ou seja, manteve-se ligado às suas “raízes” e à “tradição” do samba, mesmo que o levando ao topo das paradas de sucesso nos moldes da indústria fonográfica. Ainda para Souza (1983c, p. 2), a força temática de Martinho vem do compromisso sociopolítico de sua poesia engajada veiculando as questões da maioria sem voz, reafirmando seu comprometimento com suas “raízes” musicais, estabelecidas nas rodas de samba dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro e em Vila Isabel, onde se integrou à Escola de Samba Unidos de Vila Isabel.

A seção do fascículo denominada “MPB Pesquisa”, referindo-se ao sucesso artístico e comercial alcançado por Martinho da Vila, destaca que “para desespero dos que – ingenuamente – só consideram sambistas maiores aqueles que vivem em dificuldades financeiras, Martinho”, nos anos 1980, desfrutava de “situação privilegiada de bamba vitorioso” (VILA, 1983, p. 6). No trecho destacado, percebe-se que a própria Coleção faz uma crítica ao pensamento tradicionalista, segundo o qual o artista “verdadeiro” deveria manter-se pobre e, portanto, afastado da lógica mercadológica da indústria cultural, que se consolidava na sociedade brasileira quando o sambista despontou no cenário musical. Porém, ao analisarmos a trajetória artística de Martinho da Vila, percebemos que mais importante do que se manter pobre ou não, foi permanecer vinculado à “tradicionalidade” do samba, fato que lhe conferiu o posto de sambista “autêntico” e, portanto, gabaritado a figurar nos anais da história da música popular brasileira que a Abril Cultural se dispunha a lançar no mercado.

O texto assinado por Maurício Kubrusly destaca a proximidade de Martinho da Vila com os compositores do passado remoto, reforçando a ideia que estabelecia o caráter de “tradição” do samba. Martinho da Vila teria promovido o retorno “de clássicos como João da Baiana, Donga e vários outros, além de louvar esquecidos próximos como Monsueto”, e de trazer para seus discos “compositores totalmente alheios ao esquema industrial do negócio da música”, entre eles, destacam-se Geraldo Babão, Silas de Oliveira, entre outros que surgiam na década de 1970 (KUBRUSLY, 1983, p. 7-8). Kubrusly faz também uma aproximação entre os trabalhos de João Gilberto e os de Martinho da Vila, já que ambos haviam sido

renovadores do samba e retomaram os compositores do passado. Assim, entendemos que esse olhar voltado aos pioneiros deste gênero musical, mantendo a forma “tradicional” de se compor o samba, vinculando-se às classes baixas e cantando seus problemas, além de sua aproximação com uma Escola de Samba, eram os fatores que legitimavam as composições de Martinho da Vila para grande parte da crítica musical, apesar de ser alvo de análises e ressalvas de uma parte de jornalistas e pesquisadores da música popular brasileira. O fato é que o sambista conseguiu consolidar-se tanto no gosto popular quanto no dos críticos musicais, o que justifica sua escolha para ser focalizado em um fascículo exclusivo às suas obras.¹⁰⁰

No texto assinado por Souza, intitulado “Um Retrato Primitivo de Talento”, no fascículo Ataulfo Alves, ressalta-se a preocupação do sambista com a continuidade do gênero, por isso alimentou-se na tradição e marcou suas produções (SOUZA, 1983d, p. 1). Considerando a perspectiva aqui assumida, a própria ideia de “primitivo”, contida no título dado ao seu texto, expressa a busca por aproximar Ataulfo Alves à “tradição” do fazer samba. O autor prossegue afirmando que os temas da tradição e da continuidade desse gênero musical estiveram presentes em suas composições, como em “Quando Eu Morrer” e “Lenço Branco” (SOUZA, 1983d, p. 2). Destaca-se que, no primeiro, seus versos finais afirmam: “No dia em que minha vez chegar/Tristeza não vai adiantar/Meu samba tem que continuar”, já o segundo ressalta em seus iniciais versos: “Vai, meu lenço branco/Tremular noutras mãos/Vai manter a tradição/Do que é nosso/De geração a geração”. No entanto, apesar das temáticas da tradição e da continuidade, “o foco principal desse artesão esmerado sempre esteve voltado para a relação amorosa” (SOUZA, 1983d, p. 2). Na frase destacada é a ideia de “artesanidade”, com a expressão “artesão esmerado”, que se deixa transparecer nas análises feitas por Souza, contrapondo-se à ideia do fazer mercadológico.

Na parte “MPB Pesquisa” destaca-se a situação do samba e dos sambistas durante as décadas de 1950 e 1960, quando ritmos estrangeiros e a Bossa Nova despontaram no cenário musical nacional, fato que deixaria o samba apartado dos setores midiáticos. Portanto, sambistas como Ataulfo Alves “fieis a uma MPB mais tradicional, viram-se afastados das paradas de sucesso” (ALVES, 1983, p. 6). Ideia parcialmente correta, pois houve, como já destacamos anteriormente nesta dissertação, um movimento de revitalização do samba, liderado tanto por sambistas quanto por jornalistas/pesquisadores defensores da “tradicional”

¹⁰⁰ Para mais informações a respeito de Martinho da Vila ver: MACHADO, Adécio C. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

música popular brasileira. Tal processo teria dado origem aos espetáculos “Rosa de Ouro”, ao I Congresso Nacional do Samba, ao show “O samba pede passagem” e a outros, além de ter propiciado os lançamentos dos discos de Ismael Silva, Clementina de Jesus, Zé Kéti, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, entre outros. Ademais, houve também o movimento de retomada de compositores do passado por parte dos novos artistas que surgiam no cenário musical, tanto os ligados ao samba quanto a outros gêneros musicais.

Nas apreciações a respeito de Bide, Marçal e Paulo da Portela, Sérgio Cabral destaca que os três sambistas estão entre os pioneiros do samba carioca, motivados pelo surgimento das escolas de samba e do novo estilo nascido com elas. O autor inicia seu texto analisando a carreira artística de Bide, afirmando que ele foi “o primeiro representante de uma nova geração de compositores de samba a ser descoberto pelo consumo” (CABRAL, 1984, p. 1). Em seguida, Cabral abre espaço para o debate a respeito da autenticidade do samba que permeou a produção desses sambistas, pois “a introdução do novo tipo de samba foi um acontecimento tão importante que os observadores chegaram a falar em revolução, para desespero dos compositores mais antigos”, entre eles, Sinhô. Este chegou a afirmar que aquilo que se fazia de novo no samba era uma farsa (CABRAL, 1984, p.1). O autor ainda relembra o momento em que colocou frente a frente dois representantes das duas diferentes gerações de sambistas: Donga e Ismael Silva. O outro texto do fascículo dos três bambas foi escrito por Suetônio Soares Valença, que destaca a mudança nas estruturas do carnaval após a entrada das elites e a importância dos continuadores de Bide, Marçal e Paulo da Portela para defenderem o samba da “ação equivocada de grupos e pessoas estranhas ao universo das escolas”, ou seja, as elites (VALENÇA, 1984, p. 8).

Percebe-se, portanto, que ambas as apreciações voltaram-se para a questão da “tradição” e da importância em se manter a “pureza” do gênero musical. Nelas, há também uma crítica à mudança estrutural e social ocorrida no carnaval após a crescente participação de grupos financeiros e representantes da classe média nessa festa, análises que estão relacionadas ao pioneirismo e ao caráter “puro” dos três sambistas do fascículo.

Além dos fascículos citados e analisados, aquele que focalizou exclusivamente o samba e contou com texto de Tinhorão também apresentou questões relacionadas à “tradição” e “autenticidade” desse gênero musical. O título “Uma Tradição em Contínuo Processo de Refinamento” já explicita que o primeiro conceito irá perpassar as análises feitas por Tinhorão ao longo do texto. Ademais, a ideia que fora destacada até o momento como simbolizando o “autêntico” e “tradicional” para a Coleção é reforçada pelas palavras de Tinhorão: “Uma década após a sua criação, o samba encontraria sua forma mais autenticamente popular e

carioca no estilo de compositores do Estácio – estilo que passará a ser, desde a década de 30, o dos ‘sambas de morro’” (TINHORÃO, 1983a, p. 7). Mas, segundo o jornalista, esse “samba de morro” teria passado por um refinamento formal, em consonância com o interesse da classe média, dando origem ao samba-canção (TINHORÃO, 1983a, p. 7). Destacando o surgimento dessa vertente do samba, afirma que dessa experiência teria surgido o estreitamento do samba com outros gêneros musicais. Porém, essa junção tinha claros objetivos que ele assim definiu:

Tais experiências [...] representavam, já agora, apenas a manipulação consciente e oportunista das possibilidades de adaptação da fórmula samba a outros estilos (o bolero e a balada americana), com a intenção declaradamente comercial, o que só contribuiu para a desvalorização e esvaziamento do gênero nacional, ao menos na área da produção para o consumo (TINHORÃO, 1983a, p. 7).

No entanto, seguindo com suas análises, após criticar a fórmula comercial do samba, o qual era misturado a ritmos estrangeiros, Tinhorão (1983a, p. 7-8) explica que:

Foi, aliás, esse desprestígio do samba tradicionalmente produzido pelas primeiras gerações de compositores profissionais ligados ao rádio e ao disco que levou, pelos fins da década de 50, à revolta dos jovens músicos cariocas de classe média emergente em Copacabana contra o que classificavam de mediocridade de um gênero “quadrado” e “ultrapassado”.

Para ele, a união do samba com o jazz só se efetivou com João Gilberto e a Bossa Nova. Mas, as possibilidades de criação nessa linha se esgotariam e os próprios cultores desta vertente musical tentariam nacionalizar o samba “jazzificado”, tendência que fora expressa nos festivais da década de 1960 (TINHORÃO, 1983a, p. 8). Isso deve-se provavelmente ao fato de grande parte dos compositores surgidos nos festivais terem se aproximado dos sambistas “de morro”, além de terem utilizado essa região e suas mazelas como temática de suas composições. Ainda para Tinhorão (1983a, p. 8), os compositores herdeiros do “primitivo” samba da Cidade Nova e do Estácio continuaram a produzir seus sambas na mesma linha, com melodias amplas e ricas percussões.

Ao se referir ao samba dos anos 1970, Tinhorão ressalta que “nada mais representa do que o uso da criação popular para fins de conquista do mercado do disco, dentro do processo de diluição de conteúdo musical e de redundância formal usado pela indústria do lazer com o objetivo puro e simples de ganhar dinheiro” (TINHORÃO, 1983a, p. 8). Dessa maneira, claramente faz uma crítica aos rumos da produção musical brasileira que, amparada pela consolidação da indústria cultural brasileira ocorrida especialmente na década de 1970, era

dotada de caráter mercadológico, tendo por objetivo “ganhar dinheiro”, conforme destacado. Nesse processo, o samba, sendo ritmo de grande alcance populacional, teria sido utilizado pela indústria fonográfica para a conquista de novos mercados consumidores, o que para Tinhorão representava a perda de suas características “tradicionais”, daí sua crítica voltada para o samba dos anos 1970.

Portanto, tendo como base de suas análises as ideias nacionalistas/tradicionistas, Tinhorão não deixou de tecer considerações negativas quanto ao samba que era feito fora dos moldes da “tradição” e por personagens que não se encaixavam no perfil do “autêntico” sambista. No entanto, como explicitado ao longo deste tópico, as ideias contidas na Coleção não eram homogêneas, haja vista a diversidade de profissionais que estiveram envolvidos em sua produção. Por isso, sambistas que talvez fossem excluídos da Coleção por Tinhorão, por não se encaixarem em seus “padrões de qualidade” musicais, puderam ser focalizados, pois eram bem quistos por outros profissionais envolvidos no lançamento dos fascículos e/ou poderiam atender aos interesses comerciais da Coleção, justificando seus nomes no lançamento da Abril Cultural.

A análise dos textos presentes nos fascículos que focalizaram sambistas fornece elementos de representação utilizados pela Coleção, auxiliando elencar questões a respeito das práticas e expedientes investidos no lançamento da Abril Cultural para apresentar o samba aos seus leitores/ouvintes e de maneira direta ou indireta, se esperava que fosse, por fim, apropriado pelo leitor/ouvinte. Além de tratar a questão da “tradição” de forma direta, apresentando tal ideia em títulos e em frases, embora em diversos textos não se explicita o que se está chamando de “samba tradicional” ou sambista “autêntico”, por meio de uma leitura atenta e das entrelinhas consegue-se aferir o que se apresenta como sendo a “tradição” do samba. A Coleção também apresentou indiretamente a ideia, fazendo uso de expressões como “primitivo”, “pura linhagem”, “clássicos”, “melhor samba”, “mais puras”, entre outras, para referir-se ao que considerava representar a “tradição” do samba. Evidentemente que a expressão indireta de tal posicionamento nos textos ou a sua influência nas escolhas dos sambistas, sambas e intérpretes da Coleção requeriam do leitor/ouvinte certo conhecimento prévio ou contato com o meio musical para distinguir e perceber as opções que ela adotara dentro das disputas estéticas e ideológicas envolvidas na produção sambista e de seus registros fonográficos, fossem do passado remoto, fossem da contemporaneidade.

A ideia de “tradição” certamente não nasceu com o samba, mas, utilizada para caracterizar certas composições feitas nesse gênero musical, acabou sendo formada e transformada por meio de representações de tal ideia. Sabe-se o que não pertence a essa

classificação de produções musicais pelo fato de a Coleção apresentar, por meio de práticas e expedientes, elementos de representação sobre a questão da “tradicionalidade” aos seus leitores/ouvintes.

Ademais, é possível perceber que há uma divisão entre o samba “da cidade” e o “do morro”, a qual perpassa seus fascículos, assim como as análises a respeito do samba e dos sambistas demonstra a superioridade numérica de focalizados do segundo em relação ao primeiro. Apesar de ter surgido no espaço urbano, na Cidade Nova, durante as rodas de samba nas casas das “tias baianas”, foi no morro que o samba passou a ser estabelecido efetivamente como um gênero musical, a partir da década de 1930 (FENERICK, 2005, p. 111). Assim, aqueles identificados com o morro e com suas práticas musicais – a roda e as Escolas de Samba - foram os que receberam maior destaque por parte da Coleção, além de ser em seus fascículos que as questões referentes à “tradição”, “pureza”, “autenticidade” aparecem. São também os compositores “do morro” que servem de parâmetro e de efeito comparativo para qualificar ou desqualificar determinado samba ou sambista. A distinção entre o “morro” e a “cidade” “transfigurava dentro de certa acepção os aglomerados pares estruturais de oposição ‘artesanal-autêntico-comunitário etc’ versus o ‘comercial-inautêntico-individualista etc’” (FERNANDES, 2010, p. 16).

Além do mais, as questões referentes ao mercado fonográfico e o afastamento dos artistas “autênticos” das práticas da indústria cultural perpassaram o ambiente do morro. Este seria um dos símbolos da “pureza” da arte, pelo fato de manter os sambistas que lá residiam apartados do mercado da música, além de ser um dos berços do samba, especialmente o do Estácio, considerado o “samba nacional” e, portanto, representante da “tradição” desse gênero musical. Não à toa, quando do debate acerca do nacional/popular nas artes, muitos compositores se voltam para o morro, para seus representantes e suas mazelas, tomando-as como temáticas de suas composições e símbolo da luta nacional na busca por uma identidade nacional e por melhores condições sociais.

3.2 O que os sambas dizem do gênero musical

Se as análises dos textos dos fascículos fornecem elementos para pensar as representações de samba que foram investidas pela Coleção ao longo de seu lançamento, pode-se também contar com outro fértil caminho para analisar histórica e socialmente o samba no lançamento da Abril Cultural. Trata-se das canções que têm como temática o próprio samba, o sambista e/ou seus aspectos socioculturais.

Ao longo do tempo os motes apresentados nas composições de samba foram vários,

desde a malandragem, o malandro, o morro e as mazelas enfrentadas pela população economicamente excluída da sociedade até a exaltação das belezas naturais do Brasil, elogio às ações governamentais, crônicas sociais, entre outros assuntos. Nesse sentido, o próprio samba foi objeto de diversas canções, as quais, em sua maioria, ressaltavam as demandas e problemas da sociedade da época em que eram lançados. Assim, no período de seu surgimento, nos anos 1920 até meados de 1940, segundo Fenerick (2005, p. 203), os sambas tinham como temática o próprio gênero, pois buscavam se autodefinir, tanto como gênero musical quanto como ritmo que simbolizava a identidade nacional brasileira. Além disso, conforme Fenerick (2005, p. 230-31), com o surgimento do samba do Estácio, no início da década de 1930, houve uma cisão nas composições que se denominavam “samba”, e os representantes do “estilo antigo” (Donga, Sinhô) passaram a rivalizar com os do “estilo novo” (turma do Estácio). O acirramento entre um e outro se dava pela disputa da memória do samba, buscando estabelecer quem seriam seus verdadeiros “pais”, seus fundadores e cultores, mas também pelo fato de que, com o samba surgido no Estácio, os sambistas da inicial forma de compor o samba, moradores da Cidade Nova e frequentadores das casas das “tias baianas”, passaram a perder espaço no mercado fonográfico, diminuindo sua visibilidade nos meios de divulgação da época (FENERICK, 2005, p. 229).

Outra diferenciação que se estabelecia era quanto ao espaço geográfico do samba, se do morro ou da cidade, da Bahia ou do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o samba intitulado “É Batucada”, de autoria de Caninha e Visconde de Picohyba, gravado em 1933 por Moreira da Silva, presente no fascículo Donga e os Primitivos, ilustra as disputas que pautaram algumas das composições de sambistas. A letra assim afirma:

Samba de morro
 Não é samba, é batucada,
 é batucada,
 é batucada

Cá na cidade
 a história é diferente
 só tira samba
 malandro que tem patente

Nossas morenas
 vão pro samba bonitinhas
 vão de sandália
 e saiote de preguinhas

Caninha, morador da Cidade Nova, amigo de Donga, João da Baiana, Heitor dos

Prazeres, entre outros bambas da inicial forma de compor samba, não poderia deixar de fazer elogios e defender o local onde aprendeu este gênero musical. Com isso, desqualificava o morro e o que a ele remetia, pois representava o oposto daquilo que elogiava. Por isso, para os compositores, o que se produzia nos morros nem merecia ser chamado de samba e sim de batucada, a qual estaria relacionada às composições realizadas seguindo o padrão divulgado pelos bambas do Estácio (FENERICK, 2005, p. 230). A qualidade artística dos sambas feitos “na cidade” é atestada pela “patente” dos sambistas citadinos, pois os “do morro” não a possuíam, visto que, em sua maioria, eram pobres, semianalfabetos ou analfabetos e que vendiam suas composições para garantir sua sobrevivência ao invés de registrá-la ou “patenteá-las”. E, ao citar as “morenas” como aquelas que iam para o samba bem arrumadas e “bonitinhas”, faz um contraponto às mulatas do morro, as quais muitas vezes mal tinham o que comer, muito menos o que vestir ou se arrumar com “sandália” e “saiote de preguinhas”.

Vinte anos depois do lançamento de “É Batucada”, Zé Kéti comporia “A Voz do Morro”, gravada por Jorge Goulart, em 1955. Presente no disco do fascículo Zé Kéti e Monsueto, da terceira versão da Coleção, a canção não é uma resposta direta a Caninha, vista a distância cronológica entre um e outro samba. No entanto, pode ser apresentada e analisada como uma demonstração de que a separação entre o morro e a cidade perdurou ainda em muitas composições posteriores à década de 1930, quando ocorreu a união entre um e outro espaço geográfico. Ademais, Zé Kéti apresenta outra questão que permeou a origem desse gênero musical, qual seja, se ele havia surgido na Bahia ou no Rio de Janeiro. Seus versos assim destacam:

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei do terreiro
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões de corações brasileiros

Mais um samba
 Queremos samba
 Quem está pedindo
 É a voz do povo do país
 Viva o samba, vamos cantando
 Esta melodia pro Brasil feliz

As primeiras linhas da letra defendem o morro e o samba como um de seus elementos característicos. O sambista constrói a narrativa dos versos como se fosse o próprio gênero

musical se apresentando aos ouvintes do mundo, pois quer mostrar que tem valor e sem querer esconder suas origens afirma categoricamente ser “a voz do morro, sim senhor” e ser “natural” do Rio de Janeiro. Zé Kéti desconsidera, portanto, a Bahia como local de origem desse gênero musical e a influência das “tias baianas” e do pessoal da Cidade Nova. Além do mais, vale ressaltar que fora escrito e lançado em meados da década de 1950, portanto, quando a Bossa Nova dava sinais de seu surgimento com os chamados pré-bossanovistas, dotando de “intelectualismo” e “elitismo” as canções. Assim, outro ponto importante de seu samba é o destaque que se dá ao caráter popular desse ritmo que leva alegria para “milhões de corações brasileiros”, sendo pedido pela “voz do povo”.

Se na composição de Caninha e Visconde de Picohyba o samba é retratado como um evento festivo, sendo que as morenas “vão pro samba”, na de Zé Kéti a situação se modifica e o caráter musical de um gênero já estabelecido e consolidado na sociedade é que ganha destaque. O “samba”, o eu lírico que se apresenta nos versos do sambista, afirma ser “a voz” do morro, e não um espaço, um local, onde se possa frequentar, além de ressaltar que se vai “cantando esta melodia”. Tal identificação é possível, pois à época em que fora lançado por Jorge Goulart, o samba já havia se consolidado como um gênero musical e deixara de ser apresentado apenas como um sinônimo de festa civil ou religiosa.

No mesmo ano em que “É Batucada” foi lançada, outro respeitado samba coloca fim à dualidade entre morro e cidade, pelo menos em seu samba. Trata-se de Noel Rosa, que em toda sua vida soube transitar entre os dois espaços do samba, fazendo amizades e compondo com seus parceiros de ambas as regiões geográficas. Por isso, ao compor “Feitio de Oração” – presente no fascículo Noel Rosa da terceira versão da Coleção, com gravação do Coral de Ouro Preto, em 1961 – ele nos legou um belíssimo recado para apaziguar as disputas em torno do binômio que pautava muitas composições da época e mesmo posteriormente, como a de Zé Kéti, analisada anteriormente. Noel Rosa expressou em seu samba aquilo que sempre viveu e cantou, pois para ele não havia a distinção entre morro e cidade, rico e pobre, malandros e trabalhadores e para não excluir ninguém, expressa nos versos de sua composição:

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia.

Portanto, não era preciso que o sambista tivesse “patente” como no samba de Caninha e Visconde de Picohyba, que fosse letrado ou que tivesse o “privilégio” de estar vinculado a

alguma Escola de Samba – o “colégio” do morro – para compor, pois para fazê-lo bastava senti-lo, fosse por meio de um choro de alegria ou de um sorriso de nostalgia. E ainda em seus versos derradeiros é categórico ao afirmar a origem de um samba:

O samba na realidade
 não vem do morro nem lá da cidade
 e quem suportar uma paixão
 sentirá que o samba então
 nasce do coração.

Ao definir assim a linhagem de uma composição do samba, além de afirmar que ele não pode ser aprendido no colégio, e sim que está no sentimento do sambista e que, portanto, nasce “do coração”, Noel aproxima a arte do povo, colocando-a como um bem maior, mais do que a divisão: morro x cidade. Ao ligar a composição aos sentimentos, Noel possibilita que qualquer um possa vir a ser autor de sambas, deixando, assim, “de ser algo que só pode ser aprendido no colégio do morro”, pois “o samba pode pairar no coração da multidão” (CALDEIRA apud FENERICK, 2005, p. 250).

Depois de já ter se estabelecido e se consolidado como legítimo representante da brasilidade, o samba foi utilizado como instrumento político, exaltando as qualidades de que o Brasil era dotado. Diversos compositores, por meio de suas canções, corroboraram com o nacionalismo varguista. Assim, Antonio Pedro Tota (2000, p. 169) ressalta que muitas das composições das décadas de 1930 e da seguinte terão como temática a americanização, fosse para criticá-la, na forma de anti-imperialismo estrangeiro, fosse para elogiar a intersecção da cultura nacional com a norte-americana. Muitos compositores viam nessa intersecção a possibilidade de serem reconhecidos artisticamente, levando o samba carioca para o mercado estrangeiro. O anti-imperialismo e também certa aversão às modernidades que chegavam ao Rio de Janeiro podem ser ilustrados pelo samba “Não Tem Tradução”, de Noel Rosa, lançado em 1933 por Francisco Alves, mas presente na terceira versão da Coleção em gravação mais atual de João Nogueira, em 1975. O samba assim afirmava:

O cinema falado
 É o grande culpado da
 transformação
 Dessa gente que sente que
 um barracão
 Prende mais que um xadrez

Lá no morro
 Seu eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo

Do francês e do Inglês

A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou
 E usou
 Mais tarde um malandro
 Deixou de sambar
 Dando o pinote
 Na gafieira dançando um foxtrote

Essa gente hoje em dia
 Que tem a mania da exibição
 Não entende que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês
 Tudo aquilo
 que o malandro pronuncia
 Com voz macia
 É brasileiro
 Já passou de português

Amor lá no morro
 É amor pra chuchu
 As rimas do samba não são
 I love you
 E esse negócio de alô
 Alô boy e alô Johnny
 Só pode ser conversa de telefone.

Se Noel Rosa cantou que o samba não vinha “nem do morro nem da cidade”, em “Não Tem Tradução” ele ressalta o morro como lugar que ainda mantinha a brasilidade em detrimento dos aspectos estrangeiros, como falar outra língua ou dançar ritmos internacionais. Por isso, Risoleta – representando o morro – ao ouvir uma falseta desistiria do francês e do inglês e certamente voltaria às suas tradições musicais: o samba carioca. Se antes sambava-se, agora dançava-se o foxtrote – ritmo estrangeiro. Ou seja, “essa gente” havia se curvado à internacionalização, perdendo assim o seu caráter nacional. Para ele, isso seria inaceitável ao universo do samba, pois este, como legítimo produto nacional, não teria tradução e superava o idioma português sendo brasileiro. No verso derradeiro de “Não Tem Tradução”, Noel Rosa mais uma vez destaca o morro como parâmetro de qualidade e brasilidade diante da invasão internacional, afirmando que o amor no samba não é “*I love you*” e sim “amor pra chuchu”. E, ao final, faz um chiste com o samba “Pelo Telefone”, do morador da Cidade Nova, Donga, ao afirmar que essa de “alô *boy* e alô Johnny, só pode ser conversa de telefone”, ou seja, algo da modernidade, a qual o samba da cidade representava, pois, no morro, a “tradição” continuava a rimar amor com “chuchu”.

No entanto, na década de 1940, com a prática da Política da Boa Vizinhança,

implementada pelos Estados Unidos da América, a internacionalização deixa de ser mal vista por grande parte dos compositores e o anti-imperialismo e a antiamericanização, fortes na década passada, deixam de fazer sentido (FENERICK, 2005, p. 206; TOTA, 2000, p. 170). Uma das composições que ilustram bem o novo cenário musical e cultural que se estabelecia no país é o samba “Brasil Pandeiro” de autoria de Assis Valente, lançado em 1941, pelo conjunto Anjos do Inferno, presente nos fascículos daquele sambista, em ambas as versões da Coleção. Em sua composição, o sambista é categórico ao apresentar como algo positivo para o samba e para a “gente bronzada” a mirada internacional que ocorria no cenário nacional, política e culturalmente. A letra assim destaca:

Chegou a hora
 dessa gente bronzada
 mostrar seu valor
 Eu fui à Penha,
 E pedi à padroeira
 Para me ajudar
 Salve o Morro do Vintém,
 Pendura a Saia
 Eu quero ver
 Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro
 para o mundo sambar

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana
 melhorou seu prato
 Vai entrar no cuzcuz,
 acarajé e abará
 Na Casa Branca
 já dançou a batucada
 com Ioiô e Iaiá

Brasil! Brasil!
 Esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros
 que nós queremos sambar!

Há quem sambe diferente
 Noutras terras
 Outra gente
 Num batuque de matar
 Batucada
 Reunir nossos valores
 Pastorinhas e cantores
 Expressão que não tem par
 Oh! meu Brasil

Além da questão da internacionalização, o uso dos termos “batucada” e “batuque” se diferencia do modo como era utilizado anteriormente em alguns sambas. Ao contrário da

composição de Caninha e Visconde de Picohyba, onde o termo é utilizado pejorativamente e também para diferenciar os sambistas da cidade daqueles do morro, os quais nem produziam “samba”, e sim “batucada”, Assis Valente utiliza o termo como sinônimo de samba, provavelmente o do morro, devido às referências a este local em seus versos. No período em que fora lançado “Brasil Pandeiro”, as disputas entre o “estilo antigo” e o “estilo novo” e, portanto, a divisão entre cidade e morro havia arrefecido. Uma das questões que estava em pauta era retratar o samba como um gênero ideal para estabelecer a ponte entre os Estados Unidos e o Brasil que se uniam na *Good Neighbor Policy*. Assim, o sambista afirmava que queria ver o “Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar” e que essa figura norte-americana desejava “conhecer a nossa batucada”.

O samba de Assis Valente também deixa claro que havia chegado a hora, depois de sofrer perseguições e sanções por parte da sociedade e também do governo, da “gente bronzeada mostrar seu valor”, não só ao Brasil, mas ao mundo, e para isso o caminho mais curto seria mostrar a batucada ao Tio Sam. Chegara o momento de deixar o “morro do Vintém” e do “Pendura a Saia” para fazer o “mundo sambar”. Mas, mesmo valorizando os aspectos internacionais, destaca-se que é o Tio Sam, ou seja, os EUA, quem valer-se-á da cultura brasileira por meio do “molho da baiana”, “cusuz”, “acarajé”, “abará”, e não o contrário, além de já ter dançado a batucada ao som de Ioiô e Iaiá, nomes “dos terreiros umbandistas e das rodas de samba” (TOTA, 2000, p. 172), isto é, o samba não perderia sua brasilidade e ainda expandiria o seu reconhecimento. Para muitos dos sambistas, eles e o gênero só teriam a ganhar com isso.

No entanto, a cultura norte-americana acabou sendo absorvida no Brasil e “Se, em 1940, esperávamos que o Tio Sam dançasse nosso samba e usasse os nossos temperos, em 1945 a favela já estava dançando o *boogie-woogie*” (TOTA, 2000, p. 173). Essa influência estrangeira na música popular brasileira, em especial no samba, atravessou as décadas seguintes e continuou a figurar como tema em diversas composições.

Ao final da década de 1950, com o surgimento da Bossa Nova, que incorporou elementos do jazz em suas composições, o samba, como item internacionalizável ou não, reapareceu nas linhas e notas de diferentes compositores. Os sambistas ligados à “tradição” sentiam e retratavam as transformações que ocorriam no universo musical em que viviam. Nessa direção, destacamos o samba “Homenagem à Velha Guarda”, de Monarco, gravado por seu autor em 1960 e presente no fascículo dedicado exclusivamente ao Samba, da terceira versão da Coleção. Sua letra assim ressalta:

Um dia
 Tu foste à Lapa ver a malandragem
 Perdeste o tempo e a viagem
 Como teu samba diz
 Eu fui à Portela
 Ver os meus sambistas
 Mas consultando a minha lista
 Também não fui feliz
 Lá falaram-me sobre um terreiro
 Onde eles passam o dia inteiro
 Num lugar qualquer de Oswaldo Cruz
 Fica lá perto de Bento Ribeiro
 Aonde Paulo e seus companheiros
 Faziam sambas que até hoje seduz
 Procurando na localidade
 Encontrei mano Alvaiade
 Nosso antigo diretor de harmonia
 Deu-me a sua dica valiosa
 É uma casa formosa
 Que reúne paz, amor e alegria
 Aí vi os sambistas de fato
 Manacéia e Lonato e outros mais
 Juro que fiquei boquiaberto
 Nunca me senti tão perto
 Da Portela dos tempos atrás

O compositor, portanto, observa que tanto a “malandragem” quanto os antigos sambistas, tratados carinhosamente como “meus sambistas”, não se encontravam mais em seus lugares de origem – na Lapa e na Escola de Samba Portela, da qual participou Monarco. Os tempos eram outros e com a consolidação da indústria cultural brasileira, especialmente a fonográfica, o cenário musical se transformava e novas questões, objetivos e ideais eram estabelecidos. Aos compositores dos tempos idos, restava “um lugar qualquer” no bairro Oswaldo Cruz, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro. Portanto, o autor pode ter feito um chiste à exclusão e afastamento dos sambistas “tradicionais” do mercado musical e do novo cenário da música popular brasileira. Para finalizar sua nostalgia, Monarco cita alguns nomes ligados ao passado da Portela, como Paulo (da Portela), Alvaiade, Manacéia e Lonato, os quais lhe fizeram rememorar e sentir saudades “dos tempos atrás”. Reforçando a ideia de que os tempos eram outros e novos artistas surgiam no cenário musical brasileiro – muito mais imbricados com o mercado de música do que com a “tradição” do samba –, Monarco, nos versos da canção, ressalta que, ao encontrar seus amigos dos tempos idos, podia ver “sambistas de fato”, ou seja, eram “autênticos”, “verdadeiros” e que sempre estiveram ligados à “tradição”.

Pouco tempo depois do lançamento de “Homenagem à Velha Guarda”, Carlos Lyra

gravava “Influência do Jazz”, em 1962, canção que esteve presente em seus fascículos de ambas as versões da Coleção e também no exclusivo ao Samba, porém em gravação de Leny Andrade, em 1963. A respeito da interpretação dessa cantora, Paranhos (2004, p. 28) afirma que:

[...] Com um ar de quem não-está-nem-aí com a denúncia formulada, ela promove, no fundo, uma neutralização absoluta da mensagem pró-nacionalização da música popular brasileira. E extrai todas as conseqüências jazzísticas da composição. Da letra, esvaziada de sua carga semântica original, interessa-lhe apenas a musicalidade das palavras, que se fundem no balanço do *bebop* e no balanço da bossa.

Portanto, se Carlos Lyra havia composto “Influência do Jazz” influenciado pela política de esquerda, difundida nas artes especialmente pelo CPC da UNE, defendendo o engajamento artístico-político e a nacionalização das produções culturais, a intérprete de sua canção, na gravação presente no fascículo do Samba, conseguiu neutralizar as críticas que eram feitas na canção, cuja letra assim afirma:

Pobre samba meu
Foi se misturando
Se modernizando
E se perdeu
E o rebolado
Cadê, não tem mais
Cadê o tal gingado
Que mexe com a gente
Coitado do meu samba
Mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu
E acaba morrendo
Está quase morrendo
Não percebeu
Que o samba balança
De um lado pro outro
O jazz é diferente
Pra frente e pra trás
E o samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do jazz

O afro-cubano
Vai complicando
Vai pelo cano
Vai
Vai entortando
Vai sem descanso
Vai, sai, cai

Do balanço

Pobre samba meu
 Volta lá pro morro
 E pede socorro
 Onde nasceu
 Pra não ser um samba
 Com notas demais
 Não ser um samba torto
 Pra frente e pra trás
 Vai ter que se virar
 Pra poder se livrar
 Da influência do jazz

A letra pode ser uma ironia às críticas recebidas pela Bossa Nova ao se utilizar de elementos do jazz em suas composições, que também se influenciavam pelo samba. No entanto, ela traz significativas afirmativas que iam ao encontro ao que ocorria na música popular brasileira e o que pensavam muitos nacionalistas de esquerda no período em que a canção fora lançada. Para Paranhos (2004, p. 28), Carlos Lyra, sendo um dos representantes daqueles que não concordavam com os rumos que a Bossa Nova, visto seguir se internacionalizando demais, acabou compondo “Influência do Jazz” para denunciar a “demasiada influência do jazz na música brasileira”.

Assim, a letra da composição se inicia apresentando as causas das modificações estilísticas que o samba estava sofrendo, fato que levava o gênero quase à morte, pois se continuasse a sofrer influências do jazz o samba realmente morreria. Para o compositor o samba estava recebendo influências de ritmos estrangeiros por conta da internacionalização e se modernizava amparado pelo desenvolvimento do capitalismo que possibilitou a consolidação da indústria cultural. Esses seriam dois fatores que permitiam a Carlos Lyra afirmar que o samba “se perdeu”, pois não teria mais seu rebolado e nem seu gingado. Para que este gênero musical não se perdesse de vez, o compositor evoca o que entende ser seu lugar de origem e reduto dos “verdadeiros” e “autênticos” sambistas: o morro. Nesse lugar é que o samba deveria pedir “socorro” para se “salvar” de toda influência estrangeira, especialmente a do jazz, pois não poderia ser um “samba torto” com balanço “pra frente e pra trás”, visto ser esse o ritmo do jazz e não o seu.

A ironia da composição de Carlos Lyra estaria no fato de que ele mesmo compôs canções se utilizando de elementos do jazz, bem como fez parte da Bossa Nova em seus anos iniciais, compondo com um dos mais destacados nomes desse ritmo musical, Vinicius de Moraes. Ademais, no mesmo ano de lançamento de “Influências do Jazz”, ele participou do *show* de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York. E no ano de 1964 voltou aos Estados

Unidos para participar de uma apresentação no Festival de Jazz de Newport, ao lado de uma das grandes estrelas do jazz, o norte-americano Stan Getz, com quem excursionou em diversos países. Nos anos 1960 se juntou ao sexteto de jazz de Paul Winter para uma temporada (LYRA, 1982, p. 4).

No entanto, podemos aventar que a composição de Carlos Lyra se referia às influências que especificamente o samba vinha sofrendo, o que não significa que o compositor fosse totalmente contrário à utilização de elementos estrangeiros nas demais composições nacionais, nem tampouco fosse um crítico da modernidade. Tal fato fica claro quando a Coleção, em sua primeira versão, na contracapa do fascículo que focalizou Carlos Lyra, destaca depoimento do próprio compositor afirmando não ser contra as influências estrangeiras, desde que as raízes culturais nacionais se mantivessem nas composições (LYRA, 1971).

Como analisado nos tópicos anteriores dessa dissertação, o morro e os sambistas que lá viviam, ou que de algum modo tiveram contato com essa região e se influenciaram musicalmente e socialmente por ela e seus moradores, é que receberam maior destaque por parte da Coleção e seus colaboradores. Esse fato se justifica pelo contexto cultural e político em que foram lançados os fascículos e por aquilo que o samba representava (e representa) para a identidade nacional. No momento em que as questões do nacional/popular ainda pautavam as manifestações artísticas nacionais, pois a busca pelo fortalecimento de uma identidade nacional ainda se fazia presente no Brasil, o samba surge como alternativa para o estabelecimento de uma brasilidade. Portanto, defender a “pureza” e a “tradição” do samba era característica confluyente com a busca por uma identidade nacional, sendo esta pautada pela defesa e valorização da cultura nacional.

Nessa direção, a Coleção focalizou mais um samba que ressalta as mudanças que esse gênero musical sofreu ao longo do tempo, esboçando a trajetória trilhada por ele até alçar o posto de símbolo nacional e exibir-se para a “Duquesa de Kent, no Itamarati”. Trata-se de “Tempos Idos”, de autoria de Cartola e Carlos Cachça. A composição está presente em ambos os fascículos do primeiro sambista, em gravação de 1963, com Cartola ao lado de Odete Amaral. Seus versos assim destacam:

Os tempos idos, nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristezas que relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na praça Onze
Testemunha ocular

E perto dela uma balança
 Onde os malandros iam sambar
 Depois aos poucos o nosso samba
 Sem sentirmos se aprimorou
 Pelos salões da sociedade
 Sem cerimônia ele entrou
 Já não pertence mais à praça
 Já não é samba de terreiro
 Vitorioso ele partiu para o estrangeiro
 E muito bem representado por inspiração
 De geniais artistas
 O nosso samba, humilde samba
 Foi de conquistas em conquistas
 Conseguiu penetrar no Municipal
 Depois de percorrer todo o universo
 Com a mesma roupagem que saiu daqui
 Exibiu-se pra Duquesa de Kent
 No Itamarati

A canção apresenta um tom de saudade de tempos remotos, juntamente com a “tristeza” de lembrar um passado que não volta mais. As tristes lembranças de Cartola se justificam pelas mudanças estruturais e sociais ocorridas no universo do samba e do sambista, que modificaram a relação deste com a arte. Não à toa Cartola se afasta da escola de Samba que ajudou a fundar ao perceber que os rumos que estava tomando não mais condiziam com a proposta inicial de sua criação, isto é, a de servir a comunidade a que pertencia: o morro da Mangueira. Ela serviria como espaço de divertimento e interação entre seus moradores, para participar e aproveitar o Carnaval.

Atitude semelhante à do sambista mangueirense teve Candeia, um dos fundadores da Portela. Além de se afastar de sua Escola de origem, fundou o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo e escreveu o livro “Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz”,¹⁰¹ cujo título apresenta um tom crítico à situação em que se encontrava o Carnaval. Foi Sérgio Cabral quem escreveu a apresentação do livro em questão e nas primeiras linhas deixa claro o rumo que as páginas seguiriam. Então, assim destaca (CANDEIA, 1978, p. VII):

O samba é a mais expressiva linguagem musical do povo carioca. Hoje enriquece os donos do mercado musical, enquanto as escolas de samba são utilizadas pelo seu potencial turístico, sugadas pelo que oferecem de supérfluo e desprezadas pelo fundamental. Há tantos interesses em torno do samba e das escolas que fica muito difícil saber onde é a fronteira entre as manifestações espontâneas do povo e a ganância.

Pode-se perceber que, com a consolidação da indústria cultural brasileira, os artistas

¹⁰¹ CANDEIA; ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Linard/SEEC, 1978.

que não se inseriam em sua estrutura mercadológica ficavam à margem da mídia, assim como aqueles que não teriam condições financeiras de ser consumidores. Nesse sentido, a comunidade a que as Escolas de Samba pertenciam, em sua maioria composta por negros, pobres e moradores dos morros, cada vez mais era expropriada do espaço festivo, dando lugar àqueles que podiam bancar financeiramente o desfile, que passou a ser fechado e não mais aberto ao público como outrora ocorria na Praça Onze, “onde os malandros iam sambar”. O samba de Cartola ilustra a paulatina mudança desse gênero musical que “aos poucos se aprimorou”, ou seja, foi entrando cada vez mais nos espaços dedicados à classe média e alta, chamados por Cartola de “salões da sociedade”. Com o aprimoramento, não pertencia mais à praça e nem era mais “samba de terreiro”, ele havia partido para o estrangeiro, como ocorreu na época de Assis Valente. Além disso, era representante da brasilidade e não mais apenas de uma camada da sociedade ou de um espaço geográfico como o morro.

Embora a canção se inicie com tom melancólico e até crítico pelo fato de o samba não pertencer mais ao seu lugar de origem, Cartola a termina expondo o lado positivo da “evolução” desse gênero musical, elencando as conquistas que alcançou devido às suas mudanças. Assim, de “conquistas em conquistas” conseguiu fazer parte de espaços reservados a ritmos tradicionais das elites, tendo inclusive se apresentado no Itamaraty para um membro da família real britânica, a Duquesa de Kent.

Um dos pontos importantes destacado por Cartola é o fato de o samba conseguir tudo que conseguiu, mantendo “a mesma roupagem” com que saiu do morro. Ressalta que o samba, apesar de ter sido apresentado no estrangeiro e em espaços que inicialmente não faziam parte do universo dos sambistas, manteve suas características tradicionais e, acima de tudo, sua brasilidade. Na letra de Cartola, o samba de morro e os sambistas não tiveram sua arte expropriada pelos brancos de classe média, vistas as conquistas que foram possíveis a esse gênero musical, tendo à frente inclusive alguns representantes do morro, como o próprio Cartola. Ademais, o samba mantinha-se com sua “mesma roupagem”, apesar de novos espaços e personagens terem sido introduzidos nesse universo. Assim, como ressalta Fenerick (2005, p. 265), “ficam sem propósitos afirmações que veem no processo de modernização, nitidamente possuidor de uma face nacionalizante, somente uma certa cooptação do samba por camadas médias e brancas da sociedade em detrimento de suas origens negras”.

Se no início da modernidade brasileira, na década de 1930, Noel Rosa tinha uma visão negativa de tal processo que ocorria na sociedade brasileira, na década seguinte os sambistas pareciam mais resignados com a possibilidade de poderem utilizar os elementos que o desenvolvimento capitalista propiciava como retratava “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente.

Porém, muitos compositores sabiam que o samba, ao passo que conquistava o Brasil e o estrangeiro, não pertenceria mais a uma comunidade apenas, a um grupo étnico e social, e seria cantado, utilizado e resignificado por outros artistas – daí o canto conformista com as mudanças, mas relembrando os tempos idos que não voltariam mais, como o de Cartola e de Monarco.

Em outras gravações, para além do caráter de gênero musical, o samba é retratado como sinônimo de festa, de reunião de amigos, estreitando sua ligação com a religião de origem africana. Tal ideia se assemelha às primeiras definições de samba, quando ainda não havia se firmado como gênero musical, no início do século XX. Nessa direção, ressaltamos três sambas que a Coleção apresenta nos discos de seus fascículos e que trazem o samba como elemento festivo em suas linhas textuais. O primeiro é de autoria de Geraldo Pereira e José Batista, intitulado “Chegou a Bonitona”, presente em ambas as versões da Coleção, em gravação de 1948, por Blecaute. Sua letra assim ressalta:

Mas olha só, ô pessoal, que bonita!
Olha o pedaço que acabou de chegar
Agora sim, ô pessoal, com a chegada dessa dona
O nosso samba tem que melhorar.

Temos flauta, cavaquinho e violão
Temos pandeiro para fazer a marcação
Temos espaço no terreiro pra sambar
E uma noite linda de luar
Agora acaba de chegar a bonita
Requebrando pra lá
Se requebrando pra cá
Cadê o moço, cadê o dono dessa dona
Se não tá, vou me atracar.

Além de ressaltar o caráter festivo do samba, Geraldo Pereira apresenta-o como algo coletivo, pois a “bonitona” chegara ao “nosso samba”, ou seja, não era apenas dele ou de outro sambista, a prática de tocar, festejar e sambar era feita em grupo, não por acaso havia “espaço no terreiro”. Ademais, é destacado o local em que ocorriam as rodas de samba, assim como os instrumentos que faziam parte da festa. O samba encontra-se nessa composição em sua forma “artesanal”, ligado às primeiras práticas culturais relacionadas a esse gênero musical. Ou seja, diante de uma “noite linda de luar”, amigos se reuniam acompanhados por flauta, cavaquinho, violão e pandeiro e aproveitavam o terreiro para sambar e namorar, pois se a “bonitona” não tivesse “dono”, o sambista iria se “atracar”.

Característica semelhante ocorre em terras paulistas no “Samba do Arnesto”, de Adoniran Barbosa e Alocim, presente em ambas as versões, em gravação de Adoniran em

1951. Dizem os primeiros versos do samba:

O Arnesto nos convido
 Prum samba
 Ele mora no Brás
 Nós fumos, não
 encontremos ninguém
 Nós vortemos cuma
 baita de uma réiva
 Da otra veiz
 Nós não vai mais

Na composição, um grupo de amigos é convidado pelo Arnesto para participar de um samba, o que pode ser entendido como sendo uma roda de samba, caracterizada por seu caráter festivo. O samba não pertencia mais apenas à periferia e/ou aos morros, visto que o Arnesto, que convidara seus amigos “prum samba”, morava na região central, conhecida pela influência da imigração italiana, especialmente. Apesar de na década de 1950, o samba já ter se firmado como um gênero musical brasileiro, ainda era relacionado às reuniões de amigos, lembrando suas características iniciais, quando surgiu na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX.

O outro samba, gravado mais de dez anos depois da composição de Adoniran Barbosa, relaciona-se mais diretamente ao caráter religioso desse gênero musical, destacando seu papel dentro de uma família de sambistas: trata-se de “Casa de Bamba”, de autoria e gravação de Martinho da Vila, em 1969. Essa composição esteve presente em seu disco da terceira versão da Coleção. Em seu verso inicial afirma:

Na minha casa todo mundo
 é bamba
 Todo mundo bebe, todo
 mundo samba

Nos versos seguintes é a religião, tanto a de origem africana quanto a católica, que recebe destaque, demonstrando o sincretismo religioso que caracterizou muitas famílias de origem africana residentes no Brasil, fato que ocorreu pela perseguição e repressão das autoridades brasileiras para com as práticas religiosas ligadas ao continente africano. Diante disso, muitos descendentes preferiram se valer da cultura religiosa do catolicismo em público, mas em suas casas, como destacado na letra da composição de Martinho da Vila, mantinham suas tradições umbandistas ou do candomblé. A letra de “Casa de Bamba” ressalta então o sincretismo religioso que ocorria em grande parte das famílias de origem africana:

Macumba lá na minha casa
 Tem galinha preta, azeite de dendê
 Uma ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha pra comer
 Se tem alguém aflito
 Todo mundo chora, todo mundo sofre
 Mas logo se reza pra São Benedito
 Pra Nossa Senhora
 E pra Santo Onofre
 Mas se tem alguém cantando
 Todo mundo canta, todo mundo dança
 Todo mundo samba
 E ninguém se cansa
 Oi, minha casa é casa de bamba.

O sincretismo religioso está no fato de que, se na casa do bamba havia macumba, com todos os elementos que tal prática requer, também se rezava para os santos ligados à religião católica, como São Benedito, Nossa Senhora e Santo Onofre. Embora houvesse tal disparidade religiosa, na música todos eram unívocos no samba, pois tratava-se de uma “casa de bambas”. O eu lírico ao fazer a descrição da dinâmica de sua casa, ressaltando como se davam as práticas religiosas, sociais e familiares, destacando que se tratava de um ambiente doméstico típico de sambistas, legou-nos uma representação de como viviam as famílias ligadas ao samba. Portanto, por meio de sua descrição, pode-se afirmar que, apesar das mudanças que as práticas ligadas ao samba foram sofrendo ao longo do tempo – ao ser levado às rádios nacionais, aos discos de importantes e destacados intérpretes, ao excursionar pelo estrangeiro, sendo praticado por representantes da classe média brasileira e ocupando espaços outrora inimagináveis a este gênero musical –, muitas famílias de sambistas ainda mantinham as práticas iniciais do samba. O gênero estava relacionado ainda às festas, ao cotidiano familiar e grupal, ligado à “artesanalidade” da música popular brasileira e distante da realidade mercadológica, apesar de já ter conquistado e se consolidado na indústria fonográfica, práticas que mantinham o samba ligado à sua “tradição”, às suas “raízes” e o dotavam da “pureza” musical prezada pelos críticos mais tradicionalistas.

Se em fins da década de 1960 Martinho da Vila cantava orgulhoso que sua casa era composta somente por bambas felizes e unidos, fossem nos problemas ou nas alegrias, Paulinho da Viola era menos otimista e apresentava em seu samba intitulado “Catorze Anos” as dificuldades e os preconceitos enfrentados pelos sambistas para serem aceitos e valorizados na sociedade como verdadeiros artistas. A composição esteve presente no disco de ambas as versões da Coleção, gravada pelo próprio compositor, em 1966. Sendo um relato biográfico, Paulinho da Viola assim destaca:

Tinha eu catorze anos de idade
 Quando meu pai me chamou
 Perguntou-me se eu queria
 Estudar Filosofia,
 Medicina ou Engenharia
 Tinha eu que ser doutor
 Mas a minha aspiração
 Era ter um violão
 Para me tornar sambista
 Ele, então, me aconselhou:
 Sambista não tem valor
 Nesta terra de doutor
 E... seu doutor
 O meu pai tinha razão

Vejo um samba ser vendido
 E o sambista esquecido
 O seu verdadeiro autor
 Eu estou necessitado
 Mas meu samba encabulado
 Eu não vendo não senhor

Paulinho da Viola é filho de um destacado músico, o violonista César Faria, portanto, seu pai conhecia de perto as dificuldades enfrentadas por um artista para se firmar “nesta terra de doutor”, por isso tenta convencer o filho de que sambista não tinha valor. Logo nas linhas abaixo, Paulinho da Viola ressalta que não eram todos que não eram valorizados, aproveitando para fazer uma crítica à prática musical de compra e venda de sambas, estimulada pelo desenvolvimento da indústria cultural. Ele então afirma que vê sambas serem vendidos e seus verdadeiros autores serem esquecidos, portanto, a dificuldade se dava na vida daqueles sambistas que permaneciam apartados do mercado musical e que serviam apenas de fornecedores de composições para que artistas que tinham acesso aos meios de comunicação pudessem ser vangloriados. Ligado à “tradição” do samba, sendo um dos defensores da permanência das práticas ligadas às “raízes” desse gênero musical, o sambista finaliza afirmando seu compromisso com tais práticas, pois apesar de “estar necessitado”, ou seja, passar por dificuldades financeiras, seu samba ele não venderia “não senhor”.

Por meio das composições gravadas em diferentes épocas e que trataram do próprio samba, é possível destacar as questões que perpassaram décadas e continuavam a permear as preocupações dos sambistas. Ademais, vale ressaltar que muitas das temáticas dos sambas que foram lançados e/ou gravados em décadas anteriores aos lançamentos da Coleção estavam em voga quando os fascículos figuravam nas bancas de jornal do país. A valorização do caráter nacional das artes, a qual buscava fornecer as bases para a construção de uma identidade nacional, perpassou os princípios artísticos defendidos no projeto nacional/popular, ainda em

voga na década de 1970, quando a Coleção foi lançada no mercado. Assim, a temática da internacionalização, americanização e a inserção da música popular brasileira, em especial o samba, no sistema mercadológico da indústria cultural, era proeminente nos meios artísticos brasileiros. A defesa da “tradição”, encampada por sambistas ligados à “velha guarda” do samba, também se destacava na mídia, dada a invasão de ritmos estrangeiros no cenário musical do Brasil, o que justifica composições como as de Paulinho da Viola, Monarco e Cartola aqui destacadas.

Portanto, a Coleção que se autoproclamava um produto de estimado valor cultural e histórico, com o princípio de levar a história da música popular brasileira aos lares das famílias, a preços módicos e com a qualidade do produto atestada por profissionais ligados ao universo da música nacional, não poderia deixar de abordar em seus lançamentos as questões vigentes na sociedade brasileira. Tanto de maneira direta ou indiretamente, por meio dos textos assinados ou não, mas também pelas composições que foram escolhidas para fazerem parte dos discos presentes nos fascículos, as preocupações artísticas da época do lançamento da Coleção estiveram presentes em seus fascículos. Utilizando-se de definições de Merrian, Roberto M. Moura destaca o papel e a importância das letras das canções, pois “produzem funções particulares para a sociedade na medida em que elas sempre expressam valores. No caso do samba, isso é indiscutível” (MERRIAN apud MOURA, 2004, p. 53). Tal fato pôde ser percebido nas composições destacadas e analisadas neste tópico, uma vez que as letras dos sambas retrataram as angústias, incertezas e preocupações dos sambistas, mas também da comunidade, bairro em que viviam e/ou Escola de Samba a que pertenciam, buscando expressar que os valores e princípios em que acreditavam não deveriam se perder com o tempo, tampouco com as modernidades possibilitadas pela indústria cultural.

Ao apresentar em seu lançamento composições que expunham uma visão a respeito do samba, a Coleção pode ter se utilizado de práticas representativas a respeito desse gênero musical em seus fascículos. E se tal imagem não era unívoca, visto a diversidade de profissionais envolvidos na produção desse bem cultural, pode-se perceber pelo menos um norte que pautou tanto os textos quanto os sambas presentes nos discos que acompanhavam os fascículos: tal direção esteve relacionada à preocupação com a “tradição” e com a brasilidade do samba, buscando afastá-lo, assim como os sambistas, do caráter puramente mercadológico e da internacionalização que ocorria na música popular brasileira, aproximando-os da “artesanalidade” do compor, ou seja, das rodas de samba e dos terreiros das Escolas de Samba, onde os compositores se reuniam para cantar, tocar e sambar sem preocupação e compromisso com o mercado de músicas.

3.3. Os problemas sociais no ritmo do samba

Lançadas em momentos historicamente distintos, as duas versões da Coleção analisadas nesta dissertação apresentam diferenças quanto aos sambas presentes nos discos dos fascículos que focalizaram sambistas. No momento em que fora lançada a primeira versão, em 1970, a ditadura militar brasileira encontrava-se em seu auge de repressão, censura e perseguição; quando da terceira versão, no início da década de 1980, ela encontrava-se enfraquecida e dando sinais de que em breve o regime democrático voltaria à cena política nacional. Ademais, nos iniciais anos de 1970 a economia brasileira apresentava resultados positivos conhecidos como o período de “milagre econômico”, já na década seguinte o país colhia os resultados de medidas econômicas montadas sobre bases frágeis, que ruiam deixando o Brasil economicamente enfraquecido. Como afirma Francisco C. T. da Silva, os modelos econômicos praticados até então na América Latina, ao final dos anos 1970, apresentavam sinais de esgotamento e na década seguinte os países latino-americanos encontravam-se em colapso, portanto, “todo um ciclo de crescimento econômico encerrava-se nesse momento, com o modelo econômico esgotado” (SILVA, 2003, p.253-254).

Assim, os sambas de teor crítico, com temáticas que tratam de problemas sociais e econômicos enfrentados pela população, em sua maioria de baixa renda, aparecem somente na terceira versão da Coleção. Embora tivessem sido gravados em décadas anteriores ao lançamento da primeira versão, não figuraram nesta. Provavelmente, a questão política não foi a única responsável pela escolha de um samba em detrimento de outros para compor os discos presentes nos fascículos, mas, embora não único, pode ter sido um dos fatores levados em conta no momento da decisão de quais canções fariam parte do disco de determinado compositor. Destacando e analisando o conteúdo dos sambas que traziam a temática social em suas linhas textuais, tal hipótese aqui levantada acaba por se reforçar.

Um dos destaques é o samba “Pedreiro Valdemar”, de Wilson Batista e Roberto Martins, lançado em 1948, por Blecaute, presente no fascículo do sambista somente na terceira versão da Coleção. Sua letra assim destaca:

Você conhece o
pedreiro Valdemar?
Não conhece?
Mas eu vou lhe
apresentar
De madrugada toma o
trem na Circular
Faz tanta casa e não
tem casa pra morar
Leva a marmitta embrulhada

no jornal
 Se tem almoço nem sempre
 tem jantar
 O Valdemar que é mestre
 no ofício
 Constrói um edifício e depois
 não pode entrar.

Nessa composição, apresentam-se as más condições a que o trabalhador é submetido. O pedreiro Valdemar, personagem da canção, representa milhares de trabalhadores que, na década de 1940, enfrentavam as mesmas condições com a chamada carestia de vida, caracterizada pelo arrocho salarial e os altos custos de vida (DUARTE, 2008). Esse fato está relacionado à falta de políticas públicas no setor habitacional para a construção de moradias populares. O preconceito social também é cantado pelo sambista, pois o Valdemar, por ser pedreiro, pobre, de baixo *status* social, “constrói um edifício e depois não pode entrar”. Wilson Batista, um dos compositores do samba, que não trabalhou como pedreiro, mas foi acendedor de luminárias a querosene, além de ser filho de um pintor, conhecia as dificuldades dos trabalhadores, por isso pode ter tido a iniciativa de dedicar um samba a esses trabalhadores que enfrentam os problemas da sociedade que os exploram e os expropriam de condições humanamente dignas, como ter moradia e comida.

Ademais, vale lembrar que, na década em que foi lançada a terceira versão da Coleção, o movimento operário brasileiro ressurgia e as ideologias de esquerda se fortaleciam (BESSA, 2010, p. 163). O movimento dos trabalhadores ganhou força especialmente na década de 1980, quando da abertura política, sendo considerado “um período de ressurgimento, mobilização e ascensão” desta classe trabalhadora, reintroduzindo estes trabalhadores na cena política do país (SANTANA, 2003, p. 285). Portanto, focalizar canções que apresentavam as mazelas do trabalhador brasileiro faz-se coerente com o momento de reivindicação e luta por melhorias sociais e trabalhistas por que passava o país.

Outro samba que traz os problemas enfrentados pela população de baixa renda é “Cabide de Molambo”, de João da Baiana lançado por Patrício Teixeira, composto em 1932. A canção está presente no disco do fascículo Donga e os Primitivos, da primeira versão da Coleção, o qual apresenta gravação mais atualizada, de 1968, com o próprio compositor. Na ficha técnica da canção afirma-se que o autor era um “crítico de situações sociais que envolviam ainda relações patriarcais do tempo da monarquia” (Donga e os Primitivos, 1972), vistas as referências à revolta de Canudos, ocorrida no final do século XIX. Sua letra diz:

Meu Deus eu ando
 Com sapato furado

Tenho a mania
De andar engravatado
A minha cama é um pedaço de esteira
E uma lata velha, que me serve de cadeira

Minha camisa
Foi encontrada na praia
A gravata foi achada
Na ilha da Sapucaia
Meu terno branco
Parece casca de alho
Foi a deixa de um cadáver
Num acidente de trabalho

E o meu chapéu
Foi de um pobre surdo e mudo
As botinas foram de um velho
Da revolta de Canudos
Quando eu saio a passeio
As almas ficam falando
Trabalhei tanto na vida
Pro malandro estar gozando
A refeição
É que é interessante
Na tendinha do Tinoco
No pedir eu sou constante
Seu português
Meu amigo sem orgulho
Me sacode um caldo grosso
Carregado no entulho

Embora o Brasil tivesse iniciado, nos anos 1930, quando do lançamento da canção, o processo de industrialização e urbanização, grande parcela da população era marginalizada socialmente, enfrentando dificuldades para conseguir empregos, visto não terem estudos e nem qualificação profissional. O trabalhador retratado no samba pode representar outros que se encontravam na mesma situação de sérias dificuldades financeiras, sendo provavelmente empregados em serviços de baixa remuneração, os quais em sua maioria eram legados aos negros, moradores dos morros e subúrbios.

Além da questão dos trabalhadores, problemas sociais de uma forma geral também estiveram presentes em alguns sambas focalizados na terceira versão da Coleção. O sambista que teve mais sambas com esse mote foi Martinho da Vila, que ao todo teve quatro composições de temática social apresentadas em seu disco. Uma delas, chamada “Tribo dos Carajás”, como o próprio título sugere, trata das questões indígenas, abordando a problemática da expropriação das terras por parte dos “homens brancos”. Gravada pelo próprio autor em 1974, um de seus versos assim destaca:

[...] A tribo dança e o grande chefe pensa
 Em sua gente
 Que era dona deste imenso continente
 Onde sonhou sempre viver da natureza
 Respeitando o céu
 Respirando o ar
 Pescando nos rios
 E com medo do mar.
 Estranhamente o homem branco chegou
 Pra construir, pra progredir, pra desbravar
 E o índio cantou
 O seu canto de guerra
 Não se escravizou
 Mas está sumindo da face da terra...

A crítica ao avanço do “homem branco” sobre as terras indígenas fica clara nos versos acima destacados. Vale notar que o ano de lançamento do samba é o mesmo da inauguração da rodovia Transamazônica, construção faraônica realizada durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici, que acabou por devastar muitos hectares da Amazônia e, conseqüentemente, desabrigando tribos indígenas, as quais eram donas “deste imenso continente”. Ademais, Martinho da Vila emprega criticamente termos presentes no discurso oficial, como o lema de “país grande”, “progredir”, “construir”, “desbravar”, os quais buscavam justificar a destruição social e ambiental causada por diversas obras idealizadas pelo governo militar, em nome do progresso nacional. O verso termina com a tragédia causada pelo avanço do homem branco, ou seja, a destruição e, portanto, o sumiço “da face da terra” das tribos indígenas, as quais pagaram o preço por não aceitarem se escravizarem e se curvarem diante das ambições da civilização.

Outra composição de Martinho da Vila que apresenta crítica social, especialmente no que se refere à vida dos negros, é “Assim não, Zambi”, gravada por Clementina de Jesus, em 1979. Seus versos assim destacam:

Quando eu morrer
 Vou bater lá na porta do céu
 E vou falar pra São Pedro
 Que ninguém quer essa vida cruel

Eu não quero essa vida assim
 não, Zambi¹⁰²
 Ninguém quer essa vida assim
 não, Zambi

Eu não quero as crianças roubando

¹⁰² Zambi é o nome adotado pela Umbanda para se referir a Deus.

A véia esmolando uma xepa¹⁰³ na feira
 Eu não quero esse medo espantado
 Na cara duns nego sem eira e sem beira
 Eu não quero essa vida assim
 não, Zambi (...)

Abre a cadeia pros inocente
 Dá liberdade pros home de opinião
 Quando um nego tá morto de fome
 Um outro não tem o que comê
 Quando o nego tá no pau-de-arara
 Tem homem penando num outro sofrê
 Eu não quero essa vida assim
 não, Zambi (...)

O samba acima transcrito denuncia as dificuldades enfrentadas por aqueles que não aguentam a “vida cruel”, tendo que lidar com “crianças roubando”, provavelmente para garantirem o sustento da casa ou mesmo para poderem comer; com a necessidade de se valer dos restos da feira, ficando com as sobras para se alimentar; e com o medo e a fome frequentes, como afirmam os últimos versos do samba.

Ademais, a letra do samba traz trechos alusivos ao período político do Brasil quando do lançamento da canção. O verso “Abre a cadeia pros inocente/ Dá liberdade pros home de opinião” pode estar se referindo às lutas pela Anistia, quando uma parcela da sociedade reivindicava direitos aos presos políticos e exilados, exigindo que aqueles tivessem liberdade e esses pudessem voltar ao Brasil. Além disso, as últimas linhas trazem termos e situações comuns ao período da ditadura militar, vigente à época de lançamento da canção, como o famigerado “pau-de-arara” e a afirmação de que “Tem homem penando num outro sofrê”, pois principalmente pobres e negros eram enviados às prisões, onde sofriam torturas, inclusive com o citado instrumento. Seus versos terminam com um apelo a Zambi, que pode ser traduzido como o clamor de grande parte da sociedade que não queria “essa vida assim não” e clamava por melhores condições de vida, com mais justiça social, igualdade e, certamente, com democracia.

A crítica mais contundente à ditadura, embora feita de forma velada, pode estar contida na letra do samba “Sonho de um Sonho” de autoria de Martinho da Vila, Rodolfo e Tião Graúna, inspirado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, composição que foi o samba-enredo da Escola de Samba Vila Isabel, sendo gravada pelo próprio autor, em 1980. Não à toa fora lançada na década em que a ditadura militar encontrava-se em seu momento derradeiro e já enfraquecida pela crise econômica e pelas extensivas denúncias e

¹⁰³ “Xepa” refere-se às sobras de mercadorias nas feiras, as quais são vendidas a preços módicos ao final desta.

mobilizações sociais contra os atos repressivos e violentos do governo militar. Na letra, o desejo pela liberdade e por dias melhores vai se explicitando por meio do personagem-autor que está em primeira pessoa. De maneira onírica ele narra seus desejos, que são postos em xeque pela dura realidade, sendo que o próprio personagem-autor percebe que tudo não passara de um “Falso sonho”. Transcreve-se, a seguir, a letra desta composição sonhadora de Martinho da Vila que assim nos diz:

Sonhei
 Que estava sonhando um
 sonho sonhado
 O sonho de um sonho
 magnetizado
 As mentes abertas
 Sem bicos calados
 Juventude alerta
 Os seres alados
 Sonho meu
 Eu sonhava que sonhava

Sonhei
 Que eu era o rei
 Que reinava como um ser comum
 Era um por milhares
 Milhares por um
 Como livres raios
 Riscando os espaços
 Transando o universo
 Limpando os mormaços
 Ai de mim
 Ai de mim que sonhava
 Na limpidez do espelho
 Só vi coisas limpas
 Como a lua redonda
 Brilhando nas grimpas
 Um sorriso sem fúria
 Entre réu e juiz
 A clemência, a ternura
 Puro amor na clausura
 A prisão sem tortura
 Inocência feliz

Ai meu Deus
 Falso sonho que eu
 sonhava
 Ai de mim
 Eu sonhei que não sonhava
 Mas vivi
 Sonhei (...)

Martinho da Vila se vale de metáforas e expressões que levariam o ouvinte mais

atento ao cenário político do país a se identificar com os sonhos do personagem do samba. Dentre as divagações presentes na letra da canção está o não haver mais “bicos calados” e sim “seres alados”, ou seja, a sociedade deveria ser livre, alçar seus próprios voos e não ser refém da censura de um regime antidemocrático que a obrigava a silenciar. Além disso, haveria “sorrisos sem fúria”, “clemência” e “ternura”, elementos em falta durante o violento e intransigente regime militar que vigorou no país por mais de vinte anos. Citando mais diretamente aspectos presentes no regime militar em vigência à época de lançamento da canção, o sambista afirma que sonhou com o “amor puro na clausura” e com uma “prisão sem tortura”. Tais cenários eram comuns no momento em que ainda ocorriam prisões arbitrárias, torturas e mortes, mesmo que em menor quantidade se comparado aos chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, nos porões do famigerado Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, conhecido como DOI-CODI, e outros locais utilizados pelos militares para a coerção de seus opositores. No entanto, após a exposição dos elementos sonhados, o próprio eu lírico admite tratar-se de uma “inocência feliz”, provavelmente tendo em vista o cenário político em que estava inserido. Embora a ditadura militar enfrentasse seu momento derradeiro, os militares ainda mantinham-se no poder e valiam-se de estratégias de coerção. No verso derradeiro, nas últimas linhas, afirma-se “eu sonhei que sonhava. Mas vivi”, ou seja, o personagem apenas sonhara com todos os fatores elencados nos versos do samba, pois na realidade havia vivido o contrário do que imaginara.

Outro samba de Martinho da Vila destacado no disco do fascículo em que foi focalizado apresenta a questão da dificuldade de um “pequeno burguês” para conseguir se formar em uma faculdade. Trata-se da composição “O Pequeno Burguês”, gravada pelo próprio autor, em 1969, mas focalizada apenas na terceira versão da Coleção:

Felicidade, passei no vestibular
 Mas a faculdade é particular
 Particular, ela é particular
 Livros tão caros
 Tanta taxa pra pagar
 Meu dinheiro muito raro
 Alguém teve que emprestar
 O meu dinheiro
 Alguém teve que emprestar

Morei no subúrbio
 Andei de trem atrasado
 Do trabalho ia pra aula
 Sem jantar e bem cansado
 Mas lá em casa à meia-noite

Tinha sempre a me esperar
 Um punhado de problemas
 E criança pra criar
 Para criar
 Só criança pra criar

Mas felizmente
 Eu consegui me formar
 Mas da minha formatura
 Não cheguei participar
 Faltou dinheiro pra beca
 E também pro meu anel
 Nem o diretor careca
 Entregou o meu papel
 O meu papel
 Meu canudo de papel

E depois de tantos anos
 Só decepções, desenganos
 Dizem que sou um burguês
 Muito privilegiado
 Mas burgueses são vocês
 Eu não passo de um pobre coitado
 E quem quiser ser como eu
 Vai ter é que penar um bocado
 Um bom bocado
 Vai penar um bom bocado...

A quantidade de vagas disponíveis no ensino superior aumentara durante a década de 1960 e 1970. Segundo Ridenti (2007, p. 190), as vagas que chegavam a 35.900 em 1960, aumentam para 89.592 em 1968. Porém, o autor afirma que, mesmo com esse significativo crescimento no ensino superior, não havia vagas suficientes para todo o excedente que almejava e tinha possibilidades de cursar uma faculdade (RIDENTI, 2007, p. 190). Martinho da Vila problematiza em sua composição uma das dificuldades enfrentadas pela população estudantil, especialmente a de baixa renda, em conseguir ter acesso e se manter no ensino superior.

Fazendo um alerta aos jovens pobres que desejassem seguir sua trajetória, afirma que para isso teriam que “penar um bocado. Um bom bocado”. Portanto, embora o acesso ao ensino superior tivesse sido aumentado durante as décadas de 1960 e 1970, manter-se nesse ambiente educacional ainda era para poucos, perfil em que não se encaixava os cidadãos de baixa renda, os quais mal ganhavam para se sustentar e não poderiam dispensar parte de seus salários para a formação educacional. Além disso, o acesso da classe baixa da sociedade à educação não era fácil, visto o conselho dado ao final do samba. O sambista também faz uma crítica à crença de que o estudo garantiria melhores condições de vida, pois nem com ensino

superior um “pequeno burguês” conseguia melhorar de vida, já que perante a sociedade ele permanecia como um “pobre coitado”. A elite ainda detinha as melhores formações educacionais e, portanto, conseguia competir no mercado de trabalho, o que não ocorria com os menos favorecidos. Ademais, o próprio título da canção é uma crítica, visto que o ensino universitário nos moldes da época em que Martinho da Vila compôs seu samba não passava de um anseio da pequena burguesia para manter seu *status* social. Além disso, a letra revela de forma indireta que o pobre quando tinha acesso ao ensino superior o fazia mais pela universidade privada do que pública, já que nesta a concorrência era muito alta e com poucas vagas. Assim, demonstrava que o ensino ainda continuava sendo um privilégio de uma pequena parcela da sociedade que poderia pagar por ele e/ou tivesse condições educacionais de disputar uma vaga demasiadamente concorrida.

O último samba aqui analisado apresenta mais detidamente a questão do dinheiro como fator principal em uma sociedade que estava cada vez mais imbuída pelo ideal capitalista, pautado pelo avanço da indústria e urbanização, a par de incentivos ao consumo crescente de mercadorias pela mídia, notadamente via o setor de publicidade. Tais características da sociedade levavam-na a ser protagonista de crescentes diferenças sociais, com uma massa apartada economicamente dos meios de produção e consumo, visto que se destinavam, em sua maioria, à classe média e alta. Assim, vivenciando as dificuldades e exclusão social enfrentadas pelos moradores dos morros e subúrbios, Paulo da Portela compõe “Ouro, Desça do Seu Trono”, presente no disco do fascículo Samba de Terreiro e de Enredo, lançado na terceira versão da Coleção em gravação de Candeia, em 1978. A letra faz uma crítica à apologia ao dinheiro, característica comum à sociedade brasileira, assim como nas demais nações capitalistas, nas quais o lucro é determinante e as relações sociais e humanas vão se perdendo em detrimento do dinheiro. Com isso, o sambista expõe as consequências de um pensamento que valoriza mais o lucro do que o ser humano, apresentando os seguintes versos:

Ouro desça do seu trono
Venha ver o abandono
De milhões de almas aflitas, como gritam
Sua majestade, a prata
Mãe ingrata, indiferente e fria
Sorri da nossa agonia
Diamante, safira e rubi
São pedras valiosas
Mas eu não troco por ti
Porque és mais preciosa

De tanto ver o poder
 Prevaler na mão do mal
 O homem deixa se vender
 A honra pelo vil metal
 Nessa terra sem paz com tanta guerra
 A hipocrisia se venera
 O dinheiro é quem impera
 Sinto minha alma tristonha
 De tanto ver falsidade
 E muitos já têm vergonha
 Do amor e honestidade

A primeira consequência da crescente mercantilização da sociedade elencada por Paulo da Portela é o “abandono de milhões de almas aflitas”, causado pela constante busca pelo lucro/dinheiro em detrimento da expropriação de trabalhadores que se sujeitam a condições subalternas para garantir seu sustento. Outro fator é a tendência maior ao sujeito acabar sendo corrompido pelo sistema, chegando a vender sua honra por dinheiro, além de ocorrer inversão de valores na sociedade, pois nela “o dinheiro é quem impera” e muitos têm “vergonha do amor” e da “honestidade”. Portanto, o sambista expõe o abandono a que os moradores dos morros, em sua maioria negros e pobres, estavam sujeitos por conta da inversão de valores que ocorria na sociedade. Onde o dinheiro é sinônimo de poder, quem mais sofre as consequências de tais características são os pobres, trabalhadores autônomos e/ou mal remunerados.

3.4. A figura da mulher nas composições

No período em que a Coleção chegou ao mercado, o universo musical ainda era majoritariamente ocupado pelos homens, ainda que as mulheres tivessem conquistado lugar na música popular brasileira. Foi somente a partir da década de 1950 que elas começaram a buscar seu espaço dentro da sociedade, lutando por direitos políticos, econômicos, sociais e culturais, pois até então elas mantinham-se excluídas das atividades coletivas que estivessem fora do lar (CALAZANS; NUNES, 2012, p. 3). Embora Chiquinha Gonzaga tenha despontado, no final do século XIX, como compositora e símbolo de uma emancipação feminina que ainda estava por vir, sua atuação era solitária e árdua. Mantinha-se como única compositora a ser reconhecida por seus pares, pelo público e pela crítica, mas sofria preconceitos e dificuldades em se inserir no universo musical, o qual era dominado pelos homens. Segundo Paranhos (2013, p. 135), no período da Primeira República, cabia às mulheres dedicarem-se ao trabalho doméstico prioritariamente, além da função de gerarem filhos, mesmo que contribuíssem economicamente com o ambiente familiar.

Assim, aberto o caminho para o reconhecimento artístico feminino, iniciado por Chiquinha Gonzaga, as mulheres, a partir dos anos 1950, começaram a buscar seu espaço na sociedade que ainda era pautada pelo patriarcalismo e pelo machismo. No período de lançamento da Coleção, o movimento feminista se fortalecia, trazendo resultados positivos às mulheres nas décadas de 1970 e especialmente na seguinte, após tempos de lutas e reivindicações por uma sociedade mais igualitária entre os gêneros. No fim dessa década e início dos anos 1980, as mulheres reivindicaram maior participação no cenário musical do país, para além de serem somente intérpretes, lutando para conquistar espaço como compositoras de suas próprias canções, divulgando seus ideais (BARBOSA, 2004, p. 14).

Até o momento das conquistas feministas e o aparecimento de outros nomes de compositoras e/ou intérpretes, as canções apresentavam um discurso proferido pelos homens, muitas vezes defendendo os ideais de uma sociedade que trazia o ranço do patriarcalismo e do machismo. Por isso, muitas delas traziam referências sobre o destino e a função das mulheres, representando “os valores e desejos de uma época e um lugar” (AMORIM, 2009, p. 94). Além disso, mesmo aquelas canções compostas nas primeiras décadas do século XX e regravadas na década de 1970 reforçam determinada imagem de mulher, condizente com os anos passados. No entanto, diferentes discursos surgidos nas novas composições dessa mesma década, os quais estavam amparados pelo fortalecimento do movimento feminista, demonstram que o discurso sobre a mulher sofreu mudanças ao longo do tempo (BARBOSA, 2004, p. 13).

No que se refere ao samba, mais especificamente, embora seu surgimento estivesse atrelado às “tias baianas”, o que conferia às mulheres importante papel na história desse gênero musical, ele sempre fora praticado e difundido por homens. Estes eram os responsáveis por grande parte das composições, e também por tocar os instrumentos e interpretar os sambas, embora ser intérprete das canções fosse o máximo permitido às mulheres durante as décadas de 1930 a 1950. Assim, as intérpretes acabavam por reproduzir os discursos andrógenos, os quais em sua maioria apresentavam uma imagem de mulher submissa, feita para atender aos interesses e/ou necessidades de seus maridos/companheiros (CALAZANS; NUNES, 2012, p. 4-5). Uma das compositoras de renome, que se destacou no estilo samba-canção, foi Dolores Duran, que despontou no cenário musical nos anos de 1950. Posteriormente a ela outros nomes foram surgindo, especialmente a partir da década de 1970, como D. Ivone Lara, que só foi reconhecida em 1978, aos 56 anos, embora já compusesse sambas-enredos desde o fim dos anos 1940. Ela foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores de uma Escola de Samba, já que até então era de exclusividade masculina.

No mesmo período em que despontou D. Ivone Lara, também destacaram-se como intérpretes do samba nomes como Clementina de Jesus, Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e, posteriormente, Jovelina Pérola Negra, como intérprete e compositora, entre outras artistas. Portanto, era um nicho musical que aos poucos se abria para que as mulheres tivessem espaço como compositoras para além de intérpretes, refletindo as mudanças ocorridas na sociedade diante das conquistas das lutas feministas.

Inserida nesse contexto de ampliação da participação feminina no cenário musical brasileiro, a Coleção, em sua primeira versão, mantinha ainda o caráter masculino do cenário musical, focalizando apenas duas mulheres em seus 48 fascículos e ambas dividindo o fascículo com um compositor. Trata-se de Dolores Duran, que dividiu o fascículo com Tito Madi, outro importante nome do samba-canção, e Chiquinha Gonzaga, a mulher pioneira a entrar no universo musical, a qual dividiu espaço com Ernesto Nazareth. Portanto, as únicas compositoras na Coleção não mereciam nem mesmo serem focalizadas individualmente. Situação que irá se repetir na terceira versão do lançamento da Abril Cultural, quando voltam a dividir o fascículo com os mesmos artistas supracitados, acrescentando Zequinha de Abreu no fascículo Chiquinha Gonzaga. Caso semelhante ocorre com D. Ivone Lara, artista que só foi focalizada na terceira versão, e ainda figurando ao lado de Mano Décio e Silas de Oliveira, os quais formavam o trio de bambas representantes da Escola de Samba Império Serrano.

Na terceira versão da Coleção, embora no período de seu lançamento as conquistas feministas tenham adquirido maior alcance, o padrão foi mantido e a quantidade de compositores focalizados em relação às compositoras é muito superior, aumentando apenas D. Ivone Lara de uma versão para outra. As demais representantes do samba que despontavam no meio artístico não receberam atenção da Coleção, a qual abriu espaço somente para as intérpretes. Estas não tinham vozes próprias e apenas representavam e transmitiam aquilo que os homens compunham.

Diante desse cenário musical, marcado pela pouca participação feminina na composição de canções e pela escassa representatividade que tiveram na Coleção, figurando em poucos fascículos e, ainda assim, ao lado de compositores, serão apresentados os sambas que tiveram como temática a mulher. Segundo Ana Maria M. Amorim (2009, p. 100), os sambas difundiam representações sociais. Dessa maneira, as análises das composições que apresentaram a figura feminina como eixo temático nos ajuda a compreender uma das representações de samba apresentadas pela Coleção. Por meio das diferentes imagens do samba e do universo do sambista, expressas no lançamento da Abril Cultural ao longo dos fascículos, tanto nos textos quanto nas canções escolhidas para comporem o disco que

acompanhava o lançamento, a imagem desse gênero musical vai se formando no imaginário do leitor/ouvinte.

No entanto, apesar de focalizar majoritariamente compositores em detrimento das compositoras, a Coleção apresentou tanto sambas que tratam a mulher como submissa aos homens quanto aqueles em que ela se rebela e larga seu marido/companheiro. Exemplos do primeiro caso são as composições: “Ai, Que Saudades da Amélia”, escrita por Ataulfo Alves e Mário Lago, “Boneca de Pano”, de Assis Valente, “Ministério da Economia”, Geraldo Pereira e Arnaldo Passos, “Mãe Solteira” e “Emília”, ambas de Wilson Batista, sendo a primeira em parceria com Jorge de Castro e a outra com Haroldo Lobo. Já no segundo momento, há composição de Ataulfo Alves, denominada “Errei, Sim”, duas de Geraldo Pereira, “Lembras-te Daquela Zinha?”, em parceria com Augusto Garcez, “Sem Compromisso”, composta ao lado de Nelson Trigueiro, e “Oh! Seu Oscar”, de autoria de Wilson Batista e Ataulfo Alves. Além de “Você Vai Se Quiser”, composta por Noel Rosa.

Em “Ai, Que Saudades da Amélia”, presente no fascículo Ataulfo Alves de ambas as versões da Coleção, apresenta-se em gravação do próprio autor, em 1941, uma ode à mulher ideal, representada como aquela que passa até fome ao lado de seu marido. A letra assim afirma:

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo que você vê você quer

Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: meu filho, o que se há de fazer
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Amélia, portanto, é a imagem da mulher desejada e presente no imaginário da sociedade ainda pautada pelo discurso machista. Ela era exemplo de símbolo feminino, pois não fazia exigência, pelo contrário, até “achava bonito não ter o que comer”, desde que fosse ao lado de seu marido/companheiro. Além disso, nos momentos de crise, ao invés de se preocupar com “luxo e riqueza”, confortava seu companheiro, conformando-se com a

situação, afinal “o que se há de fazer?”. Por todos esses atributos o compositor conclui, em sua linha derradeira, que “Amélia é que era mulher de verdade”. A conclusão do sambista é feita após o contraponto que faz das duas mulheres com quem conviveu. Inicia com a descrição de sua segunda mulher, a qual possivelmente vivia à custa do marido, além de maltratá-lo e de ser consumista, desejando tudo que via, não se importando com a dificuldade financeira de seu “pobre rapaz”. Ela representava a figura da mulher que se contrapunha às normas morais e culturais da sociedade ainda pautada pelo machismo, pois não era obediente nem servil ao marido, assim como se espera que deveriam se portar, à época, as esposas. Portanto, para não ser um fardo na vida do homem e poder merecer elogios, a mulher deveria seguir as prerrogativas de submissão, destacadas no samba de Ataulfo Alves por meio da figura da Amélia.

Outro samba que apresenta um padrão exemplar de mulher é “Emília”, gravada por Vassourinha, em 1941. Composição presente no disco do fascículo Wilson Batista de ambas as versões da Coleção. Neste samba afirma-se:

Quero uma mulher
Que saiba lavar
e cozinhar
E de manhã cedo
Me acorde na hora de
trabalhar
Só existe uma
E sem ela eu não vivo
em paz

Emília, Emília, Emília
Eu não posso mais

Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe
A falta que ela me faz

Nessa composição, as estruturas sociais ainda pautadas pelo imaginário patriarcal é que dão o tom. O eu lírico inicia os versos elencando as qualidades que ele deseja encontrar em uma mulher e conclui que é só a “Emília”, a personagem que atende a todas suas necessidades/desejos que é mulher (de verdade). Pelas linhas textuais da composição, percebe-se que o papel feminino se faz apenas no cumprimento das necessidades do homem, ela serve apenas para cuidar de seu marido, não tendo sua individualidade preservada. A mulher tem que lavar, cozinhar, acordar o homem para trabalhar – portanto, é ele o provedor

financeiro da casa, cabendo à mulher o trato da casa – e preparar o café, todas as atividades voltadas para o eu lírico masculino. Tal discurso, cantado nos anos de 1940, ainda reverberava na época de lançamento das versões da Coleção, apesar das conquistas femininas terem diminuído tal anulação da mulher frente ao homem na sociedade.

Se ambas as composições aqui analisadas apresentavam uma espécie de “receita” de mulher ideal, feita para agradar e satisfazer o homem, outros sambas apresentam a situação submissa a que era relegada a mulher. Com essa visão associada ao tom de denúncia e relato das mazelas enfrentadas pelas mulheres, as composições figuraram apenas nos discos da terceira versão da Coleção, época em que as lutas feministas aumentaram e alcançaram conquistas importantes, tentando amenizar as situações relatadas nos sambas analisados na sequência.

O primeiro é “Boneca de Pano”, que esteve presente na Coleção em gravação de Carmen Costa, em 1980. Embora tenha sido lançada em 1950, a versão do fascículo Assis Valente é mais atualizada, feita especialmente para o lançamento da Abril Cultural. Seus versos assim destacam:

Boneca
De pano
Gingando
Num cabaré
Poderia ser bonequinha
de louça
Tão moça
Mas não é

Um dia alguém a chamou de boneca
E ela sendo mulher
Acreditou
O tempo foi se passando
E ela se desmanchando
E hoje quem olha pra ela
Não diz quem é

Em vez de boneca de louça
Hoje é boneca de pano
De um sombrio cabaré

Nessa composição, o sambista apresenta a triste história de uma mulher que poderia ser “bonequinha de louça”, ou seja, ter boa vida, ser bem cuidada por seu companheiro, mas por ter sido enganada, acabou virando “boneca de pano” em um “sombrio cabaré”. Portanto, apresenta a situação relegada às mulheres que não têm um homem que as tratem como uma “boneca de louça”. Parece que a sociedade só dava duas escolhas às personagens femininas:

serem submissas aos homens ou trabalhar como prostitutas (o que equivalia ser submissa ao homem também), fato que acaba legando apenas um destino às mulheres: o de servir aos homens, fosse de uma maneira ou de outra.

Na composição “Ministério da Economia”, gravada em 1951 e presente apenas na terceira versão da Coleção, em gravação de Monarco, em 1980, apresenta-se um verso que explicita a situação servil da mulher, pois afirma-se:

[...] A vida estava tão difícil
 Que eu mandei a minha nega bacana
 Meter os peitos na cozinha
 da madame
 Em Copacabana
 Agora vou buscar a nega [...].

A personagem se sujeita a prestar serviços domésticos em outros lares, pois foi um mando de seu marido. Ela não teria vontade e nem escolha própria, cabendo ao seu marido determinar os desígnios de sua vida, decidindo quando e onde trabalhar e a hora de parar (“agora vou buscar a nega”) e voltar a servir apenas dentro de casa. Em nenhum momento o discurso e/ou a vontade feminina é explicitada. Ela apenas obedece ao que a ela é designado. Embora o homem apresente-se como preocupado quanto ao destino de sua companheira e declare amá-la, percebe-se o predomínio de uma relação de dominação masculina, como se destaca nos seguintes versos do samba:

[...] Com o meu amor eu já posso viver
 Eu vou buscar
 A minha nega pra morar comigo
 Porque já vi que não há mais perigo
 Ela de fome já não vai morrer [...].

Ao mesmo tempo em que o homem se preocupa com que “sua nega” não morra de fome, afirma que irá buscá-la para viver ao seu lado, ou seja, é ele quem manda e desmanda, decidindo sobre o futuro da mulher, não deixando claro, em nenhum momento se ela deseja o mesmo.

Outra composição é “Mãe Solteira”, presente no fascículo Wilson Batista, apenas na terceira versão da Coleção. Gravada por Roberto Silva, em 1954, em sua letra apresenta-se uma situação que explicita o imaginário social da época do lançamento da canção, mas que perdurou (e ainda permanece) na sociedade brasileira: a ideia de que uma mulher não pode ser mãe solteira, visto ser uma das maiores (senão a maior) vergonhas, além de ter sido abandonada pelo marido/companheiro (pois a culpa sempre recai sobre a mulher, seguindo

uma lógica de que, se fora abandonada, acabando como mulher solteira, alguma coisa fez para merecer isso). Ademais, tal situação pode representar que a personagem feminina não seja oficialmente casada, tendo o filho em um relacionamento casual, o que configura outra situação igualmente vergonhosa e inadmissível para uma mulher que fosse “de bem”, “de respeito”. O samba assim destaca em seus versos:

Hoje não tem ensaio
na escola de samba
O morro está triste e
o pandeiro calado
Maria da Penha, a
porta-bandeira
Ateou fogo às vestes
por causa do namorado
O seu desespero foi por causa
de um véu
Dizem que essas Marias
Não têm entrada no céu
Parecia uma tocha humana
Rolando pela ribanceira
A pobre infeliz
Teve vergonha de ser mãe
solteira.

O samba trata também da questão religiosa, pois, segundo os dogmas que regem grande parte das religiões, a mulher não pode ter relações sexuais antes e/ou fora do casamento, portanto, não pode ser mãe solteira, fato que ocorre com Maria da Penha, a personagem da composição do sambista. Diante da pressão da sociedade, pautada pelos dogmas religiosos e pela cultura falocêntrica, a personagem prefere pôr fim à vida a ter que enfrentar o preconceito e o julgamento dessa sociedade. No entanto, o morro, já estabelecido como uma comunidade e representando a união da classe menos favorecida da sociedade, não julga Maria da Penha, pelo contrário, se comove e solidariza com a situação da moça que virou “tocha humana” por ter “vergonha de ser mãe solteira”.

Em contrapartida às mulheres retratadas como submissas e subservientes de seus maridos, há sambas compostos por sambistas que retratam, mesmo que pelo olhar masculino, situações em que as mulheres se rebelam, se emancipam e buscam a liberdade e a vida própria, independentemente de seus companheiros. Um primeiro exemplo de tal situação está na composição de Ataulfo Alves, o mesmo que cantou que a Amélia é que era mulher de verdade. Em seu samba “Errei, sim”, presente em seu fascículo da terceira versão, em gravação de Dalva de Oliveira, em 1950, Ataulfo dá voz à mulher e escreve como se fosse um personagem feminino relatando sua situação assim descrita:

Errei, sim
 Manchei o teu nome
 Mas foste tu mesmo o culpado
 Deixavas-me em casa
 Me trocando pela orgia
 Faltando sempre
 Com a tua companhia

Lembro-te agora
 Que não é só casa e comida
 Que prende por toda vida
 O coração de uma mulher

As joias que me davas
 Não tinham nenhum valor
 Se o mais caro me negavas
 Que era todo o teu amor

Mas se existe ainda
 Quem queira me condenar
 Que venha logo
 A primeira pedra me atirar

No samba, a mulher afirma ter largado seu marido pelo fato de ele manter relações extraconjugais e lhe negar o que seria o mais caro em uma relação: o amor. Mesmo afirmando que o homem lhe dava joias, casa e comida, a mulher afiança categoricamente que um coração não se prende apenas com tais elementos. Essa situação demonstra o início da emancipação feminina e da autonomia perante o homem e ao relacionamento amoroso, conquistas que paulatinamente elas alcançavam. No entanto, nos versos derradeiros, o autor deixa claro que o preconceito ainda existe e havia ainda quem estivesse pronto a “condenar” e a atirar a “primeira pedra” na mulher, por ela ter deixado seu marido.

O sambista Geraldo Pereira, além de ter composto o “Ministério da Economia”, narrando uma situação de uma mulher sob domínio de um homem, foi o responsável também por dois sambas que estiveram presentes no disco de seu fascículo da terceira versão e que tratam da mulher em sua emancipação: trata-se de “Lembras-te daquela zinha?”, gravada por Roberto Silva, em 1966, e “Sem Compromisso”, interpretada por Chico Buarque, em 1974. A primeira apresenta uma espécie de desabafo de um homem com seu amigo, após ter sido abandonado por sua mulher. O eu lírico assim relata:

Te lembras daquela zinha?
 Que há muito tempo foi minha
 Que um dia sem ter razão
 me abandonou
 E por gostar muito dela

Fiz uma casa pra ela
 Fiquei tão cheio de vida
 Mas tudo acabou
 Escreva o que eu digo
 Se um dia ela voltar
 Eu juro que hei de lhe perdoar
 Vou te pedir, meu amigo
 Não criticar o meu ato
 Eu sei onde é que me aperta o sapato

Em “Lembras-te daquela zinha?” a situação descrita no samba “Errei, sim”, no qual a mulher temia o julgamento da sociedade, inverte-se, pois na primeira composição quem pede para não ser julgado por seus atos é o homem. No entanto, a visão da canção é amparada pelo discurso masculino, visto iniciar com a denominação depreciativa “daquela zinha” para se referir à mulher que saiu de casa e largou a vida que o homem lhe oferecia para seguir a sua própria, fato ainda malvisto pela sociedade da década de 1940, quando foi composto e lançado esse samba.

A outra composição, intitulada “Sem Compromisso”, retrata a mulher que dança com outros homens, deixando seu companheiro com ciúmes. Apesar das ameaças de “haver bate-boca dentro do salão” por conta do feito da mulher, ela desafia seu companheiro quando este a convida para dançar e afirma: “Não, eu agora tenho par” e dança com outro sujeito, além de bater palmas e pedir bis ao final do samba. São pequenos feitos e situações que demonstram que aos poucos a mulher se libertava das marcas patriarcais da sociedade brasileira em rumo a sua emancipação social, podendo inclusive contradizer e enfrentar a figura masculina, o que seria inconcebível em um passado recente, quando do lançamento do samba em 1944. Vale ressaltar que, embora as mulheres tenham conseguido importantes conquistas, ainda nos dias de hoje elas enfrentam situações discriminatórias, tendo que lutar por melhores condições em todos os âmbitos na sociedade.

Ainda pela visão masculina, há a canção de Wilson Batista e Ataulfo Alves, denominada “Oh! Seu Oscar”, interpretada por Ciro Monteiro em 1939 e presente apenas no disco da primeira versão da Coleção, no fascículo Wilson Batista. Os versos desse samba representam uma situação longe de ser comum e aceita pela sociedade brasileira na época de seu lançamento. Quando figurou pela primeira vez na Coleção, no início da década de 1970, seu conteúdo estava mais condizente com as lutas feministas que cresciam e conseguiam importantes conquistas para as mulheres. Sua letra assim destacava:

Cheguei cansado do trabalho
 Logo a vizinha me falou:

- Oh! seu Oscar
 Tá fazendo meia hora
 Que sua mulher foi-se embora
 E um bilhete deixou

O bilhete assim dizia:
 "Não posso mais
 Eu quero é viver na orgia"

Fiz tudo para ter seu bem-estar
 Até no cais do porto eu fui parar
 Martirizando o meu corpo noite e dia
 Mas tudo em vão
 Ela é, é da orgia
 É... parei!

Nesse samba, não basta à mulher largar seu marido, ela também o faz para desfrutar de sua liberdade sexual, o que se configura em uma atitude duplamente revolucionária para a época em que foi lançada a canção. Ademais, demonstra que o homem era o provedor financeiro da casa (“Cheguei cansado do trabalho”) e à mulher cabia ser submissa, gozando do “bem-estar” proporcionado por seu companheiro ou então viver de forma promíscua. A figura feminina era relegada socialmente, estando sujeita aos desígnios masculinos, pelo menos até a década de 1960 quando crescem as lutas feministas por mais direitos. E, embora a situação descrita no samba não fosse uma constante na sociedade carioca e/ou brasileira em fins dos anos 1930, ele fez enorme sucesso quando de seu lançamento. A composição foi a vencedora do concurso de músicas de carnaval, promovido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – criado durante o Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas.

Na Coleção, a ficha técnica da canção traz as informações de que ela fez tanto sucesso à época, que seus autores compuseram, em 1940, “Mulher de Seu Oscar”, na qual a mulher se arrepende de ter largado seu marido, mas teme pelo julgamento que a vizinhança (sociedade) fará dela, afirmando: “Com que cara eu vou voltar pro seu Oscar! / Eu sei que a vizinhança vai me reprovar”. Em seus versos derradeiros, ela se justifica diante das acusações feitas a respeito de sua atitude, que, segundo afirma, havia sido mal interpretada pela vizinhança:

Não quiseram interpretar
 o bilhete que eu deixei
 pra entregar ao meu Oscar
 Onde eu dizia
 "Vou me embora pra orgia"
 Era pro samba, sem segunda intenção
 Orgia de luz, de riso e de alegria minha gente
 Parei! Fui condenada injustamente

Apesar da atitude revolucionária e corajosa da mulher na primeira composição, ela acaba por se redimir no samba seguinte, além de relatar as injustiças e condenações a que estavam sujeitas as mulheres na sociedade brasileira daquele período. A mulher não teria o direito de se divertir no samba “sem segundas intenções”, sem seu marido, pois seria julgada e condenada pela sociedade. No entanto, por motivos desconhecidos, esse samba não fez parte do disco dos fascículos Wilson Batista de ambas as versões da Coleção.

Assim, se no primeiro samba a mulher não tem voz, no segundo é ela quem relata o acontecido, como uma espécie de direito à resposta após ter sido mal interpretada, sendo acusada de ser “da orgia”, o que significava não ser uma mulher de boa conduta, segundo as normas da sociedade. Porém, ela se justifica afirmando ter ido para a “orgia de luz, de riso e de alegria”, não havendo motivos que justificassem as acusações de má conduta que sofrera. Em ambos os sambas, embora apresentem visões e relatos distintos, a personagem feminina se vale de uma postura emancipatória e de consciência de que estava sendo julgada injustamente pelas normas que regiam a sociedade da época. Ela sabia, portanto, que tinha o direito de se divertir no samba, mesmo não estando acompanhada de seu marido, e que a sociedade a julgaria, provavelmente não sendo perdoada e tampouco aceita novamente em casa. Apesar de saber dos riscos que correria ao ir “pra orgia”, ela não deixa de ir, mostrando que aos poucos a mulher se libertava das amarras machistas, inclusive nas canções feitas por homens, e assumia as consequências de seus atos, mas sem deixar de construir o seu próprio destino.

Outro samba que tinha a mulher como temática é “Você Vai Se Quiser”, de autoria Noel Rosa. A canção fez parte das canções selecionadas para o disco da versão da década de 1980, em gravação do próprio compositor ao lado de Marília Batista, em 1937. Em sua composição, o sambista apresenta o retrato de uma sociedade ainda regida pelo machismo, mas que via as mulheres conquistando liberdade e espaço dentro dessa mesma sociedade, o que gerava desconforto e até revolta de alguns homens (PARANHOS, 2013, p. 134). Essa manifestação contrária às conquistas feministas é retratada na composição do Poeta da Vila, cuja letra afirma:

[...] Todo cargo masculino
 Desde o grande ao pequenino
 Hoje em dia é pra mulher
 E por causa dos palhaços
 Ela esquece que tem braços
 Nem cozinhar ela quer

Você vai se quiser

Você vai se quiser
 Pois a mulher
 Não se deve obrigar
 a trabalhar
 Mas não vá dizer depois
 Que você não tem vestido
 E o jantar não dá pra dois [...]

Ao mesmo tempo em que o autor, nos primeiros versos acima destacados, se indigna ao tratar da inserção da mulher no mercado de trabalho, fato que estaria retirando o emprego dos homens e fazendo com que a mulher se recusasse a fazer as tarefas domésticas, no refrão da canção, ele também incentiva que a mulher ganhe dinheiro para ajudar em casa. Se nas canções anteriormente analisadas o homem provia o sustento de sua esposa, garantindo a ela o “bem-estar”, no samba de Noel Rosa, o eu lírico masculino não desempenha tal função. Segundo afirma em versos direcionados à sua mulher, se esta quisesse desfrutar de um vestido e garantir o jantar, deveria trabalhar, pois “o homem já nasceu / Dando a costela à mulher”, como afirma em seus versos derradeiros. Ou seja, o homem já havia ajudado e se sacrificado demais pela mulher, por isso ela deveria agora buscar o seu próprio sustento, muito embora para isso tivesse que ocupar os cargos até então destinados apenas aos homens, dedicando-se mais fora do lar e relegando os trabalhos domésticos, que sempre foram de exclusividade feminina.

Ademais, o refrão utilizado por Noel Rosa, que afirma que a mulher trabalha se quiser, pois não se deve obrigá-la, pode ser interpretado como um desabafo do personagem masculino, que se revolta pela inserção da mulher no mercado de trabalho. Já que havia conquistado tal direito, ela então é quem deveria suprir suas necessidades próprias e não ficar contando com os proventos do homem. Composta e gravada ao final da década de 1930, a canção de Noel Rosa trazia o cenário de mudança social e de gênero que ocorria na sociedade brasileira. Incentivadas pelo avanço industrial e pela modernização ocorrida no Brasil, as mulheres buscavam maior espaço econômico, político, social e cultural. Também inserido nesse contexto de mudanças, o Poeta da Vila, conhecido por ser um cronista social, não poderia deixar de retratar o novo cenário que se colocava no país, embora de forma crítica às conquistas feministas. No entanto, há de se considerar que no samba de Noel Rosa, além do machismo vindo do homem, a mulher, ao se recusar a trabalhar, compactuava com o machismo em termos de aceitar que o homem fosse o único provedor financeiro da casa.

Os sambas que trazem como temática a mulher, suas conquistas, o preconceito social para com suas atitudes, a visão masculina sobre a emancipação feminina que aos poucos

ganhava espaço na sociedade brasileira, mais do que composições musicais, são relatos de momentos históricos distintos, e, portanto, auxiliam no entendimento da sociedade em determinado período. Ademais, relançados em épocas posteriores, como ocorreu na Coleção, os sambas que tratam da temática feminina, assim como outras, muitas vezes servem para reforçar um discurso ainda vigente ou então para apresentar ao ouvinte as mudanças ocorridas no país.

Há uma diversidade nos discursos a respeito do samba, estabelecidos por práticas e representações investidas pela Coleção. Isso pois figuraram nos discos tanto sambas com visão masculina, mas que defendiam e até apresentavam tom de denúncia da situação de submissão da mulher perante o homem, quanto aqueles em que o discurso patriarcal se revela e as conquistas femininas ainda não são aceitas. Além de existirem também aqueles que divergiam sobre se as origens do samba eram da Bahia ou do Rio de Janeiro, bem como aqueles que diferenciavam o samba de morro daquele da cidade. Tais temáticas, que foram uma constante em sambas das primeiras décadas do século XX, foram diminuindo quantitativamente com o passar do tempo nas canções, uma vez que, diante de outro cenário social, cultural, econômico e político, muitos sambistas, em especial os que foram analisados neste capítulo, compunham seus sambas tendo como um de seus motes os problemas por eles enfrentados e os discursos sociais e culturais do período em que estavam inseridos. No entanto, muitas das questões cantadas em diversas composições ainda faziam parte da sociedade quando do lançamento das versões da Coleção. Assim, as canções que tinham como eixo temático os problemas sociais – muitos deles em decorrência da má gestão do poder público ao não visar políticas públicas para o bem-estar social –, além daquelas que trataram da crise econômica que assolou o país em diferentes épocas, estiveram majoritariamente na terceira versão. Desse modo, a Coleção – lançada nos anos 1980, quando o Brasil, após o período fértil com o “milagre econômico”, enfrentava graves problemas financeiros que afetavam toda a população brasileira, em especial o trabalhador de baixa renda – selecionou, por meio dos profissionais envolvidos em sua produção, diversos sambas que iam ao encontro das questões contemporâneas ao seu lançamento.

Certamente o critério de seleção dos sambas que faziam parte dos discos dos fascículos não passou apenas pelas questões relativas à correlação das temáticas dos sambas com a sociedade contemporânea ao lançamento da Coleção. No entanto, as análises realizadas até aqui permitem afirmar que grande parte dos sambas fizeram coro com a realidade histórico-social do período em que as versões da Coleção, especialmente a terceira, estiveram à venda. Tal fato pode ter contribuído para que o leitor/ouvinte se identificasse com a visão de samba

presente na Coleção e fosse, assim, levado a se apropriar das informações e conteúdos que a ele eram transmitidos.

Portanto, focalizando tanto sambistas que surgiam no meio musical e necessitavam de divulgação para o público quanto aqueles do passado remoto, possivelmente pouco ou nada conhecidos pelos leitores/ouvintes, a contribuição dos profissionais da mídia foi de extrema importância para a divulgação da Coleção e para seu sucesso em três versões, assim como colaborou para reforçar a imagem do samba como símbolo da brasilidade, considerando as questões a respeito da “tradição” e “pureza” desse gênero musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Ao analisar historicamente a Coleção História da Música Popular Brasileira, percebeu-se que ela contribuiu para avigorar e legitimar a autoimagem difundida pela Abril Cultural, qual seja, a de empresa difusora da cultura no Brasil. Tal característica foi reforçada ao longo de seus fascículos, conforme aqui demonstrado, tanto pelos artistas focalizados, os intérpretes e as canções quanto pelos profissionais selecionados para participarem da produção da Coleção, fossem como assessores/colaboradores fossem escrevendo textos para a terceira versão. A presente análise permite afirmar, portanto, o papel da Coleção ao focalizar e ajudar a divulgar compositores que tiveram, em sua maioria, trajetórias artísticas condizentes com o projeto cultural e educacional autodeclarado pela Abril Cultural para o lançamento de seus produtos, escamoteando, de certo modo, o aspecto mercadológico de que também se valia. Portanto, a Coleção está inserida em uma representação de si, exposta direta ou indiretamente em seus elementos textuais e fonográficos.

Conforme se verificou, para reforçar a ideia de que se tratava de um lançamento preocupado com a difusão de elementos culturais e também com a preservação da memória musical brasileira, a Coleção gestada entre o setor editorial e o fonográfico contou com a chancela de profissionais que se destacavam em diferentes mídias. Isso demonstra a intersecção entre setores díspares da indústria cultural, o que teria possibilitado e corroborado com a elaboração e produção da Coleção. No entanto, não foi somente o lançamento da Abril Cultural que buscou se autopromover diante de seus leitores/ouvintes, mas também os profissionais que participaram de sua produção, especialmente na terceira versão, quando os textos passaram a ser assinados. Assim, esses agentes legitimavam tanto a Coleção quanto seus nomes, expondo suas análises e apreciações nos encartes dos fascículos.

Observou-se ainda que os responsáveis pela parte textual dos fascículos, estando em confluência com o posicionamento da Abril Cultural em relação ao seu papel diante da difusão da cultura para uma elevada quantidade populacional, buscavam atenuar a relação do compositor focalizado com a lógica mercadológica e, ao mesmo tempo, associá-lo a práticas relacionadas à “tradição”, “pureza” e à “raiz” da música popular brasileira. Essas práticas utilizadas como elementos narrativos corroboravam para posicionar ideologicamente a Coleção, tendo em vista os debates acerca dos rumos que as artes deveriam seguir diante da consolidação da indústria cultural brasileira e das questões do nacional/popular, juntamente com a ideia de “linha evolutiva”. Desse modo, tais motes foram amplamente difundidos no período de lançamento de ambas as versões da Coleção. Assim, constatou-se que, inserida em

período de efervescência cultural e política, a Coleção não poderia passar incólume a esses debates.

Nesse quadro de debates estético-ideológicos, o samba apresentava-se como elemento que amarrava as pontas das questões em destaque no meio musical e cultural. Há muito o samba era tido como símbolo da brasilidade, além de ter conquistado o gosto de uma grande parcela da sociedade, fato que justifica o amplo espaço concedido ao samba ao longo dos fascículos lançados pela Abril Cultural em ambas as versões analisadas nesta dissertação. As representações do samba constaram tanto da parte fonográfica quanto da textual, na qual os profissionais selecionados para fazerem parte da produção da Coleção expuseram suas análises, conceitos e definições a respeito do samba, com base em aspectos estético-musicais. Com isso, ajudavam a estabelecer um viés interpretativo que deveria ser apropriado pelos leitores/ouvintes. Portanto, não eram escritos anódinos e ausentes de intencionalidade, pois, sendo de autoria de profissionais de destaque nos setores midiáticos (jornais, revistas, rádio, TV), a influência de seus discursos encontrava possivelmente considerável receptividade entre o público.

No entanto, a Coleção deixou claro que não iria focalizar todo e qualquer compositor que estivesse inserido artisticamente no universo do samba. A escolha dos focalizados, assim como a dos intérpretes, foi perpassada por múltiplas e diferentes visões e apreciações de seus colaboradores e assessores sobre o samba. No caso da abordagem desse gênero pela Coleção, a questão da “tradição” mostra-se uma constante. Qualificativos como “tradicionalidade”, “autenticidade” e “pureza” investidos ao samba, assim como o destaque de sua relação com as “raízes” da música nacional, são presentes nas diferentes apreciações e análises dos diversos profissionais responsáveis pelos textos dos fascículos dedicados a sambistas. Expressos por meio de variados elementos discursivos, tais qualificativos do samba, em conjunto e ao fim, corroboram para a representação do samba como uma autêntica e nodal manifestação musical da cultura popular e nacional. Isso ocorre segundo uma abordagem convergente com as posições emanadas por parte da esquerda ideológica dentro do debate sobre o “nacional e popular”, visto que aquela almejava utilizar a “verdadeira” música popular brasileira como um meio para conscientizar, cultural e politicamente, as classes populares. Representação que, expressada de maneira direta ou indireta, se esperava que fosse, por fim, apropriada pelo leitor/ouvinte. Evidentemente que a expressão indireta de tal posicionamento nos textos ou a sua influência nas escolhas dos sambistas, sambas e intérpretes da Coleção requeria do leitor/ouvinte certo conhecimento prévio ou contato com o meio musical para distinguir e perceber as opções que a Coleção adotara em relação às disputas estéticas e ideológicas

envolvidas na produção sambista e de seus registros fonográficos, fossem do passado remoto, fossem da contemporaneidade.

Ademais, percebe-se como a Coleção buscou fixar uma imagem de samba pautada na ideia que define esse gênero musical como sendo nacional. Portanto, sua abordagem seguia o paradigma do Estácio, no qual os sambas feitos nesta região é que condiziam com a ideia de Brasil/brasileidade que se queria firmar no lançamento. Nessa visão, os sambas de outras regiões brasileiras continuavam a receber denominações locais, como samba paulista, baiano etc., de modo que somente àquele feito em terras cariocas foi dada a denominação de nacional. De acordo com essa concepção, surgem nomes que se destacaram como representantes do “samba nacionalizado”, sendo a maioria deles moradores dos morros cariocas, negros e/ou ligados às escolas de samba, como Cartola, Ismael Silva, Zé Kéti, Monsueto, Ataufo Alves, Assis Valente, Néelson Cavaquinho, entre outros. Portanto, a ideia de que o samba “nacionalizado” e “autêntico” era aquele “do morro” esteve presente em diversos textos dos fascículos analisados, além da ênfase que se dá aos sambistas que pertenciam a esta região geográfica, assim como àqueles ligados às Escolas de Samba, surgidas nos morros cariocas, inclusive com um fascículo exclusivo às composições de samba-enredo. Mostrando assim, a visão de samba que esteve presente nos fascículos lançados pela Abril Cultural, além de corroborar com a visão de brasilidade que buscava se firmar quando do primeiro lançamento da Coleção e que perpassou as demais versões.

No entanto, a publicação contemplou também aqueles sambistas que não se encaixavam nessa característica, os quais haviam se destacado na cidade e pertenciam à classe média, como Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Dolores Duran e Tito Madi. Tal fato pode ser justificado por dois motivos principais: primeiro, pela importância que tais sambistas tiveram para o desenvolvimento da música popular brasileira, contribuindo para que o samba fosse difundido e/ou porque se destacaram em uma de suas vertentes, como no samba-canção. E, segundo, pelo caráter heterogêneo da Coleção. Apesar de contar com profissionais que acreditavam e defendiam que a “pureza”, a “autenticidade” e a “tradição” do samba vinham dos morros cariocas, havia também aqueles que acreditavam que a roupagem mais moderna do gênero, caracterizado pelo samba urbano carioca, não diminuía a qualidade artística das composições.

Assim, tendo em vista o amplo espaço dedicado ao samba e os elementos de representação investidos pela Coleção, pode-se afirmar que ela contribuiu para preservar a memória da música popular brasileira, mesmo que tenha sido apenas parcialmente, uma vez que a seleção musical resultou de escolhas estéticas e ideológicas. Finalmente, reconhece-se o

quanto a Coleção colaborou para divulgar e valorizar um dos mais destacados elementos das “raízes” da identidade brasileira: o samba.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

Revistas

MARKUN, Paulo. VC em revista. *Revista Imprensa*. São Paulo. 01/10/1987.

Veja, junho a julho de 1970, edições disponíveis no acervo *online* da revista. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 20 jul 2015.

Veja, maio a junho de 1982, edições disponíveis no acervo *online* da revista. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 20 jul 2015.

Fascículos da Coleção

AGUIAR, Flávio. Fiapos de conversa evocam o passado que não volta mais. *História da Música Popular Brasileira*. Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. As vertentes do coro dos exilados. *História da Música Popular Brasileira*. J. Cascata, Leonel Azevedo e Joubert de Carvalho. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALVES, Aaulfo. *História da Música Popular Brasileira*. Aaulfo Alves. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AMADO, Jorge. Uma arte criada ao sabor do tempo. *História da Música Popular Brasileira*. Dorival Caymmi. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

AMARAL, Maria A. Ninguém tem culpa da nossa desunião. *História da Música Popular Brasileira*. Herivelto Martins. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AMORIM, Jair e GOUVEIA, Evaldo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

_____; MOREIRA, Jair. Receita de sucesso: o gosto popular trabalhado com arte. *História da Música Popular Brasileira*. Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ASSIS, Chico de. Transitando no samba com ginga de morro. *História da Música Popular Brasileira*. Zé Kéti e Monsueto. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BAHIANA, Ana Maria. Moleque Gonzaguinha, o da minha vida. *História da Música Popular Brasileira*. Gonzaguinha. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARBOSA, Adoniran; VANZOLINI, Paulo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BARROSO, Ary. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

BASBAUM, Hersch W. O mito recriando a realidade. *História da Música Popular Brasileira*. Ismael Silva. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BATISTA, Wilson. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BIDE; MARÇAL; PORTELA, Paulo da. *História da Música Popular Brasileira*. Bide, Marçal e Paulo da Portela. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BUARQUE, Chico. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

CABRAL, Sérgio A poética da malandragem e da ingenuidade. *História da Música Popular Brasileira*. Zé Kéti e Monsueto. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Glórias parcas e tardias de uma trajetória marginal. *História da Música Popular Brasileira*. Cartola. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Falando de samba e de bambas. *História da Música Popular Brasileira*. Bide, Marçal e Paulo da Portela. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

CALAGE, Eloí. Quando se conhece a arte como um girassol de Praça. *História da Música Popular Brasileira*. Edu Lobo. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Nem antigo nem moderno, eterno. *História da Música Popular Brasileira*. João do Vale. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. O violão junto ao peito na emoção de compor. *História da Música Popular Brasileira*. Francis Hime e Marcos Valle. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Baden e Paulinho: um amor à prova de infidelidades. *História da Música Popular Brasileira*. Baden Powell e Paulo C. Pinheiro. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Compartilhando a cultura planetária. *História da Música Popular Brasileira*. Luiz Melodia e Djavan. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. Contar comigo e com um afinado parceiro. *História da Música Popular Brasileira*. Ivan Lins. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

CAMPOS, Paulo M. Intransigência, humor e paixão rubro-negra. *História da Música Popular Brasileira*. Ary Barroso. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Um pé no chão, outro nas estrelas. *História da Música Popular Brasileira*. Orestes Barbosa. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CAMPOS, Augusto. O criador da dor-de-cotovelo. *História da Música Popular Brasileira*. Lupicínio Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

CHAUÍ, Marilena. Um modo mágico de invocar a marcha da história. *História da Música Popular Brasileira*. Carlos Lyra, Bôscoli e Menescal. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Um travo de amargura de amor. *História da Música Popular Brasileira*. Dolores Duran e Tito Madi. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CARLOS, Roberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CASCATA, J; AZEVEDO, L; CARVALHO, J. de. *História da Música Popular Brasileira*. J. Cascata, Leonel Azevedo e Joubert de Carvalho. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DONGA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

DURAN, Dolores; MADI, Tito. *História da Música Popular Brasileira*. Dolores Duran e Tito Madi. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GALVÃO, Walnice N. Sem malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa. *História da Música Popular*. Noel Rosa. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GIL, Gilberto. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. A trajetória rumo ao estrelato. *História da Música Popular Brasileira*. Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KÉTI, Zé; MONSUETO. *História da Música Popular Brasileira*. Zé Kéti e Monsueto. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

KUBRUSLY, Maurício. Rompendo as amarras do convencional. *História da Música Popular Brasileira*. Gilberto Gil. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Na contramão, sublinhando a negritude. *História da Música Popular Brasileira*. Luiz Melodia e Djavan. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. Um cruzado em defesa da arte negra no Brasil. *História da Música Popular Brasileira*. Martinho da Vila. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LACOMBE, Fábio P. Quando a arte recupera a frustração amorosa. *História da Música Popular Brasileira*. Lupicínio Rodrigues. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LYRA, Carlos. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. *História da Música Popular Brasileira*. Carlos Lyra. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MACIEL, Luiz C. Expressão artística de uma geração. *História da Música Popular Brasileira*. Gilberto Gil. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

- MARIA, Antonio. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- MARTINS, Herivelto. *História da Música Popular Brasileira*. Herivelto Martins. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MEDAGLIA, Julio. Uma linguagem brasileira. *História da Música Popular Brasileira*. Pixinguinha. São Paulo: Abril Cultural, 1970, p. 12.
- MEDEIROS, Elton. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MELLO, Zuza H. de. O som de São Paulo em ritmo de samba. *História da Música Popular Brasileira*. Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MONTEIRO, Álvaro R. "Felicidade afogada morreu" - ficou só a desesperança. *História da Música Popular Brasileira*. Assis Valente. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MORAES, J. Jota de. Um canto que é solda de puro aço. *História da Música Popular Brasileira*. Néelson Cavaquinho. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.
- _____. O verso claro e conciso que faz sentir e pensar. *História da Música Popular Brasileira*. Paulinho da Viola. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.
- PEREIRA, Geraldo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Geraldo Pereira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PINTO, José N. O ritmo da palavra e a consciência da condição humana. *História da Música Popular Brasileira*. João do Vale. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. De Pernambuco, um extraordinário animal musical. *História da Música Popular Brasileira*. Alceu Valença. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. O muezim que berra aboios e toca guitarras elétricas. *História da Música Popular Brasileira*. Fagner. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- RODRIGUES, Lupicínio. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*. Lupicínio Rodrigues. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- RONDEAU, José E. Roberto e Erasmo: traduzindo a própria cultura. *História da Música Popular Brasileira*. Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Temperamentos antagônicos geram transformações. *História da Música Popular Brasileira*. Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SAMBA. *História da Música Popular Brasileira*. Samba. Gêneros. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SANT'ANNA, Affonso R. de. No anti-herói, a denúncia da realidade. *História da Música Popular Brasileira*. Chico Buarque. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982

SANTOS, Joel R. dos. Eu tenho orgulho em ser tão vadio. *História da Música Popular Brasileira*. Wilson Batista. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Antecipando o tempo da negritude. *História da Música Popular Brasileira*. Geraldo Pereira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SILVA, Ismael. *História da Música Popular Brasileira*. Milton Nascimento. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

_____. *História da Música Popular Brasileira*. Ismael Silva. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

SINHÔ. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

SOARES, Dirceu. As feições brasileiras de um tema universal. *História da Música Popular Brasileira*. Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SOUZA, Tárík de. *História da Música Popular Brasileira*. Milton Nascimento. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. Em constante busca da simplicidade. *História da Música Popular Brasileira*. Dorival Caymmi. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982a.

_____. Saí do bosque e vim tocando minha flauta amena. *História da Música Popular Brasileira*. Ary Barroso. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982b.

_____. Equilíbrio entre tradição e vanguarda. *História da Música Popular Brasileira*. Paulinho da Viola. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

_____. Com sonho e barro, um requintado artesanato do samba. *História da Música Popular Brasileira*. Silas de Oliveira, Mano Décio e D. Ivone Lara. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.

_____. Veículo das questões da maioria sem voz. *História da Música Popular Brasileira*. Martinho da Vila. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983c.

_____. Um retratista primitivo de talento genial. *História da Música Popular Brasileira*. Ataulfo Alves. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983d.

SUZUKI Jr, Matinas. Um canto livre, que nunca fugiu à sua negritude. *História da Música Popular Brasileira*. Jorge Bem. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Crônicas de um amor perverso. *História da Música Popular Brasileira*. Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

TINHORÃO, José R. Uma tradição em contínuo processo de refinamento. *História da Música Popular Brasileira*. Samba. Gêneros. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

_____. Com pandeiro, cuíca, surdo e tamborim. *História da Música Popular Brasileira*. Samba de Enredo e de Terreiro. Gêneros. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.

_____. Um líder entre os bambas do velho Estácio. *História da Música Popular Brasileira*. Ismael Silva. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983c.

_____. No samba, toda a picardia que o morro ensinou. *História da Música Popular Brasileira*. Geraldo Pereira. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983d.

_____. O lirismo na melhor tradição da poesia popular. *História da Música Popular Brasileira*. Cartola. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983e.

_____. Fazendo arte com a arte da própria vida. *História da Música Popular Brasileira*. Néelson Cavaquinho. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

TOM ZÉ. Secreto Ritual amoroso: namorada-radiola. *História da Música Popular Brasileira*. Antônio Maria e Fernando Lobo. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VALENÇA, Alceu. Alceu Lampião: cangaceiro eletrônico. *História da Música Popular Brasileira*. Alceu Valença. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

VALENÇA, Suetônio S. Alegres ondas hertzianas cruzam o céu azul. *História da Música Popular Brasileira*. Lamartine Babo. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. Nós não somos de enganar, melodia mora lá. *História da Música Popular Brasileira*. Silas de Oliveira e Mano Décio e D. Ivone Lara. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Do terreiro à passarela, três glórias do samba. *História da Música Popular Brasileira*. Bide, Marçal e Paulo da Portela. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

VALENTE, Assis. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

_____. *História da Música Popular Brasileira*. Assis Valente. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

VANDRÉ, Geraldo. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

VASCONCELOS, Ary. Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor. *História da Música Popular Brasileira*. Assis Valente. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

VELOSO, Caetano. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

VILA, Martinho da. *História da Música Popular Brasileira*. Martinho da Vila. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VIOLA, Paulinho. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. *História da Música Popular Brasileira*. Paulinho da Viola. Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Referências Bibliográficas

ALBIN, *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*, 2006. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 14 jun. 2014.

AMORIM, Ana Maria M. A mulher e o samba: a violência cantada. *Padê*, Brasília, v. 1, n. 1-2, p. 89-102, jan-dez., 2009.

AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005, 87-93.

BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005, p. 41-52.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. PDF. Disponível em: <<http://ggn.horia.com.br/sites/default/files/documentos/samba2001.pdf>>. Acesso em 02 dez 2013.

BARBOSA, Susana C. Nem “umas” nem “outras”, todas...- a representação da mulher na MPB na década de 1970. *Revista Linhas*, Florianópolis: UDESC, v. 5, n. 1, p. 1-15, jan-jun, 2004.

BESSA, Virgínia de A. *A escuta singular de Pixinguinha – história e música no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CABRAL, Sérgio. *MPB na Era do rádio*. São Paulo: Luzili Editora, 2011.

_____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CALAZANS, Cybele; NUNES, Rosane da S. Mulheres na MPB – construindo uma nova identidade. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 1-14.

CANDEIA; ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Linard/SEEC, 1978.

CARNEIRO, Edison. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1962. Disponível em: <<http://200.156.25.3/Documentos/Noticias/Carta%20do%20Samba%201962.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v.18, n.35, p. 13-52, 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 11 jan 2015.

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

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DOMENICO, Guca. *O jovem Noel Rosa*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

DOMINGUES, Henrique F. (ALMIRANTE). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

DURÃO, Fábio. A; FENERICK, José. A. Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, p. 299-315.

FENERICK, José A. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. *MÉTIS: história & cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004, p. 155-178.

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

_____. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural, 1920-1945*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

_____. Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira. *Revista História em Reflexão*: Vol. 1 n. 1 – UFGD - Dourados Jan/Jun 2007, p. 1-23.

FERNANDES, Dmitri C. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOLDEMBERG, José. O repensar da educação no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 7, n.18, ago. 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141993000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 02 jun. 2014.

GUERRINI Jr., Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 30, 2007, Santos.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933. PDF. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-NaRodadoSamba-FranciscoGuimaraes.pdf>>. Acesso em 02 dez 2013.

HAUSSEN, Doris F. *Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração*. In: BARBOSA FILHO, André; PIOVESAN, Angelo e BENETON, Rosana (orgs.). *Rádio: sintonia do futuro*. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 51-62.

JANEIRA, Ana L. Primórdios do colecionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. *Memorandum*, 10, 2006, p. 65-70. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a10/janeira01.pdf>>. Acesso em 09 jan 2015.

KIENTECA, Eliandro. O “Samba Moderno” em evolução: João Paulo dos Santos Gomes e a coluna *Música Popular* no jornal *O Metropolitano*. *Revista Ars histórica*, Rio de Janeiro: UFRJ, nº 4, jun., p. 1-16, 2012. Disponível em: <<http://www.historia.ufrj.br/~ars/index.php/anteriores/2-uncategorised/18-o-samba-moderno-em-evolucao-joao-paulo-dos-santos-gomes-e-a-coluna-musica-popular-no-jornal-o-metropolitano>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LAMARÃO, Luisa Q. *A crista é a parte mais superficial da onda*. Mediações culturais na MPB (1968-1982). 2012. Tese (Doutor em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2012.

_____. *As muitas histórias da MPB: As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. s/f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MACHADO, Adelcio C. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MELLO, João Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 562-7.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MILANI, Vanessa P. Que samba é esse: as disputas pela autenticidade do samba. *Faces da História*, Assis-SP, v.2, n.1, p.245-262, jan-jun., 2015.

MIRA, Maria C. *Constituição e segmentação do mercado de revistas no Brasil: o caso da Editora Abril*. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/8784daf924e0b3abe89731d16fcb0d00.PDF>>. Acesso em 11 out 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. *VI Congresso da IASPM-AL*, 2005, p. 1-12.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTTA, Rodrigo P. S. A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política. In: MOTTA, Rodrigo P. S.; REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rooco, 2004.

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

_____. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010. (Versão digital).

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. O conceito de MPB nos anos 60. História. *Questões e Debates*, Curitiba, v. 16, n. 31, p. 11-30, 2000.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro, 2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13830>>. Acesso em 06 fev 2015.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*, México, abr. 2002, p. 1-12. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em 04 fev 2015.

_____; WASSERMAN, Maria C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v.20, n.39, p.167-189, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

NASCIMENTO, Angela José do. A Trajetória da Editora Vecchi. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 12, n. 60, 1989, p. 102-106.

OLINTO, Antonio. *Ary Barroso: a história de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1994.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, Franca, v.22, n.1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

_____. *O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como coisa nossa*, 2003. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/debates>. Acesso em: 25 jul. 2014.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004.

_____. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 133-144, jul-dez., 2013.

PEREIRA, Mateus. H. F. A trajetória da Abril Cultura (1968-1982). *Em Questão*, Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/index>>. Acesso em: 31 out 2014.

PIMENTEL, Luís. *Wilson Batista: na corda bamba do samba*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopedia Einaudi: Memória-História*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, vol. 1, p. 51-86.

PRADO, Luís Carlos D; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: DELGADO, L.; FERREIRA, J. (orgs.) *O Brasil republicano - o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007. p. 207-241. v. 4.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2007.

RIBEIRO, Leila B.. Uma Vida Iluminada: coleções e imagens narrativas. In: Uma vida Iluminada: coleções e imagens narrativas, 2006, Niterói. Anais do XII Encontro Regional de História. Niterói: UFF/ANPUH- Rio, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan-jun. 2007.

_____. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, Rodrigo P. S; REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.

SANTANA, Marco A. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. In: DELGADO, Lucila A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 283-313.

SILVA, Francisco C. T. da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política do Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucila A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 243-282.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

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

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: 34, 2003.

TINHORÃO, José R. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TOLEDO, Roberto P. de. “O Resolvedor de Problemas”. *Abril 50 anos*. Editora Abril: São Paulo, jul., 2000, p. 38-47. Disponível em: <<http://www.fvc.org.br/pdf/victor-civita-veja.pdf>>.

TONI, Flávia C. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual. O musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

TOTA, Antonio P. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2002.

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores*, ed. 12, ano 6, nº 2, jul-dez, 2012, p. 194-213.

_____. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (Doutor em Comunicações) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WEITZEL, Simone R. O desenvolvimento de coleções e a organização do conhecimento: suas origens e desafios. *Perspect. cienc. inf.*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 61 - 67, jan./jun. 2002.

WISNIK, José M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, A. (Org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005, p.25-37.

ANEXOS

Anexo 1 - Documento emitido pelo Centro de Informações do Exército (CIE)

DPF/GB

CONFIDENCIAL

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXERCÍTO
GABINETE DO MINISTRO
CIE

RIO, GB de QWT de 1971

INFORMAÇÃO N.º 2360
S/103.2-CIE

1. ASSUNTO: PROPAGANDA SUBVERSIVA EM FORMA DE FASCÍCULO COM DISCO ANEXO.
2. ORIGEM: CIE
3. DIFUSÃO: SNI/AG - DPF - DPF/GB - DOPS/GB e S/102
4. DIFUSÃO ANTERIOR:
5. REFERÊNCIA:
6. ANEXO:

Alguns grupos, suspeitos de ligação subversiva vinculados a determinados órgãos de imprensa e a 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, entre eles, em destaque, GERALDO VANDRE e GILBERTO GIL.

A Editora "Abril Cultural" acaba de lançar nas bancas de jornais uma revista, com disco anexo, intitulada "HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - GERALDO VANDRE". Trata-se de uma promoção enaltecendo o compositor e suas músicas, inclusive a canção "CAMINHANDO OU PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE FLORES", que, apesar de não constar do disco, é elogiada e lembrada. O fascículo que recebeu o nº34 promove incondicionalmente esse compositor subversivo que no exterior empreende uma campanha destruidora da imagem do BRASIL.

A Editora de "O PASQUIM" lançou, simultaneamente, um outro fascículo, promovendo GILBERTO GIL, com um LP de oito faixas anexo. Também está sendo vendido nas bancas de jornais como artigo popular. Além de difundir algumas músicas inconseqüentes, possui, nos artigos de autoria de TARSO DE CASTRO, mensagens distorcidas, algumas contendo inverdades e exageros a respeito de GILBERTO GIL. O fascículo começa com um recado de MARIA BETHÂNIA (irmã de CAETANO VELOSO) a "GIL meu nôgo", incentivando-o a mandar música para o carnaval. Segue-se com outro recado de TARSO DE CASTRO, que inicialmente, diz ter "desbunda-

CONFIDENCIAL

CONFIDENCIAL

(Continuação da Informação n. 2360, 71 / sl03.2 CIE de 120/71)

do" ao se lembrar do passado de GIL antes de deixar o País; nessa linha, fala em "paternalismo-facista" dos "teóricos-críticos" e, depois, passa para aspectos raciais, poder negro, etc, chegando a dizer "... só o negro que ganha todo seu tamanho pode dar a porrada para cima e comandar a festa...". Fala de perseguições a GIL e classifica de "CALHORDA" o prêmio concedido pelo MIS/GB a GILBERTO GIL, que este se negou a receber.

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 êsses e outros subversivos empreendem no exterior.

Seria interessante uma ação preventiva para evitar o lançamento de outros fascículos semelhantes, aliada ao recolhimento imediato dos já lançados e proibição da reprodução dos mesmos.

-0-

