

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

CAMILA LORDY COSTA

***TABA, HISTÓRIAS E MÚSICAS BRASILEIRAS:*
MPB PARA O PÚBLICO INFANTIL EM TEMPOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO
(1982 A 1986)**

FRANCA

2023

CAMILA LORDY COSTA

TABA, HISTÓRIAS E MÚSICAS BRASILEIRAS:
MPB PARA O PÚBLICO INFANTIL EM TEMPOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO
(1982 A 1986)

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação do
departamento de História do Campus de
Franca da Universidade Estadual Paulista
(UNESP), para a obtenção do título de
Mestra em História (Área de conhecimento:
História e Cultura Social)
Orientadora: Prof. Doutora Tânia da Costa
Garcia

FRANCA

2023

C837t	Costa, Camila Lordy Taba, histórias e músicas brasileiras : MPB para o público infantil em tempos de redemocratização / Camila Lordy Costa. -- Franca, 2023 110 p. : il., tabs., fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca Orientadora: Tânia da Costa Garcia 1. coleção Taba. 2. MPB. 3. redemocratização. 4. elo geracional. 5. estratos de temporalidade. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CAMILA LORDY COSTA

TABA, HISTÓRIAS E MÚSICAS BRASILEIRAS:
MPB PARA O PÚBLICO INFANTIL EM TEMPOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO
(1982 A 1986)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do departamento de História do Campus de Franca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do título de Mestra em História. Área de conhecimento: História e Cultura Social

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia

- 1. Examinador:** Profa. Dra. Márcia Regina Tosta Dias
- 2. Examinador:** Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior

Franca, 28 de novembro de 2023.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a contribuição da música na coleção *Taba, histórias e músicas brasileiras*, publicada de 1982 a 1986 pela Editora Abril Cultural. O projeto reúne 56 intelectuais e artistas em quarenta fascículos, acompanhados por discos compactos com o áudio da literatura infantojuvenil e a trilha sonora composta com fonogramas originais da MPB e versões inéditas do cancionário folclórico. A dissertação propõe investigar de que maneira a música, no contexto da coleção, mobiliza a memória afetiva dos pais da década de 1980, veteranos ouvintes da música popular brasileira e aproxima as crianças da construção de valores éticos e estéticos caros à defesa da democracia. A coleção revela um elo geracional entre pais e filhos, sustentado pelas heranças de uma instituição sociocultural, a MPB, e pelas adaptações para o universo lúdico das ideias em circulação na década 1970, momento de expansão da indústria fonográfica. O projeto editorial da *Taba* contém o horizonte de expectativa dos adultos de formar um ser social, a criança, a partir das afinidades entre memória afetiva, tradição e o conceito de liberdade, elementos representados pelo cancionário escolhido para dialogar com a literatura. O texto está organizado em três capítulos: O Presente, com os assuntos relativos ao objeto de estudo, O Passado, com os acontecimentos históricos ligados à frente ampla de resistência e oposição ao regime militar e à expansão do mercado fonográfico no Brasil, e, finalmente, O Futuro, com a análise da trilha sonora de quatro fascículos escolhidos como amostragem das diferentes décadas, nas quais os fonogramas originais da MPB que integram a coleção foram lançados.

Palavras-Chave: Coleção Taba; MPB; Redemocratização; Elo geracional, Estratos de temporalidade

ABSTRACT

This research analyzes the contribution of music in the *Taba collection, Brazilian stories and music*, published from 1982 to 1986 by Editora Abril Cultural. The project brings together 56 intellectuals and artists in forty installments, accompanied by compact discs containing audio recordings of children's and youth literature and a soundtrack composed of original MPB (Brazilian Popular Music) phonograms and unpublished versions of folk songs. The dissertation aims to investigate how music, in the context of the collection, evokes the emotional memory of parents from the 1980s, who are seasoned listeners of Brazilian popular music, and brings children closer to the construction of ethical and aesthetic values important for the defense of democracy. The collection reveals a generational link between parents and children, sustained by the legacies of a socio-cultural institution, MPB, and by adaptations to the playful world of ideas circulating in the 1970s, a period of expansion in the phonographic industry. The editorial project of *Taba* encompasses the expectation of adults to shape a social being, the child, through the affinities between emotional memory, tradition, and the concept of freedom, elements represented by the chosen songbook to engage with literature. The text is organized into three chapters: The Present, dealing with topics related to the subject of study; The Past, covering historical events related to the broad front of resistance and opposition to the military regime and the expansion of the phonographic market in Brazil; and finally, The Future, analyzing the soundtrack of four installments chosen as a sample of the different decades in which the original MPB phonograms that are part of the collection were released.

Keywords: *Taba* collection; MPB; Redemocratization; Generation link, Temporality strata

Agradecimentos

Começo com um obrigada muito especial a professora Tânia Costa Garcia, a quem conheci como aluna em um curso livre em São Paulo e aceitou me orientar com todos os desafios de alguém que estava distante da Universidade há vinte anos. Em nome de Maísa Helena Araújo agradeço a todos os profissionais do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista pelo suporte institucional para realização dessa pesquisa. Agradeço aos professores Valéria dos Santos Guimarães e José Adriano Fenerick pela aprovação final no Departamento de História do Campus de Franca, aos professores Marcos Sorrilha e Karina Anhezini de Araújo pelas aulas na pós-graduação, a todos os colegas da pós e, em especial, aos colegas Dênis Wandick Corbi e Thales Reis Alecrim pelas trocas intelectuais e musicais. Agradeço todos os apontamentos, críticas construtivas e direcionamento da banca de qualificação e de defesa feitos pelo professor da área temática de Música do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Walter Garcia, e pela professora do Departamento de Ciências Sociais da UNIFESP, Marcia Tosta Dias. Agradeço a professora e amiga Roberta Stumpf da Universidade Autónoma de Lisboa pela generosidade, a Lilian Faversani pelas trocas sobre alfabetização e ao professor da Unicamp Frederico Mazzucchelli pelo apoio constante e por todas as canções MPB que tocamos na Banda Glória. Agradeço também as revisoras Ana Eliza Colomar e Luísa Girardi. Não poderia deixar de agradecer muitíssimo a Sonia Robatto, idealizadora da coleção Taba com quem tive a honra de conversar e aos meus amigos de longa data, Alexandre Montoro e Pedro Cezar Ferreira, que, por razões que até a razão desconhece, fizeram chegar até mim essa coleção de histórias e músicas brasileiras.

*Dedico esse trabalho a Laura Lordy Cicerone e Marcos Cicerone
com quem divido todas as histórias e músicas da vida,
aos meus pais Marili Lordy, Antero Costa Filho,
minha irmã, Marcela Lordy
e a memória de meus avós Marita, Zica, Roberto e Antero
que me embalaram nos sons e nos afetos.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: O PRESENTE	11
1.1 O produto-mercadoria: Coleção <i>Taba</i> , histórias e músicas brasileiras (1982 – 1986) ...	11
1.2 A Editora Abril Cultural	17
1.3 Sonia Robatto e o legado da Revista <i>Recreio</i> na coleção <i>Taba</i>	23
1.4.1 A equipe da coleção <i>Taba</i> : as autoras e os autores	26
1.4.2 A equipe da coleção <i>Taba</i> : as ilustradoras e os ilustradores	31
1.4.3 A equipe da coleção <i>Taba</i> : os artistas da MPB	37
CAPÍTULO 2: O PASSADO	42
2.1. A música como elo geracional	42
2.2. O mercado fonográfico e a instituição sociocultural da MPB	48
2.3. Frente ampla contra a ditadura	52
2.4 A produção fonográfica da década de 1970	54
CAPÍTULO 3: O FUTURO	61
3.1. - Elementos da sobreposição de temporalidades na coleção <i>Taba</i>	62
3.2- Análise dos novos usos para as canções	69
3.3.1 - Fascículo 39: Chapeuzinho Vermelho	72
3.3.2 Fascículo 01: Marinho, o marinheiro	75
3.3.3 Fascículo 05: Bom Dia, Todas as Cores	79
3.3.4 Fascículo 06: Malaquias, o macaco cismado	82
CONCLUSÃO	86
ANEXO – BREVE BIOGRAFIA DAS AUTORAS E AUTORES	90
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa desta dissertação, ao eleger como objeto de estudo a coleção *Taba, histórias e músicas brasileiras*¹, tem por objetivo analisar como as histórias da coleção – mais especificamente, a adaptação da Música Popular Brasileira (MPB) e do folclore para o público infantil – se apropriam à sua maneira de ideias e conceitos ligados aos valores estéticos, políticos e ideológicos transmitidos pelos movimentos sociais de resistência cultural ocorridos durante o regime militar no Brasil. Tendo como foco de análise o relançamento da canção MPB e do folclore para o público infantil, a pesquisa propõe investigar o papel do cancionário no circuito de afetos entre gerações (pais e filhos) e a expansão da indústria da música na década de 1970 para o mercado infantil na década de 1980. Ao longo da presente dissertação, o circuito de afetos², presente na coleção *Taba*, será analisado para demonstrar a sobreposição de estratos temporais no compartilhamento das canções e a afiliação do projeto com o contexto sociopolítico da década de 1970. Considerando a natureza híbrida da coleção editada, publicada e distribuída pela Editora Abril, um produto educativo e de entretenimento que combina literatura, ilustração e trilha sonora, examinaremos as canções e o sentido produzido pelo repertório escolhido, sobretudo os aspectos estético-político-ideológicos expressos pelas histórias e pela linguagem musical, prescindindo de uma abordagem sistemática das ilustrações sem, no entanto, deixar de considerá-las. Nesse objeto multifacetado, a cultura popular brasileira (mais especificamente, o cancionário popular e o universo folclórico), centro da proposta editorial da coleção, será investigada tanto em seu significado mais amplo, a partir de práticas ordinárias da vida cotidiana como, por exemplo, os personagens e paisagens, quanto em seu significado mais específico, tais como o vocabulário e as canções que representam e reproduzem um gosto estético de um grupo social. Por representações, compreendemos as “estratégias simbólicas que determinam posições

¹O áudio dos 40 fascículos da coleção *Taba* está disponível no Youtube em: <https://youtube.com/playlist?list=PL20A010A00A392A9D>. Para download completo do áudio e do livro, acessar o blog Espaço Educar em:

<https://www.espacoeducar.net/2016/08/colecao-taba-completa-historias-infantis.html>

² De acordo com a perspectiva freudiana sobre a forma de mobilização dos afetos operando no centro da vida social e da experiência política para produzir uma adesão social, trata-se da "forma como indivíduos produzem crenças, desejos e interesses a partir de certos circuitos de afetos quando justificam para si mesmos a necessidade de aquiescer à norma, adotando tipos de comportamentos e recusando repetidamente outros" (SAFATLE, 2015, p.48). Ainda que o interesse de Freud tenha ido além da descrição dos fenômenos sociais, adotaremos como circuito de afetos entre gerações o legado das crenças, desejos e interesses. Neste sentido, trata-se da estética brasileira, da democracia e do conceito de liberdade que o cancionário e as histórias traduziram para o universo lúdico e de fantasia da criança através da coleção *Taba*.

e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um 'ser-percebido' constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 2002, p. 73). As representações produzem sistemas de pensamento e definem a maneira de organizar o que somos capazes de sentir e perceber. Nesse sentido, o universo simbólico proposto na coleção *Taba* estrutura a imaginação social, disponibilizando um repertório (sons, vocabulário e imagens) previamente construído no qual a criança é inserida.

Em 1982, chega às bancas de jornal das principais praças do país a coleção *Taba, histórias e músicas brasileiras* para atender o público infantil com uma proposta editorial inédita: oferecer histórias com elementos de brasilidade³ entrecruzadas pela letra de canções da MPB e do folclore, acompanhadas por ilustrações e um vinil de sete polegadas para audição das histórias com a trilha sonora, composta por fonogramas originais de artistas da MPB e novas versões para as canções folclóricas.



Figura 01 – Capa do fascículo 01: *Marinho, o marinheiro*

A coleção contém quarenta fascículos, vendidos mensalmente⁴. No conteúdo, há algumas histórias inéditas e novas adaptações da literatura infantojuvenil integrada aos versos das canções

³ Tendência estético-política que tem como ponto nodal a brasilidade representada pelo folclórico, pelo patriotismo, pelo modernismo de Mário de Andrade, dando suporte aos interesses pelo nacional e pelo popular, conforme indicado por Arnaldo Contier (1998). O conceito de brasilidade apostava na integração e harmonia das raças através da revolução social protagonizada pelo povo brasileiro.

⁴ O Grupo Abril passou por recuperação judicial e o fechamento total dos escritórios em 2018, mas mantém um Departamento de Documentação da Editora Abril, o DEDOC. Não foi localizada a coleção na íntegra para a venda,

e escrita por autoras e autores surgidos no final da década de 1960. Os textos literários, as ilustrações e as canções compõem o corpo da coleção, uma combinação híbrida de diferentes linguagens artísticas. O encontro entre a literatura e a música gera estruturas narrativas capazes de veicular ideias que criticam e combatem valores antidemocráticos e a violência da experiência sofrida com o regime militar. No produto, há uma adaptação do repertório de artistas consagrados da MPB e do repertório folclórico, cujo selo de qualidade musical do passado se quer afirmado também no presente. O conceito de qualidade da canção implica na complexidade do uso poético da língua portuguesa, assim como, no capital investido para a produção do fonograma. No momento de expansão da indústria fonográfica, havia diferença entre os artistas que recebiam mais investimento em horas de estúdio, a possibilidade de contratação de maestro, orquestra, mixagem, corte e pós produção no exterior e os artistas privados desses recursos.

A década de 1970 definiu e estabeleceu “um sistema de composição, produção e consumo de canções (...) apoiado numa instituição sociocultural reconhecível – a MPB” (NAPOLITANO, 2010, p.140). Nesse período, as canções circunscreveram um grupo social de resistência e oposição ao regime militar, nem sempre convergente entre si nas ideias, mas alimentado por valores opostos à censura, fazendo com que a produção, a distribuição e o consumo constituíssem uma nova forma de organização sociocultural, a MPB. A consolidação da sigla e as conquistas históricas dessa nova forma de gravar, vender, ver e ouvir canções estavam diretamente ligadas à expansão da indústria fonográfica. A produção em escala industrial e o consumo de canções de vários gêneros aglutinados sob a sigla MPB foram associados a um tipo de consumidor da classe média⁵, potencialmente, os pais das crianças na década de 1980. Para aqueles adultos, a música representou um estilo de vida identificado por comportamentos, formações intelectuais, alinhamentos ideológicos e um senso estético, um juízo de valor considerado de “bom gosto”. Vincular a ampla classe média ao consumo da MPB não significa reduzir o alcance do gênero somente por esse grupo, mesmo sendo um recorte social abrangente. Porém, no que diz respeito ao consumidor da coleção *Taba*, o texto do *marketing*, disponibilizado pelo Conselho Federal de Profissionais de Relações Públicas (CONRERP) na rede, informou que as vendas foram direcionadas para o público A e B, os extratos sociais com maior poder aquisitivo e com condições de absorver tanto o custo dos fascículos quanto do equipamento de som, a vitrola.

com os quarenta fascículos reunidos, assim como não foi encontrada nenhuma unidade do produto com a embalagem fechada, da forma como era vendido nas bancas de jornal de 1982 a 1986.

⁵ A classe média, um extrato social amplo, será definida, de forma aproximada no segundo capítulo, a partir do lugar social dentro da estrutura de produção, do grau de escolaridade e da renda do trabalhador.

O circuito de afetos faz emergir desejos, interesses, valores e crenças do passado e o projeto *Taba* aponta para a construção de um ser social, a criança. Na coleção, a música desempenha múltiplas funções porque conecta afetivamente pais e filhos, contribui na formação do ser social através de uma experiência estética de ser “brasileiro” e participa do processo de alfabetização das crianças. Os conceitos de experiência e expectativa, bastante explorados pela historiografia recente, enquanto categorias de análise propostas por Koselleck (2007) no livro *Futuro Passado*, são especialmente úteis para os propósitos deste trabalho e serão utilizadas para pensar a coleção. O autor trabalha com a noção de que algumas experiências se fazem mais profundas do que meras recordações por revelar uma “vinculação secreta entre o antigo e o futuro” (KOSELLECK, 2007, p. 308). Adotaremos a terminologia usada por Koselleck para definir o “tempo histórico” e estruturar os capítulos desta dissertação, uma vez que são ferramentas úteis para dar significado ao território musical investigado. O elo geracional resultante do compartilhamento de um repertório será analisado na perspectiva de Koselleck como “campo de experiência” e “horizonte de expectativas”, para investigar de que forma o tempo presente das crianças se enriquece com as canções do passado dos pais. Em 1982, os artistas de sucesso voltam a circular, alguns já apartados dos grandes lançamentos do mercado fonográfico de então, mas todos artistas atuantes no passado recente. A coleção *Taba* conjuga estratos de temporalidades com as canções que já foram um dia a trilha do tempo presente dos adultos e ganham novos sentidos para a geração futura.

As canções da coleção *Taba*, *histórias e músicas brasileiras*, aproximaram a MPB do universo de fantasia da criança, integrando a poesia, a sonoridade das vozes e a instrumentação nos enredos da literatura infantojuvenil. A afiliação da coleção com a década de 1970 dá continuidade às conquistas da indústria fonográfica da década anterior que produzia para diferentes veículos, como o disco autoral, as trilhas de novela, séries e programas de TV. No início da década de 1970, a MPB já estava presente na trilha sonora dos programas *Sítio do Pica Pau Amarelo* e *Vila Sésamo*, séries televisivas para crianças. O espaço ocupado pela televisão, de uso doméstico e popular, fez dela uma mídia parceira na divulgação da música no circuito cultural nos anos 1970 e 80. Durante o crescimento do mercado fonográfico, parte significativa dos artistas da MPB se consagrou pela presença na televisão e os investimentos no novo formato do *Long Play*, estratégias da indústria cultural para a construção da imagem do artista de sucesso. Alguns nomes presentes na coleção *Taba* como Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque, Ney Matogrosso, Nara Leão, Elis Regina, Gilberto Gil e Milton Nascimento fazem parte dos artistas que mais incluíram canções em trilhas sonoras de novelas da TV Globo entre 1975 e 1987, conforme indica a tabela 10 apresentada pela pesquisadora Heloísa Maria Toledo em sua tese de

doutorado (TOLEDO, 2010, p. 118). No segundo capítulo, faremos um panorama das canções em trilha de novela dos artistas que participaram da *Taba*. A partir da década de 1970, a televisão colaborou para alavancar a MPB nas rádios, fazendo da canção popular o produto cultural mais consumido no Brasil, de acordo com as informações sobre a produção fonográfica na década de 1970 presentes no segundo capítulo. A televisão desafiava o currículo escolar com os programas infantis⁶, ao passo que aproximava a criança dos artistas da MPB. Ao mesmo tempo, as novelas, um entretenimento desfrutado pelas famílias nos lares do Brasil, promoviam as trilhas sonoras nacionais e popularizavam os músicos.

Sonia Robatto, atriz, escritora e idealizadora do projeto, recebeu a encomenda da coleção *Taba* pela editora Abril Cultural. As diversas linguagens artísticas que compõem os fascículos revelam afinidades à frente ampla de resistência cultural. Metade das quarenta histórias são textos produzidos no passado e escritos por iniciantes vindos de diferentes áreas de atuação, autoras e autores que surgem na década de 1970. Nos textos, há uma afinidade com o “microcosmos” proposto nos livros de Monteiro Lobato pelo uso da ironia e da fantasia para falar de assuntos considerados exclusivos do mundo adulto. A nova literatura infantojuvenil, surgida nos anos 70, em sintonia com os movimentos sócio-políticos, expõe as desigualdades sociais, os problemas agrários, a perda da identidade cultural com o avanço da urbanização e da industrialização, além de discutir o passado colonial, com personagens escravizados e latifundiários. A coleção *Taba* articula e transmite ideias de uma utopia política diluída após o golpe numa frente ampla pela redemocratização.

As experiências das décadas anteriores consolidaram ideias-força⁷ concebidas pela esquerda, conceitos e práticas da contracultura, afirmando a brasilidade de uma cultura popular em transformação. Na análise do conteúdo musical e literário, as representações políticas e estéticas, forjadas e sedimentadas durante os anos que precederam o golpe militar e durante a ditadura no Brasil, aparecem agora com propósitos lúdicos e pedagógicos. Não só a esquerda e a contracultura compunham o grupo da frente ampla de resistência e oposição ao regime militar. Os liberais, representados pela classe empresarial, aqui figurados pela Editora Abril, ainda que

⁶ O autor inglês Neil Postman chama a atenção para as consequências de uma educação televisiva não questionada e define “currículo como um sistema de informação especialmente construído, cujo propósito, em sua totalidade é influenciar, ensinar, treinar ou cultivar a mente e o caráter da juventude”, sendo a escola e a televisão sistemas de ensino completos. Porém, enquanto a escola é centrada na linguagem e requer um processamento cognitivo sofisticado, a televisão é centrada em respostas emocionais e não reflexivas. (POSTMAN, 1979, p. 163–68 - Tradução livre de Lilian Faversoni).

⁷ Conceito usado pelo historiador Marcos Napolitano para a questão do nacional-popular, a mescla entre o antigo nacionalismo conservador com os valores da esquerda para expressão da brasilidade como “arma na luta pela modernização e contra o imperialismo” (NAPOLITANO, 2017, p. 22).

tivessem apoiado o golpe, eram contrários às arbitrariedades autoritárias preconizadas pelo regime militar que atingiam em cheio seus negócios, como as limitações comerciais impostas pela censura. Um capitalismo modernizante e a bandeira civilizatória e progressista de alguns empresários da cultura que desejavam popularizar a “cultura universal” para ampliar o mercado consumidor, como por exemplo Victor Civita, nortearam os investimentos e as apostas do Grupo Abril, conforme abordagem que faremos no primeiro capítulo sobre a editora.

A coleção *Taba*, lançada no período de redemocratização do Brasil, utiliza um tipo de vocabulário, uma gramática que contribui para a formação da cultura política na infância. A cultura política carrega significados e valores com múltiplos parâmetros que articulam uma base filosófica ou doutrinal, uma leitura comum e normativa do passado e uma visão institucional que se traduz para um tipo de organização do Estado (BERNSTEIN, 1998) que, no caso da coleção, produz valores que remetem a um ideal de sociedade democrática e não a forma do regime político de Estado. A gramática usada nos fascículos sugere transformações na relação com as figuras de autoridade, os valores normativos sobre industrialização, avanço tecnológico, consumo, todos assuntos abordados nas histórias. No discurso narrativo, a cultura política aparece no vocabulário, nas palavras-chave e nos signos decorrentes das sonoridades e das imagens. Da experiência política que emerge do passado, o mapeamento dos colaboradores do projeto *Taba*, com as respectivas formações profissionais de autores, musicistas e ilustradores, permite entrever as ideias e ideologias adaptadas no presente através da música, da literatura e das imagens.

Adotaremos a cultura política como o centro nervoso das experiências, abarcando os sistemas econômico, cultural e social, onde se entrelaçam acontecimentos e se evidenciam os conflitos de poder. No entanto, nesse complexo de forças atuantes e formadoras da criança, também estão contidas as deficiências estruturais e as contradições do mundo adulto. Sendo a família o primeiro lugar de socialização política, são transferidos para a criança “um conjunto de normas, valores e reflexões que constituem a sua primeira bagagem política” (BERNSTEIN, 1998, p. 351). Os autores Pinto e Salazar (LABBE e VIEIRA, 2018) fazem uma crítica a esse tipo de construção identitária, a que denominam um processo “adultocêntrico”⁸. Segundo os autores, no processo adultocêntrico, a formatação da criança é conduzida para uma identidade social satisfatória da perspectiva dos adultos, os detentores dos referenciais de uma cultura política que pretende modelar o ser social, o sujeito histórico. A família, a escola e o Estado, com suas afinidades religiosas ou filosóficas, operam a partir da perspectiva adulta para a

⁸ Um termo sobre canções televisivas usado pelos autores Pinto e Salazar (LABBE e VIEIRA, 2018).

formação desse ser social, em associação com a forte influência da indústria cultural. As narrativas da coleção *Taba* trazem uma moral da história que transfere para a criança os valores daquele mundo adulto, ainda que convidem a criança a pensar. Os enredos obedecem a uma organização linear, semelhante aos contos de fadas, respeitando a cronologia dos fatos, as relações de causa e efeito e algum nível de lógica na aparência dos fatos. A estrutura temporal cronológica é uma constante e as histórias são construídas para provocar uma crise na vida do protagonista, causada por um elemento “problema”. O enredo segue para uma resolução positiva a fim de estabelecer um novo equilíbrio entre os personagens. Depois de resolvido o “problema”, o desfecho traz a moral da história, que está sempre associada aos valores democráticos. Por fim, o isolamento ou redenção dos personagens autoritários remetem à cultura de resistência, às referências “adultocêntricas” enquanto expectativa de abertura para a democracia. Nesse sentido, cabe uma distinção à parcialidade da estrutura narrativa uma vez que a diversidade de estilos acontece nas ilustrações e nas trilhas sonoras.

A coleção *Taba* contém gêneros musicais variados, mas o destaque dado ao cancionero do folclore, gênero diferenciado na capa dos fascículos, o regionalismo dos ritmos e o uso de alguns instrumentos acústicos como o berimbau endossam alguns elementos retóricos da estética do nacional-popular. Mesmo filiada à década de 1970, quando as tensões estéticas do passado suavizam, a coleção tangencia o debate público da década anterior sobre as ideologias ligadas ao nacional-popular e a função da canção, alimentando a crença na arte como ferramenta de transformação política do corpo social. Um dos acontecimentos para defender uma cultura brasileira de inspiração e vocação popular foi pautada pelo manifesto de viés marxista do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1962. O manifesto convocou os artistas para a militância e prescreveu os deveres do artista cidadão, um agente da cultura, comprometido em denunciar a realidade brasileira, vista como refém de um desenvolvimento capitalista e dependente do capital estrangeiro. Os discursos do CPC eram marcados pela diferença entre a arte do povo, essencialmente anônima ou coletiva e de fora dos processos de industrialização; a arte popular, feita sob encomenda para o consumo das massas urbanas com finalidades alienantes; e a arte popular revolucionária. Na categoria revolucionária, o artista era um soldado do povo, o porta-voz da consciência da revolução social. Nas propostas de engajamento do artista de esquerda em uma arte contra-hegemônica, as letras das canções deveriam denunciar as desigualdades sociais, a exploração do trabalhador e as questões agrárias, assim como valorizar as festas, as paisagens e a religiosidade popular. Na cartilha estética do nacional-popular, a música, à serviço da mensagem da letra, deveria se valer “de esquemas harmônicos elementares” (CONTIER, 1998), sem fazer uso dos coloridos produzidos por notas

estranhas às formações básicas dos acordes, tais como os intervalos⁹ de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, as matizes sonoras que caracterizam os acordes mais dissonantes do jazz. A música, evitando os excessos harmônicos com acordes mais simples, deveria direcionar o arranjo para as sonoridades regionalistas e priorizar os instrumentos acústicos. Porém, a complexidade da forma canção, ao articular letra, música e performance, problematizou as determinações estéticas do CPC porque a produção artística trouxe à tona as contradições de uma música feita com didatismo e conceitos totalizantes de cultura. A coleção Taba recupera o espírito de engajamento na ênfase estética dada ao folclore sem, no entanto, recuperar as canções militantes afinadas ao anteprojeto do CPC. Ao mesmo tempo, as narrativas exploram as desigualdades sociais e querem conscientizar a criança sobre o papel do povo na transformação das relações de poder, conforme analisaremos no terceiro capítulo.

Na década de 1970, quando 17 dos 40 fonogramas da MPB na trilha foram produzidos, consolidava-se uma estética de desconstrução das ideologias e valores políticos edificados pela corrente do nacional-popular. O Tropicalismo¹⁰, movimento amplo, heterogêneo e porta de entrada para a contracultura no Brasil, participou dos circuitos socioculturais, modificando os parâmetros da linguagem musical da “velha” música popular. A contracultura, sem ditar definições estéticas ou políticas *a priori*, fez frente e criticou os conservadores e a rigidez da esquerda militante. O movimento da contracultura estava pautado por valores, experiências e práticas que conectavam “estruturas de sentimentos”, uma hipótese de análise cultural formulada por Raymond Williams¹¹. Os jovens libertários comungavam afetos e uma consciência prática, vivendo e produzindo sua arte coletivamente, morando em comunidades e realizando performances consideradas ameaçadoras da ordem social pela censura do Estado, que reprimia os comportamentos indesejados com violência. No campo das artes, a valorização das experiências sensoriais de Hélio Oiticica, com os *parangolés* e os *penetráveis*, ou a nova plasticidade literária da poesia concreta, convidavam o público às experimentações visuais, táteis

⁹ O intervalo musical é a distância entre duas notas, que numa escala diacrônica (teclas brancas do piano) é nomeado de segunda (dó-ré), terça (dó-mi), quinta (dó-sol), oitava (dó-dó), etc.

¹⁰ Uma das faces da estética tropicalista joga para o espectador a resposta sobre o que é o Brasil, juxtapondo o ultramoderno e o arcaico, o urbano e o rural, o passado e o presente. De maneira alegórica (XAVIER, 2019), a canção tropicalista fala de uma coisa querendo dizer outra, produzindo uma fratura entre o espírito do som e a letra.

¹¹ “Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma ‘estrutura’: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”. (WILLIAMS, 1997 apud DINIZ, 2017, p. 54).

e sonoras. A desconstrução das formas tradicionais de ler, ouvir, pensar e sentir, a partir de novos materiais e formas de interagir com os objetos, poemas, encenações e sons, convoca as pessoas a incorporar uma nova sintaxe. O sentir, o pensar e o agir se traduzem na arte por componentes que deram voz à uma “nova cultura, material, polissêmica e repleta de paradoxos”¹² (DINIZ, 2017, p. 20). No Brasil, também chamada de *desbunde* (ou *curtição*), *drop-out* (“cair fora”), *udigrudi* (corruptela de *underground*), *cultura alternativa*, *cultura subterrânea*, *cultura marginal*, a contracultura tropicalista desmistificou as ideias da esquerda sobre autenticidade do popular, o rótulo burguês de “bom e mau gosto” e regravou o repertório da música popular do passado, produzindo novos significados. Em sintonia com o *neo-rock* inglês, com o Maio de 1968, com o clima *hippie* da revolução comportamental que acontecia nos Estados Unidos e na Europa, o movimento “se voltou contra estruturas mais íntimas, porém não menos enraizadas na sociedade brasileira: dogmas comportamentais, família burguesa e a padronização da vida e dos costumes gerada pelo processo de industrialização” (DINIZ, 2017, p. 48).

Na década de 1960, o rock, com seu estilo de vida jovem, libertário, transgressor, mas associado ao imperialismo americano pela corrente do nacional-popular, representava o avesso da cultura do samba. Presente em alguns fascículos da coleção *Taba*, o rock marca presença ao lado do folclore assim como o samba e os ritmos regionais. As histórias abordam questões sobre gênero, sobre liberdade comportamental, sobre o consumismo, padrões e senso comum, indicando uma filiação estética aos elementos retóricos da contracultura. Os adeptos da contracultura experimentaram o trabalho como arte, a vida em comunidade, novas formas de economia doméstica e a troca com a natureza. Esses ideais aparecem tanto em alguns personagens da coleção contrários à tradição, que fazem um percurso para inaugurar o novo, quanto no objeto em si - livro e disco – que mobiliza os sentidos tátil, visual e auditivo, produzindo uma experiência polissêmica na criança. Há uma dualidade implícita na coleção entre os enredos que criticam o consumo e o produto-mercadoria que propõe um consumo reiterado de músicas e histórias para reunir os quarenta fascículos.

Sobre as ilustrações que acompanham os fascículos, nos restringimos à apresentação de uma pequena biografia dos autores e aspectos gerais dos estilos dos artistas visuais. Ficou fora do propósito desta dissertação uma análise dedicada à estética das imagens, pela necessidade de aprofundamento em ferramentas específicas. Na coleção *Taba* aparecem diversas técnicas de

¹² A autora nomeia os aspectos polissêmicos da contracultura: antiacademicismo, elo entre arte e vida cotidiana, caráter ora lúdico, ora agressivo, ora existencialista das propostas, uso recreativo de drogas, liberação sexual-comportamental, tradições místicas, antipsiquiatria, entrada eloquente ou diferenciada de “novos sujeitos” (negros, mulheres, homossexuais), experimentalismo estético com requintes de vanguarda e críticas à moral conservadora e à sociedade de consumo a partir de 1968.

desenho, com algumas colagens e pinturas. As imagens confirmam as ações do enredo, mas também traduzem os sentimentos não descritos no texto, estimulam a imaginação sobre os humores dos protagonistas e contribuem para fixar os acontecimentos importantes. As ilustrações reforçam as palavras do texto e ampliam o alcance da narrativa através de imagens que retratam a cultura popular brasileira com tipos sociais, com as raças, os bichos, as festas e as paisagens regionais. Uma pequena biografia dos ilustradores e os aspectos gerais dos estilos dos artistas visuais serão as referências do trabalho feito com as imagens.

Seguindo a proposta de Koselleck para a organização dos capítulos da dissertação, o tempo presente foi considerado como o período de circulação da coleção, de 1982 a 1986. No primeiro capítulo, denominado “O Presente”, serão descritas a forma do produto e a estrutura visual dos quarenta fascículos. No primeiro subitem, serão abordados os aspectos gerais, como o *layout*, as sessões do livro, o disco, chamado no produto de “surpresa”, e a ficha técnica. Nos subitens que seguem, serão apresentados os profissionais envolvidos na produção, a começar pela realizadora, a Editora Abril. Abordaremos a trajetória de Sonia Robatto, as biografias das autoras e dos autores das histórias, das ilustradoras e dos ilustradores, assim como dos intérpretes da MPB.

O segundo capítulo, denominado “O Passado”, relacionará a coleção com as experiências políticas e culturais da frente ampla de resistência, quando se consolidava a instituição sociocultural da MPB. Nos subitens, abordaremos a memória reivindicada na seleção do repertório da coleção *Taba*, os agentes sociais e as ideias sobre cultura popular brasileira em circulação nos diferentes grupos que compunham a frente ampla. Serão analisados o mercado e a produção fonográfica, o centro do circuito cultural de bens simbólicos e as condições históricas para a solidificação dos valores prolongados e adaptados na coleção, as representações do nacional-popular, assim como as ideias ligadas à contracultura. O segundo capítulo traz o contexto histórico de um passado que se quer presente no período de redemocratização.

No terceiro capítulo, denominado “O Futuro”, vamos analisar quatro fascículos, escolhidos pela data de produção dos fonogramas da MPB, representando diferentes décadas. Os quarenta fonogramas da MPB pertencem às décadas de 60, 70 e 80 e são resultado de transformações nas condições culturais que aparecem refletidas nas histórias e adaptadas para o universo lúdico da criança. A análise investigará de que forma foi concebida uma unidade para os fascículos, se a música entrou na história ou se a história foi feita para a música. Abordaremos as condições técnicas para o uso pedagógico das canções e os elementos da linguagem verbal e sonora que evidenciam a expectativa de sensibilizar esteticamente a criança através da cultura

popular brasileira para um futuro pautado em uma ética democrática. Por fim, a conclusão aponta algumas possibilidades para aprofundar o estudo sobre arte e política na infância.

CAPÍTULO 1: O PRESENTE

1.1 O produto-mercadoria: Coleção *Taba*, histórias e músicas brasileiras (1982 – 1986)

Em 1982, a Editora Abril aproveita a presença da MPB nas rádios, na televisão e a demanda por *Long Play*, os discos fonográficos de longa duração com 33 ½ rotações por minuto, para comercializar mais canções, desta vez adaptadas para a literatura infantojuvenil. A coleção *Taba*, vendida de 1982 a 1986 nas bancas de jornal de todo o Brasil, reúne doze autoras e autores, dezesseis ilustradoras e ilustradores e vinte e oito artistas da MPB. O ineditismo da coleção está na importância dada à cultura brasileira através de dois suportes: um “livrinho” e um disco de vinil, o compacto. Trata-se de um encontro de personalidades cujas biografias trazem do passado as experiências ligadas à resistência cultural, à militância, ao exílio e à contracultura, vividos durante os anos de chumbo.

Nos textos de planejamento para divulgação, o conteúdo pautado na cultura brasileira é o destaque da coleção, mas a publicidade desconsidera a matriz estrangeira dos dois últimos fascículos, *Chapeuzinho Vermelho* e *Romeu & Julieta*, além do gênero rock na trilha sonora. Adaptadas nos fascículos 39 e 40, respectivamente, as histórias são de origem europeia e o rock, gênero americano, faz parte da trilha de várias histórias. As pautas da estratégia de *marketing* da empresa responsável pela campanha de lançamento, a IMK - Relações Públicas S/C LTDA - foram transcritas pelo Conselho Federal de Profissionais de Relações Públicas (CONRERP) e estão disponibilizadas na rede. A escolha da palavra “alienígena” (o agente contaminador percebido) na frase, “uma coisa que falta ao público infantil, normalmente orientado por materiais e informações alienígenas”¹³, enaltece o produto-mercadoria que chega para ocupar um nicho no mercado editorial infantil, até então carente de referências nacionais e ameaçado pela cultura importada. No texto promocional, a coleção *Taba* vem preencher um vazio de mercado, “atualmente suprido somente por materiais importados e adaptados (...) utilizando para isso histórias, desenhos, músicas e criatividade nacionais”¹⁴. O texto publicitário tenta repelir,

¹³ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20101226105034/http://www.conrerp2.org.br/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=446&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=127>, consultado em 02/02/2021.

¹⁴ Ibidem.

expulsar a cultura americana ou europeia, porém o produto em si incorpora referências estrangeiras, em conformidade com as tendências da indústria cultural que se internacionaliza.

O projeto foi encomendado para Sonia Robatto¹⁵ que optou por um formato teatral para os textos literários apresentados em forma de roteiro, alternando diálogos entre os personagens e os narradores. A trilha sonora teve a curadoria do músico Tom Zé e ambos acompanharam as gravações das locuções, das canções e das sonoplastias produzidas nos estúdios *F*, *Aquarius* e *Transamérica* no Rio de Janeiro, *Campestre* e *Vice-Versa* em São Paulo. Dos quarenta fonogramas da MPB, doze canções foram produzidas com exclusividade para a coleção e vinte oito fonogramas correspondem às canções de sucesso nas rádios e na televisão no passado. As novas versões para as cantigas do folclore infantil e a sonoplastia das trilhas foram produzidas com um elenco numeroso de musicistas, novos recursos técnicos e timbres de teclado misturados com instrumentos acústicos. A qualidade e a diversidade da trilha sonora acrescentam uma vocação musical pedagógica à coleção. Através do repertório variado, com diferentes ritmos, formações instrumentais, gêneros musicais, timbres e vozes dos artistas, a coleção *Taba* oferece às crianças a riqueza da música popular brasileira, sua paleta de muitas “cores”, incluindo as referências do pop e do rock. Sonia Robatto, ao ser entrevistada por telefone, relembra que na ocasião era “uma apaixonada pelo Brasil, quando havia respeito e euforia, tempos de investimentos grandes em produções artísticas”. A coleção *Taba* foi concebida como um projeto de “expressão artística com sabor brasileiro” e traz as marcas da expansão da indústria cultural ao incluir referências internacionais no produto-mercadoria.

A busca de uma estética de inspiração brasileira¹⁶ fez chegar ao setor A e B¹⁷, o público-alvo definido pelo *marketing*, uma coleção produzida com o trabalho conjunto de quatro artes — literatura, ilustração, música e teatro —, tendo em vista modelar um imaginário do nacional a partir de referências da cultura popular. Dentro desse imaginário, os históricos problemas sociais do Brasil se inserem nas narrativas sem que haja prejuízo dos propósitos lúdicos do

¹⁵ Sonia Robatto tem 84 anos em 2022 e vive em Trancoso, na Bahia, onde nasceu. Com mais de 400 histórias publicadas, a autora continua produzindo literatura para crianças. Publicou em 2021, nas mídias digitais, histórias produzidas para o Teatro Vila Velha. Entrevista concedida em 16/02/2021 por telefone.

¹⁶ Entendemos por busca de uma estética de inspiração brasileira o percurso, iniciado no início do século XX com o Modernismo, por uma arte baseada no cotidiano e nas referências históricas do Brasil, afastando-se dos padrões europeus ou norte-americanos. A representatividade sociocultural do negro, do indígena e das minorias enquanto agentes da sua própria história faz parte dessa estética brasileira e popular.

¹⁷ Nas transcrições dos registros da CONRERP está definido claramente o público-alvo. Segundo o texto do *marketing*: “Às vezes, duas linhas numa coluna social podem ter, neste segmento de público, mais confiabilidade do que milhares de cruzeiros gastos em mídia eletrônica.” O público-alvo A e B corresponde às classes A e B, grupo social economicamente privilegiado.

produto. O conteúdo da coleção *Taba* almeja desenvolver na criança um pensamento crítico sobre as históricas desigualdades e privilégios da sociedade brasileira mediado pela fantasia.

Ao final das narrativas e depois de se divertirem com as histórias ilustradas, de escutar canções e ritmos populares, as crianças encontram as brincadeiras na seção “Escolinha de Teatro” - uma seção sempre ilustrada por Michele Laccoca, ocupando as páginas 15, 16, 17 e 18, as últimas de cada fascículo, com sugestões para usar o corpo e brincar com outras crianças. As propostas do ator, dramaturgo, artista plástico e escritor Ilo Krugli, argentino radicado no Brasil em 1961 e fundador do teatro *Vento Forte*, sugerem brincadeiras de encenações, desenhos, recortes, colagens e a produção de cenário com objetos encontrados no ambiente doméstico.

Nos fascículos, podemos destacar padrões visuais bem definidos para apresentar um elenco numeroso de autores, ilustradores e músicos, tanto na capa como no material interno. Cada fascículo contém um “livrinho” que guarda uma surpresa, o disco. Os livrinhos têm vinte páginas e, na parte interna da contracapa, encontra-se o “canguru”¹⁸ de encaixe para o compacto, o “disquinho” surpresa. Nas dicas de segurança do final dos fascículos pode-se ler “escolha um lugar especial para guardar os seus livrinhos com os discos” (*Taba*, fascículo 01, p. 20). Em cada fascículo, pode-se ver as ilustrações, ler o texto das histórias e das canções, o texto da “Escolinha de Teatro”, as dicas de segurança para a criança cuidar dos discos e a ficha técnica, com todos os profissionais de gravação da trilha e da edição do livro. Para a produção de cada fascículo participam, em média, trinta profissionais (*Taba*, fascículo 11, p. 19), evidência de um projeto com alto investimento devido ao grande número de colaboradores.

Na capa do produto, a imagem do artista da MPB estampada em todos os fascículos evidencia o apelo comercial da dupla recepção de uma coleção, a princípio, destinada às crianças. Essa estratégia visual pretende alcançar os pais, antigos consumidores da MPB, cujas experiências musicais do passado podem reconhecer e avaliar a qualidade das músicas e dos artistas oferecidos na mercadoria. Na coleção *Taba*, existe um passado que se quer presente na escolha do repertório da MPB e do folclore, como referências para identificar um Brasil marcado por experiências sonoras. Esse entrelaçamento com os “tempos vividos” pode ser lido na imagem dos artistas da MPB, visíveis na capa de cada fascículo, para desempenhar um papel de gatilho, um elo afetivo com um território musical do passado. O texto do *marketing* registrado pela CONRERP deixa explícito a importância de incluir as crianças e os adultos nas vendas: “pela novidade, impacto e, acima de tudo, pelo *approach* que o produto traz – histórias brasileiras e

¹⁸Alguns termos do mercado editorial são de uso informal, como a palavra “canguru”, usada para indicar o local para acomodar o compacto ou, no caso, o vinil de 7 polegadas.

músicos brasileiros – ele necessita de um ‘gancho’ promocional muito forte, dirigido ao público primário e secundário (crianças e seus pais)”.

Nos padrões visuais da capa de cada fascículo, o nome da história aparece acima do desenho do personagem protagonista. Na direita, pode-se ler o nome dos autores das histórias, dos ilustradores, dos compositores e, em destaque, a imagem do rosto do artista MPB do mês, sempre no canto direito inferior, conforme a figura 02 abaixo. A imagem do artista funciona como um selo, um gancho para o passado e, certamente, endereçado aos adultos que podem conferir a qualidade musical do produto por reconhecer os artistas e as canções em outro contexto. O departamento de *marketing* e a direção de arte da Abril Cultural fizeram uso das representações, dos valores e significados consolidados com a expansão da indústria fonográfica, quando a construção da personalidade artística tinha no horizonte as referências do cinema e dos partidos políticos como símbolos de popularidade. A fotografia do artista do mês prolonga para a década de 1980 as conquistas do mercado fonográfico da década de 1970, quando “as estrelas da música popular tinham autoridade de poetas, carisma de líderes revolucionários e charme de atores de Hollywood” (MAMMÌ, 2014, s/p). Na imagem da capa, podemos perceber a “acumulação nas coisas (na coleção) e nos corpos (os artistas da MPB) de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução” (NAPOLITANO, 2010, p. 6). Essa definição de instituição de Pierre Bourdieu e usada por Marcos Napolitano para analisar a MPB contempla o estudo de caso da coleção *Taba*.



Figura 02 – Capa do fascículo 33: *Chico Palito*

O nome próprio do produto-mercadoria, *Taba*, e o logotipo do casal de indígenas curumins são referências explícitas às origens do povo brasileiro. Um texto explicativo, escrito na contracapa de todos os fascículos, convida a criança a experimentar uma referência de Brasil:

Taba significa aldeia de índios. As famílias dos índios formam grandes tribos. Na Taba, a criança é chamada de curumim. Venha brincar conosco. Venha ouvir histórias. Venha cantar, dançar, fazer teatrinho. Seja um curumim da nossa tribo. Participe da nossa Taba. (TABA, 1982, fascículo 01)

A brasilidade do nome próprio, *Taba*, remete às ideias do modernista Mário de Andrade, influenciador “de gerações após gerações de intelectuais e artistas, preocupados com a configuração de uma música essencialmente brasileira” (GARCIA, 2017, p. 4). No campo da literatura e da música, Mário de Andrade trabalhou com as lendas tradicionais, as parlendas e o folclore, à exemplo do livro *Macunaima*, em que “a índia tapanhuma — sempre a índia como começo — pariu um menino preto retinto filho do medo da noite” (SANTOS, 2008, p. 116). Desde o modernismo, uma gramática social foi partilhada pelas artes e por ideologias políticas em busca do lugar originário, com a idealização de um passado ligado ao homem do povo e suas raízes no mundo rural.

Na coleção *Taba*, os textos originais da literatura e dos versos das canções foram reconfigurados para dois dispositivos, o livro e o disco. Na perspectiva da “sociologia do texto” em que “as formas materiais delimitam as compreensões desejadas ou possíveis” (CHARTIER, 2002, p. 244), a coleção transforma os significados originais da música e da literatura. Nas várias linguagens artísticas, o veículo material como construtor de sentido está na base de um novo uso das histórias e das músicas produzidas no passado. O compacto, vinil de sete polegadas, opera de forma verossímil à oralidade e aumenta as possibilidades de assimilação dos textos com recursos técnicos de produção de áudio em estúdio. A literatura e as canções ampliam as respectivas estruturas verbais ao serem adaptadas em histórias para ouvir. O vinil ou o “brinquedo que fala” modifica a recepção das histórias e das canções, uma vez que o texto transita do “livrinho”, de recepção mental, para o disco, cuja recepção auditiva perpassa o corpo. Na trilha sonora, a escuta dos sotaques regionais dos personagens, a sonoplastia das cenas, a variedade rítmica das canções e das vozes, os timbres e as performances musicais despertam o corpo pelo sentido da audição.

O vinil é um outro veículo para expressar o texto e reproduz elementos importantes da tradição oral de contar histórias. A história com trilha sonora gravada em disco dispõe de recursos performáticos diferentes da narrativa centrada na palavra escrita. A escuta das histórias com a trilha permite ao ouvinte ampliar a imaginação pelo sentido auditivo. As qualidades materiais da voz como o tom, o timbre e a intensidade informam estados emocionais dos

personagens, a faixa etária e suas disposições no espaço, produzindo uma linguagem mais direta quanto às intenções corporais. Os sons da trilha remetem aos regionalismos através de ritmos como o baião, o arrasta-pé, a toada, a marchinha, a cantiga de roda e pela instrumentação utilizada. Mais conectada ao corpo da criança, a gravação das histórias no suporte do vinil promove a escuta de diferentes sotaques regionais e diferentes ritmos e timbres, de acordo com o contexto geográfico proposto pela narrativa. A paisagem brasileira se faz sentir na literatura, nas ilustrações e, principalmente, na música. A música é uma ferramenta de sensibilização que amplia a experiência estética de ser brasileiro, enquanto aproxima a criança da tradição oral da “contação de histórias”.

Na seção final “Cuide Bem”, sempre na página 20 de cada fascículo, um texto didático ensina a criança a manusear o toca-discos: cuide bem da sua coleção, cuide bem do seu toca-discos, cuide bem do seu disco e atenção com a agulha. O espaço reservado para explicar didaticamente sobre a manipulação do toca-discos e ajudar a criança a cuidar de um “brinquedo que fala” (*Taba*, fascículo 02, p. 20), faz parte de um contexto de mercado no qual a criança está sendo disputada pela indústria de entretenimento como um novo público consumidor.¹⁹

Em 1982, o vinil com histórias para crianças não era uma novidade no mercado. Em 1939, a dupla Braguinha e Radamés Gnattali lançou o primeiro disco infantil gravado com as vozes de Carlos Galhardo, Dalva de Oliveira e os Trovadores. Esse projeto estreou com a história de *Branca de Neve e os Sete Anões*, seguida por gravações de cantigas de roda e outras histórias. Mais tarde, a gravadora Continental produziu a coleção *Disquinho* (1960-1983), com histórias da Disney, contos de fadas, fábulas, cantigas de ninar, de roda e de Natal, em compactos coloridos²⁰. Na coleção *Disquinho*, as músicas privilegiaram os ritmos brasileiros, com uma estética de orquestração até então inédita no mercado infantil. Toda a trilha foi composta ou adaptada por João de Barro e arranjada por Radamés Gnattali, o maestro do início da difusão da música popular pelo rádio e uma referência de boa qualidade em arranjos orquestrais para o samba.

A diversidade rítmica da música popular apresentada na coleção *Disquinho* se aproxima da concepção da trilha sonora da coleção *Taba*, na medida em que a amostra dos ritmos regionais,

¹⁹ Segundo a pesquisadora Ligia Stella Batista Correa, em sua dissertação de mestrado *O Consumo serve para pensar: Revista Recreio, crianças e alternativas para a formação de cidadãos* (2010), a criança passa a ser incluída nas discussões sobre o espaço dedicado à elas mídia na década de 1980 e, em 1989, a Convenção Internacional dos Direitos da Criança, promovida pela ONU, inclui esse debate em sua pauta.

²⁰ Informações disponíveis em: <https://indicetj.com/disquinho/>, consultado em 12/02/2021. Neste site é possível ouvir alguns exemplares da coleção *Disquinho* e ver as capas dos 70 lançamentos.

abarcando do balaio sulista ao carimbó amazonense e executados por instrumentos e formações diversas, fazem do produto *Taba* uma referência rica e didática do cancioneiro folclórico e da MPB.

1.2 A Editora Abril Cultural

O lançamento da coleção *Taba* recuperou ideias de uma antiga aposta da Editora Abril, implementada anteriormente na publicação da *Revista Recreio* - literatura infantil com ênfase na cultura brasileira - mas, dessa vez, trazendo a novidade de ser uma coleção de fascículos acompanhados por discos. Na década de 1980, a empresa acumulava mais de trinta anos de experiência em publicações para distintos setores do público consumidor e era uma referência de qualidade no segmento das coleções. Sempre investindo em propostas editoriais pioneiras, com revistas dedicadas a múltiplos interesses, a editora encomendou para Sonia Robatto um produto dirigido às crianças em idade de alfabetização. A coleção foi lançada como alternativa aos produtos “de fora”, mesmo contendo elementos estrangeiros, e ofereceu uma saída para os pais críticos e mais engajados, preocupados em oferecer entretenimento educativo aos filhos e valorizar a cultura nacional diante do “lixo cultural” dos importados.

A Editora Abril publicou para as crianças desde seu início, uma vez que foi pioneira no lançamento de títulos que consagraram a liderança da empresa no mercado editorial. A mesma empresa que lançou a *Revista Recreio*, em 1969, a *História da Música Popular Brasileira*, com a primeira edição em 1970, e a coleção *Taba, histórias e músicas brasileiras*, em 1982, ingressou no mercado editorial com a tradução e publicação da revista do *Pato Donald* (1950), seguida das revistas do *Mickey* (1952), *Diversões Escolares* (1960), *Zé Carioca* (1961) e *Almanaque do Tio Patinhas* (1963). A empresa de Victor Civita (1907-1990), editor e dono do Grupo Abril, fundada em 1950 com sede na cidade de São Paulo, construiu sua trajetória inovando constantemente para fomentar as diferentes demandas da sociedade por leitura e entretenimento, sem perder de vista o interesse do consumidor por produtos nacionais, mas também por novidades importadas.

De acordo com a nova mentalidade gerencial das indústrias de cultura a partir dos anos 1960, o Grupo Abril, com perfil empreendedor expansivo e operando dentro da racionalidade capitalista moderna, consagrou-se no mercado pela oferta de revistas e, mais tarde, de coleções e livros, produzindo conteúdos dedicados e experimentando nichos variados de consumidores. A Editora Abril fez publicações direcionadas para o universo feminino, com as revistas *Capricho* (1952), *Manequim* (1956), *Você* (1959) e *Claudia* (1961) e, mais tarde, direcionadas para o

universo masculino, com as revistas *Placar* (1970), *Playboy* (1975) e *Moto* (1982), entre outras. Além de focar nos gêneros, a editora soube aproveitar as demandas por assuntos da atualidade e fez circular textos de cunho político-ideológico durante o regime militar, com as revistas de variedades *Realidade* (1966) e *Veja* (1968). Vitor Civita começou a empreender no contexto desenvolvimentista dos anos 1950, quando a industrialização foi “necessária para a concretização da nacionalidade brasileira” (ORTIZ, 1988, p. 37), uma dimensão da política econômica ligada à “missão civilizatória” do início da indústria cultural. Havia, por parte dos empresários, um compromisso com a ideologia do progresso em democratizar uma cultura “universal”, distribuindo e tornando acessível parte da produção canonizada pela crítica, mas reservada às elites até então. O empresariado tinha interesse em acelerar o ingresso do Brasil na modernização capitalista e, conseqüentemente, na ampliação do mercado consumidor. Nas estratégias desenvolvimentistas, havia uma vontade da “classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada”²¹ (ORTIZ, 1988, p. 30). Entre os planejamentos operacionais da empresa para familiarizar o leitor com o universo das artes, a Editora Abril investiu em textos complementares e educativos. O objetivo era diminuir a “deficiência” do público consumidor com textos feitos por especialistas de biografias dos intelectuais e artistas, de panoramas históricos para situar o contexto da obra, de apresentação das escolas artísticas e de boas traduções.

Como foi possível realizar, em país com um público pouco familiarizado com livros encadernados de bom acabamento e luxuosa ornamentação, precária estrutura produtiva para impressão de livros, um setor editorial com baixa tiragem média e uma população com reduzidos índices de leitura, um projeto editorial tão singular, que atravessou gerações (...)? (NOGUEIRA, 2018, p. 13)

O espírito civilizatório fez parte das estratégias de gestão à longo prazo do empreendimento editorial idealizado por Victor Civita e o Grupo Abril.

No contexto da política econômica nacional, a empresa fez uso dos incentivos governamentais que financiaram a infraestrutura para ampliar a rede de comunicação²² como parte das estratégias militares para integrar a nação e manter a segurança nacional. A Editora Abril investiu em equipamentos e na produção de papel, o que aumentou o número de tiragens, passando de 27 títulos na década de 1960 para 121 títulos em 1970. Na implementação das

²¹ Ortiz está se referindo às ideias liberais “fora de lugar” por não encontrarem condições sociais e econômicas quando chegam ao Brasil no período escravista. Porém algumas ideias, como a missão civilizatória, imbuíram o pensamento e os interesses dos grupos dominantes ao longo da expansão da indústria cultural.

²² Em 1965, a criação da Embratel e a entrada no sistema internacional de satélites (Intelsat), em 1967, a criação do Ministério de Comunicações, em 1968, a construção do sistema de micro-ondas e interligação de todas as regiões do país (TOLEDO, 2010, p. 44).

operações, investiu em mídias próprias para a publicidade dos produtos, adquiriu bancas de jornal, fez divulgação das mercadorias no rádio, na televisão e em *outdoors*, aproveitando as facilidades da política de Estado, com o objetivo de modernizar o mercado nacional. Em 1980, solidificado o cenário de integração dos *media* na indústria cultural, Roberto Civita, então presidente da maior editora de revistas do Brasil, chegou a solicitar os direitos de transmissão de um canal televisivo, mas o pedido foi negado pelo general do exército Otávio Aguiar de Medeiros, ministro chefe do último presidente militar, João Figueiredo (1979 a 1985)²³. Por essa e outras, o Grupo Abril restringiu-se ao mercado editorial.

Um dos planejamentos estratégicos do Grupo Abril foi apostar nas coleções. O primeiro sucesso de vendas das coleções aconteceu em 1965 com o lançamento de *A Bíblia mais bela do mundo*. Foram 150 volumes na versão brasileira da congênere italiana, produzida pela *Fratelli Fabbri Editori* e distribuídos semanalmente nas bancas de jornais, durante três anos. A partir dessa experiência, a Editora Abril iniciou a empreitada de publicar obras de referência em fascículos, praticando preços mais baixos para popularizar o acesso à leitura. As coleções eram uma forma de levar os clássicos da literatura para um público mais abrangente. Alguns textos, antes restritos aos intelectuais e apenas disponíveis em livrarias e bibliotecas, ficaram acessíveis e distribuídos nas bancas de rua. Através dos 50 volumes de *Os Imortais da Literatura Universal* (1970), dos 68 volumes de *Os Pensadores* (1972), da publicação das especializadas *Teatro Vivo* (1976) ou *Os Economistas* (1982), a empresa ampliou o número e o perfil dos consumidores. A “missão civilizatória” encontrou respaldo nas coleções.

Em 1966, Victor Civita, vislumbrando o sucesso operacional das coleções, decidiu montar um departamento especial, a divisão de fascículos Abril Cultural. Essa nova empresa ficou exclusivamente dedicada a produzir, publicar e vender os produtos, guiada pelo capitalismo avançado de interação dos *media* (produtos híbridos com livros e discos), da gestão de conglomerados e de padrões internacionais de racionalização dos setores de produção. A divisão metódica do trabalho em departamentos especializados, a editora, a gráfica e a distribuidora, contribuiu para a melhoria na qualidade das publicações, uma exigência mundial. O Grupo Abril, com características “modernizantes”²⁴, soube aproveitar a oportunidade para expandir a empresa

²³ Medeiros alertou para algumas publicações da revista *Veja* que fizeram críticas ao regime militar. Por exemplo, uma matéria da revista reconstruiu a morte de Marighella como resultado de um cerco policial: “Na semana passada, policiais que participaram do cerco a Marighella sustentaram que, ao contrário da lenda, não houve troca de tiros naquela noite” (VEJA, 1979, p. 32).

²⁴ Renato Ortiz (1988), citando as pesquisas de Fernando Henrique Cardoso no capítulo 2 de *A Moderna Tradição Brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*, discorre sobre a transformação de uma mentalidade empresarial pioneira, com procedimentos aventureiros, para uma reorganização técnica e administrativa, aquilo que “devemos

com a crescente demanda de consumo por bens culturais. A divisão de fascículos era composta por direção geral, direção editorial, direção de arte, gerente comercial, gerente de produto e direção de produção fonográfica. Contando com um quadro fixo de profissionais, a Abril S/A Cultural e Industrial produzia e imprimia em oficinas próprias, tornando-se líder de mercado na produção, distribuição e venda dos produtos. De meados dos anos 1960 até o fim da década de 1980, dominou o mercado das coleções, estudando o perfil do consumidor/coleccionador, ávido por adquirir todos os volumes e completar as séries. Uma das ações do planejamento operacional era viabilizar a compra de volumes fora de circulação, com pedidos feitos diretamente para a editora. A Abril Cultural produzia e distribuía nas bancas de jornal das principais praças do Brasil e de países vizinhos. A escritora Ruth Rocha, funcionária da Editora Abril no início de sua carreira, disse que a *Revista Recreio* “chegava a 40 mil locais de distribuição, por isso vendia tanto” (MACHENS, 2009, p. 130). Com essa macroestrutura, a Abril Cultural entrou para o rol das grandes agências de produção e distribuição de cultura. No final da década de 1980, a divisão de fascículos da empresa atingiu “a média de um bilhão de fascículos vendidos, 30 milhões de exemplares de romances e 11 milhões de enciclopédias” (MARKUN apud MILANI, 2015, p. 22).

Dessa maneira, o Grupo Abril expande os negócios no período de modernização da indústria cultural dos anos 1960 e 1970, preparando a empresa para um mercado concorrencial cada vez mais competitivo. Nesse momento, firma-se uma estratégica aliança entre a editora e o mercado fonográfico, desbravando novos circuitos de leitura para as coleções internacionais e o consumo de música, incluindo a MPB em ascensão no mercado. Paralelamente, na década de 1970, a indústria fonográfica mundial expandiu sua atuação através de filiais sucursais, distribuindo a produção internacional e investindo em produções locais. A Abril Cultural lançou a primeira versão da *História da Música Popular Brasileira* em 1970, consolidando uma parceria com o mercado fonográfico nacional em expansão. Com essa e outras coleções, a editora fomentou e popularizou o mercado consumidor de música e de literatura na década de 70. O projeto editorial do Grupo Abril estava imbuído do espírito pioneiro dos anos 1950 que buscava “associar sua impetuosidade inovadora à construção da nacionalidade brasileira” (ORTIZ, 1988, p. 59). Se por um lado o lucro era o horizonte do *business*, de olho no mercado de canções em ascensão, por outro, a ideologia civilizatória era uma dimensão do *business* que intencionava educar para atingir as massas. Nas décadas de 1960 e 1970, a cultura brasileira era um valor

entender por modernização das instituições culturais” (p. 56). Em outras palavras, a passagem dos capitães de indústria para os *managers*.

defendido pela frente ampla de resistência e oposição ao regime e era uma ideia consumida como produto da música, da literatura, do cinema e do teatro.

A primeira comercialização de mídias integradas, os fascículos com os discos, foi o *Clássicos de todos os Tempos*, em 1966. Dois anos depois, entrou em circulação *Grandes Compositores da Música Universal*, com tradução dos textos originais da coleção italiana. Pela primeira vez, chegava ao Brasil um produto híbrido e acessível, com textos feitos por especialistas em música clássica e acompanhados por *long plays* das obras selecionadas. Segundo dados sobre a expansão fonográfica, entre 1965 e 1972, apresentados por Rita Morelli e Enor Paiano e transcritos por Márcia Tosta (2008) em seu trabalho *Os donos da Voz*, em 1970, o setor apresentava um crescimento médio de 400% nas vendas. Aproveitando a expansão do mercado fonográfico, a Abril Cultural lançou a primeira edição da *História da Música Popular Brasileira*, a primeira das séries de coleções discográficas cujo conteúdo e produção eram totalmente nacionais. A segunda edição da *História da Música Popular Brasileira* circulou nas bancas de jornais entre 1977 e 1979 e a terceira edição, entre 1982 e 1984. Este empreendimento trouxe para empresa a *expertise* com relação às negociações de direitos autorais dos fonogramas, um contrato negociado à parte nas coleções importadas, cuja aliança estreitou as relações comerciais entre a Abril Cultural e a indústria fonográfica nacional. As três décadas de apostas em fascículos acompanhados de discos corresponderam ao período histórico em que as vendas de toca-discos e de LPs cresceram vertiginosamente.²⁵

A experiência com a coleção *História da Música Popular Brasileira* forneceu *know-how* para a Abril Cultural negociar com as gravadoras nacionais, solidificando uma parceria empresarial conveniente para ambos os setores. Pelo viés das publicações, houve a chancela da qualidade dos textos especializados de maestros, pesquisadores e críticos de música. Pelo viés fonográfico, houve um crescimento na promoção, divulgação e circulação dos artistas de catálogo das gravadoras. Jornalistas e intelectuais, com textos encomendados para a coleção *História da Música Popular Brasileira*, estiveram à frente dos debates sobre a música popular, entre eles, o jornalista José Ramos Tinhorão. Tinhorão recuperou as ideias da década de 1920 sobre “autenticidade” e “legitimidade” da música popular, que associava a pureza do folclore aos gêneros rurais e regionais, ou seja, às músicas não contaminadas pelo mercado ou pelos ritmos estrangeiros. O autor relacionava o declínio da cultura nacional com a perda de referências

²⁵ Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu em 813% e na década de 1970, a venda de LPs saltou de 25 milhões para 66 milhões, conforme aponta Renato Ortiz (1988) sobre o mercado de bens simbólicos. Em *Revisitando o tempo dos militares*, o autor aponta que entre 1966 e 1985 a venda de revistas passou de 104 para 500 milhões de exemplares.

das manifestações legitimamente brasileiras. A partir de 1961, Tinhorão passou a escrever no *Jornal do Brasil* e, em 1966, publicou seu primeiro livro, *Música popular: um tema em debate*, no qual analisou a relação direta entre a dependência econômica brasileira e a importação cultural de modelos estadunidenses.

A “americanização” e o debate sobre a invasão cultural ganharam novas proporções em 1975 nos encontros do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, onde participaram Sergio Cabral, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Paulinho da Viola, entre outros (STROUD, 2008, p. 31). Nessa ocasião, discutiu-se o impacto da censura nas artes, a invasão da cultura estrangeira e a crise do mercado fonográfico promovida pela hegemonia das multinacionais Odeon, Philips, RCA e CBS. Ainda em 1975, e a favor de proteger o mercado interno da música popular, aconteceu, em Curitiba, o Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, que resultou numa carta ao então ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. A carta requeria a aplicação da lei promulgada por Jânio Quadros, em 1961, que previa a obrigatoriedade de 50% de música nacional nas transmissões de rádio e televisão. A Abril Cultural estava interessada no mercado da música brasileira e nos debates públicos sobre música, cultura popular, valores estéticos e políticos na arte. O interesse da classe média pela MPB aquecia as discussões a respeito do papel político e social da música que fomentava transformações na sociedade. As ideias circulavam através dos jornais e revistas especializadas, acessíveis ao consumidor de maior poder aquisitivo mas que, progressivamente, tornava-se mais popular.

O ano de 1982 marcou o desentendimento entre os irmãos Roberto e Richard Civita. O conglomerado empresarial, que chegou a atingir quinze mil funcionários, encerrou as atividades produtivas no início da década de 80 (NOGUEIRA, 2018, p. 32). Consolidada como liderança absoluta no setor de produção e de vendas de coleções e alternando entre a cultura universal e a cultura nacional²⁶ para atingir diferentes interesses do público consumidor, a Abril Cultural lançou a *Taba*, uma de suas últimas coleções. O projeto foi um investimento multimídia que aproveitou o *know-how* dos procedimentos jurídicos realizados nas coleções anteriores para viabilizar a cessão de direitos autorais dos fonogramas e dos versos das canções²⁷. Paralelamente à crise da editora, uma crise financeira atingiu o mercado fonográfico na década de 1980, mas a coleção *Taba* promoveu o relançamento de fonogramas do passado, fazendo circular músicas

²⁶ Mais alguns títulos lançados: *Grandes personagens da História Universal* (1968), *Conhecer Universal* (1970), *O Livro da cozinha brasileira* (1974), *Arte brasileira* (1979) entre outros (MILANI, 2015, p. 26). Para maiores informações sobre os títulos, consultar o primeiro capítulo da dissertação de Milani.

²⁷ “Letra da música Lobo Bobo (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) transcrita por autorização da Ed. Irmãos Vitale” (*Taba*, fascículo 39, p.19).

veteranas como uma novidade para o setor infantil: um brinquedo diferente, um “brinquedo que fala”²⁸.

1.3 Sonia Robatto e o legado da Revista Recreio na coleção Taba

Dos doze autores da coleção *Taba*, sete escreveram histórias para a *Revista Recreio*, uma publicação da Editora Abril em 1969. A revista, destinada às crianças em processo de alfabetização, trazia brincadeiras educativas com desafios que envolviam as palavras da língua portuguesa e operações matemáticas, onde na capa lia-se “Leia e Pinte, Recorte e Brinque”, como na imagem da figura 03 abaixo. A revista foi um periódico publicado durante doze anos quando, em 1981, a editora Perfil comprou os direitos e modificou radicalmente o projeto editorial. Ao longo dos doze anos sob gestão da Editora Abril, o projeto original da revista passou por mudanças, trocas de equipe e de direção, mas durante a primeira edição (de maio de 1969 a 1971), com cinquenta números publicados, a revista atingiu a marca de 250 mil exemplares vendidos por semana. O sucesso de vendas aconteceu durante a direção de Sonia Robatto, a orientação pedagógica de Ruth Rocha e o projeto gráfico de Waldir Igayara, na ocasião chefe do departamento de arte de infantis da Editora Abril - os três tornaram-se colaboradores da coleção *Taba*.



Figura 03 - Capa da Revista Recreio nº 5

²⁸ Não obtivemos informações sobre a circulação da coleção *Taba*. Segundo o pesquisador Wesley Nogueira, o Departamento de Documentação da Editora Abril (DEDOC) não autorizou a consulta para a sua pesquisa de doutorado sobre a circulação, o público-alvo das coleções, as estatísticas de vendas e dados de comercialização dos exemplares, ainda que o pedido tenha sido feito através de carta institucional (NOGUEIRA, 2018, p. 21).

A partir de 1971, a *Recreio* passou a ser dirigida por Cláudio de Souza, que decidiu ampliar a faixa etária, trocar a orientadora pedagógica, contratar novos autores, mudar o formato físico e reduzir o tamanho dos fascículos, redirecionando o público-alvo. Houve uma queda vertiginosa no consumo e as vendas da revista caíram para 25 mil exemplares semanais (MACHENS, 2009, p. 46). O primeiro projeto editorial da revista, elaborado por Sonia Robatto e Ruth Rocha, identificou e definiu o público-alvo para crianças de quatro até sete anos de idade. Thaís Helena Furtado, estudiosa da *Revista Recreio*, publicou um artigo no qual mostra uma pesquisa realizada pela Agência de Notícia dos Direitos da Criança (ANDI) que destaca a problemática dos suplementos infantis nos grandes jornais brasileiros em 2001. A pesquisa aponta a tentativa de “falar ao mesmo tempo com crianças que tem entre sete e doze anos. Ao tentar alcançar esses dois extremos, corre-se o risco de não falar com ninguém” (FURTADO, 2015, p. 20). Ao longo dos anos, sob a direção de Cláudio de Souza, houve uma expressiva diminuição no consumo da revista, que chegou a apenas 5 mil exemplares vendidos por semana. Na tentativa de recuperar os prejuízos, em 1973, o novo diretor recontratou Ruth Rocha para trabalhar como assistente e depois como editora da revista, cargo por ela ocupado durante cinco anos, de 1976 até os últimos volumes publicados, em 1981.

O que interessa para os propósitos desta pesquisa é o período em que a *Revista Recreio* esteve sob a direção de Sonia Robatto, a idealizadora da coleção *Taba*. Sonia concebeu uma revista com o propósito de divertir e educar, tendo como ponto de partida um “único assunto – uma história de ficção – que se desdobrava em atividades preparatórias de leitura para crianças até os sete anos”²⁹. Os fascículos exploravam as datas comemorativas do calendário escolar, como o Dia do Professor, a chegada dos portugueses no Brasil, as festas juninas, as estações do ano, além de abordar temas ligados ao universo psíquico da criança, como o medo de ficar sozinha, o nascimento do irmão mais novo, a socialização no núcleo familiar e na escola. Com o passar do tempo, as pesquisas com o público consumidor relataram o aumento do vínculo familiar com conversas sobre temas explorados na revista e com as atividades de lazer. Por conta disso, muitas escolas adotaram a *Recreio* como material paradidático, cujas propostas pedagógicas misturavam brincadeiras e leitura. A procura pela revista, um produto que agradou adultos e crianças, ampliou o mercado consumidor da editora e a distribuição da *Recreio* alcançou países estrangeiros como a Argentina, a Espanha e a Itália.

A escritora iniciante Ruth Rocha, na época orientadora pedagógica no colégio paulistano Rio Branco, foi convidada para exercer a mesma função na revista *Recreio*. Ruth Rocha fez sua

²⁹ Depoimento para a Folha de São Paulo na data comemorativa dos 30 anos da Revista Recreio. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23049942.htm> e consultado em 10/09/2021.

estreia como autora de literatura infantojuvenil com a história *Romeu e Julieta*, adaptada para o último fascículo da coleção *Taba*. Como orientadora, ela desenvolveu para a *Recreio* uma seção de atividades lúdicas, muito apreciada pelas crianças, e relacionada com os textos das histórias. Eram brincadeiras de colagem, de recorte, de pintura e de alfabetização. A ideia de associar atividades manuais e diversão com a literatura — “Leia e Pinte, Recorte e Brinque” — corresponde às atividades da seção “Escolinha de Teatro” da coleção *Taba*, concebidas por Ilo Krugli. Na “Escolinha de Teatro”, os adultos são convocados a participar e concluir algumas tarefas, como indica o texto: “mamãe nos ajudou a preparar a tinta. Era tinta em pó xadrez que a gente misturou com mingau de maizena, para ficar mais fácil de lavar” (TABA, fascículo 03, p. 16).

A *Revista Recreio* entrou em circulação no ano seguinte ao Ato Institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968, que representa o auge da repressão do regime militar, os anos de chumbo. O periódico oferecia para a criança em idade de alfabetização e para sua família textos que misturavam a fantasia, as emoções e o lúdico do imaginário infantil com assuntos críticos ao autoritarismo, fazendo uso de uma linguagem coloquial mais próxima da fala cotidiana, de forma direta e, também, metafórica. As histórias selecionadas para a revista romperam com os valores tradicionais da produção literária infantojuvenil, questionando a obediência incontestável a qualquer autoridade, convidando as crianças a praticarem a liberdade de opinião e a reconhecerem os direitos humanos. As questões éticas e morais ligadas ao abuso de autoridade também estão presentes nos textos da coleção *Taba*, algumas histórias foram adaptadas da *Revista Recreio*, enquanto outras foram encomendadas na década de 1980.

Depois do golpe militar de 1964, a crescente repressão e censura aos grupos políticos de esquerda, aos artistas e intelectuais, provocou um controle rígido na produção cultural e artística. O fechamento político foi acompanhado pelo medo, pela ambiguidade, pela falsidade entre as pessoas, enquanto a literatura infantojuvenil da *Revista Recreio* entrava no mercado provocando as consciências e desafiando os comportamentos conformistas. Sonia Robatto e Ruth Rocha selecionaram textos sobre os preconceitos de raça, religioso e político, bem como sobre as noções de certo ou errado em circulação na sociedade. Segundo Maria Clara Machado, autora de três fascículos da coleção *Taba* e escritora da *Recreio*, “a censura não nos impediu de criar nem se exerceu sobre nós (...) nada que se comparasse às dificuldades com a censura então enfrentadas no Brasil pela imprensa, pela música popular, pelo cinema, pelo teatro, pela literatura para adultos.”³⁰ Durante o regime militar, parte da literatura para crianças e jovens fez circular temas

³⁰ Entrevista da autora disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/exilio-e-cancoes/episodio/ana-maria-machado-e-suasmemorias-do-exilio> e consultada em 24/07/2020.

sobre a perda dos direitos civis, sobre a universalidade da justiça, da liberdade, da democracia e conseguiu driblar os censores porque passava despercebida como “coisa de criança”.

A *Revista Recreio*, no início da década de 1970, foi parte das primeiras experiências literárias dos novos autores de literatura infantojuvenil, como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Joel Rufino dos Santos, Sylvia Orthof, Memélia de Carvalho, Magui e Sonia Robatto, sete dos colaboradores que publicaram na coleção *Taba*. Seus textos manifestavam um “forte espírito de resistência ao autoritarismo por marcar uma nítida ruptura com relação à maioria dos modelos vigentes, além de incentivar novas atitudes comportamentais” (MACHENS, 2009, p. 48). Ana Maria Machado, ao ser entrevistada por Maria Lucia Machens, disse ter feito uma escola, um laboratório de experimentações com a *Recreio* porque pôde experimentar rimas e métricas em textos de prosa, brincar com cantigas de roda, marchinhas de carnaval, sambas e MPB, fazer variações sobre o folclore infantil, falar de violência, de luta armada e escrever sobre diversos assuntos, com humor e de forma inteligente. Esses novos autores produziram uma literatura para provocar os corações e mentes amedrontados, comprometida em apresentar a histórica sociedade patriarcal e desigual para as crianças.

1.4.1 A equipe da coleção *Taba*: as autoras e os autores

As escritoras e escritores convidados para a coleção, antes de entrar para a literatura infantojuvenil, vinham de diferentes profissões, atuavam em áreas como a história, a psicologia e as artes. As características e particularidades das profissões, em alguma medida, aparecem na literatura como recursos múltiplos de referenciais, de conjunto de crenças e experiências de vida das autoras e autores.

Do total de doze escritores, sete publicaram os textos na coleção *Taba* e começaram a escrever para crianças na *Revista Recreio* quando eram “novatos na arte de contar, mas pessoas que escreviam bem e gostavam do imaginário infantil” (MACHENS, 2009, p. 43). O fato de escreverem bem está relacionado às práticas com a escrita de textos e aos meios técnicos que faziam parte dos respectivos campos profissionais. Na escolha dos colaboradores para a *Revista Recreio*, Sonia Robatto e Ruth Rocha convidaram pessoas com diferentes formações que, segundo elas, poderiam desenvolver histórias “bem escritas, com bom português” para fomentar o raciocínio e dar ao leitor um ponto de partida para resolução de problemas.

Eles se preocuparam com a valorização da função lúdica e renovadora da palavra, despertando a curiosidade e imaginação das crianças, respeitando a inteligência delas,

dando-lhes não apenas a oportunidade de se divertirem, mas também de crescerem, ampliando a cosmovisão de seus leitores ao tematizar os atuais problemas brasileiros, ao levar o pequeno leitor à reflexão e à crítica. (MACHENS, 2009, p. 41)

Para descrever o grupo de autoras e autores que publicaram na coleção *Taba*, o conceito de rede faz-se valer pois compreende o encontro entre diferentes profissões como um acontecimento social e cultural. As redes, segundo Jean-François Sirinelli (2003), são estruturas de sociabilidade que reúnem pessoas de campos intelectuais distintos, sem a necessidade de pertencimento a um partido político, a uma classe social, a objetivos declarados em um manifesto ou mesmo em uma carta inaugural. São dimensões que ligam intelectuais envolvidos num microclima afetivo e ideológico, cujas atividades e comportamento refletem uma sensibilidade e coesão, unindo o grupo em uma geração, em um determinado recorte temporal.

A rede implica na organização das ideias e de laços para uma linguagem comum que concentra interesses, vontades, sensibilidades, afinidades ideológicas e culturais. O grupo de escritoras e escritores que surgiu na década de 1970 compartilhou do gosto de conviver através da sociabilidade criada pela literatura infantojuvenil e usada por todos como ferramenta crítica para projetar um futuro melhor durante o período de intensa repressão. A intersecção de diferentes profissões para formar uma rede de sensibilidade afetiva e ideológica surgiu da necessidade de falar da realidade opressora e dialogar com a sociedade, apesar da dificuldade imposta pela censura.

Esse novo grupo literário veio questionar os livros infantis, cujos textos abordavam a cultura brasileira pela ótica burguesa e induziam a modelos de comportamento conformistas, produzindo valores diferentes para o gênero masculino e para o feminino. Na literatura brasileira para crianças, até meados da década de 1960, com exceção de Monteiro Lobato, não havia menção aos problemas sociais e, sim, à afirmação de uma realidade imposta por uma modernização conservadora, na qual o crescimento industrial e a urbanização sustentavam os valores tradicionais e oligárquicos. Enquanto os contos de fada reproduziam as relações de poder, de gênero e de classe social (com o príncipe na figura de salvador da princesa indefesa e desamparada), os novos autores evitavam as fórmulas tradicionais da literatura infantojuvenil para falar da realidade de uma sociedade patriarcal, socialmente desigual, injusta, autoritária e violenta, mas usando a linguagem com fantasia e humor. Todavia, ainda foram mantidas as estruturas formais dos contos de fada no que diz respeito à cronologia dos fatos, ao personagem malfeitor e ao desenlace positivo para uma problemática do enredo. Na literatura das doze autoras e autores selecionados para a coleção *Taba*, verificamos um tipo de enredo no qual a criança não está submetida aos padrões de comportamento, de costumes e regras impostas por adultos. A criança é muitas vezes protagonista ou está identificada com bichos e objetos, cuja

ação produz resultados inesperados e ousados para os padrões tradicionais. A liberdade de escolha e a expressão individual são assuntos recorrentes no enredo e a comicidade é um recurso bastante utilizado. Nos textos desses autores, a representação dos costumes regionais deixa entrever o cotidiano dos brasileiros ao explorar a cultura ordinária, o dia-a-dia que revela “modos de ser”. Os costumes sociais aparecem no enredo através do comportamento autoritário do fazendeiro latifundiário, dos personagens da zona rural, do desfrute das festas e comidas típicas ou da crítica à urbanização que impede o cidadão de trocar com a natureza.

Na visão de Machens, os novos autores da década de 1970 vieram romper com a “atitude discriminatória quanto ao uso da fala regional dos grupos mais humildes, criando, assim, padrões distintos da língua portuguesa” (MACHENS, 2009, p. 32). Esses autores aprenderam a criticar a realidade com Monteiro Lobato, autor de literatura infantojuvenil na década de 1930 cuja estreia, o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, trouxe personagens populares retirados de temas do folclore. Entre seus feitos, Lobato aproximou as crianças de assuntos considerados impróprios, escreveu sobre os problemas políticos mundiais e nacionais, misturando realidade e fantasia numa linguagem bem-humorada e coloquial. Segundo Joel Rufino dos Santos, autor de cinco fascículos da coleção *Taba*, antes de Monteiro Lobato, o que serviam para as crianças “eram coisas velhas, conhecidas oralmente, literatura estrangeira traduzida, clássicos da literatura universal, mastigados para petizes” (SANTOS, 2008, p.155).

Monteiro Lobato é uma referência para os textos que compõem a coleção *Taba* e é necessário mencionar que, embora haja, de um lado, o reconhecimento da sua contribuição para o avanço da literatura infantojuvenil de língua portuguesa, por outro, há críticas sobre a obra do autor, com uma polêmica iniciada em 2010. O Conselho Nacional de Educação (CNE) pediu a retirada do livro *Caçada de Pedrinho* da lista do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), alegando o cunho racista do conteúdo. Alguns estudiosos³¹ e entidades como o Instituto de Advocacia Racial e Ambiental (Iara) consideraram o posicionamento de Lobato racista ao representar o negro dentro da visão ortodoxa de uma “sub-raça”, tratando os indivíduos de raça negra como seres inferiores nos textos literários, como figuras ilógicas, resignadas e amorais ou potencialmente perigosas no contexto da miscigenação. Por outro lado, há estudiosos em defesa do autor por considerarem Lobato uma referência histórica ao escrever sobre as desigualdades raciais e as práticas sociais violentas, fazendo uso proposital de um vocabulário para denunciar uma realidade trágica, ou ao menos, dando visibilidade a ela. Milena Ribeiro Martins, citada por

³¹A pesquisadora Tatiane Costa, na sua tese de mestrado, fez um estudo comparado de pesquisadores que analisaram a obra de Monteiro Lobato para investigar se a leitura do conto *Negrinha*, publicado em 1920, desperta o preconceito ou a criticidade e a reflexão por parte dos alunos do ensino médio.

Tatiane Costa sobre a análise do conto para adulto *Negrinha*, diz que o texto “é chocante porque chocante é a problemática da qual ele trata, arraigada a práticas sociais ainda hoje encontradas no Brasil” (COSTA, 2020, p. 24). Os defensores de Lobato argumentam que o autor fazia uso de um narrador irônico, mostrando indignação com a realidade para dialogar com os leitores da elite, aqueles que podiam comprar livros. As críticas ao autor são importantes para o debate sobre a representação do negro na literatura brasileira, porém, na década de 1970 e 1980, Monteiro Lobato ainda representava um avanço na literatura infantojuvenil no tocante ao protagonismo e respeito aos pensamentos e desejos das crianças.

Dentro da diversidade de assuntos propostos pela coleção *Taba*, a representação do negro está presente em certos fascículos e nas histórias do militante e historiador Joel Rufino dos Santos, cuja figura 04 abaixo é uma ilustração. Conteúdos sobre a escravização, o samba, a Bahia e os folgedos marcam a importância da raça negra para a formação da cultura brasileira, assim como as imagens de personagens crianças e adultos negros (figuras 04 e 05 abaixo), além da música de artistas militantes como Gilberto Gil e Carlos Negreiros são evidências da presença do negro na coleção. As representações das minorias, não só de raça, mas também das mulheres, permearam as narrativas da coleção *Taba*, questões políticas em debate nos anos 1970 e consolidadas por movimentos identitários nos anos 1980. A rede de sociabilidade revelou uma geração de escritores cujas afinidades intelectuais, literárias e as experiências com a ditadura conectaram biografias e posicionamentos políticos dentro dos valores democráticos, da liberdade de expressão, da representação das minorias, da consciência de classe e das mazelas do subdesenvolvimento. Segundo Ruth Rocha, a herança de Lobato foi “essa coisa de Emília, de irreverência, de ironia, de sarcasmo” (MACHENS, 2009, p. 129) e “aos poucos fomos formando um grupo que seguia a mesma linha editorial” (MACHENS, 2009, p. 134), conforme explica Sonia Robatto.



Figura 04 – ilustração de Gerson Conforto, fascículo 27: *O mistério de Zuambelê* (p.11)

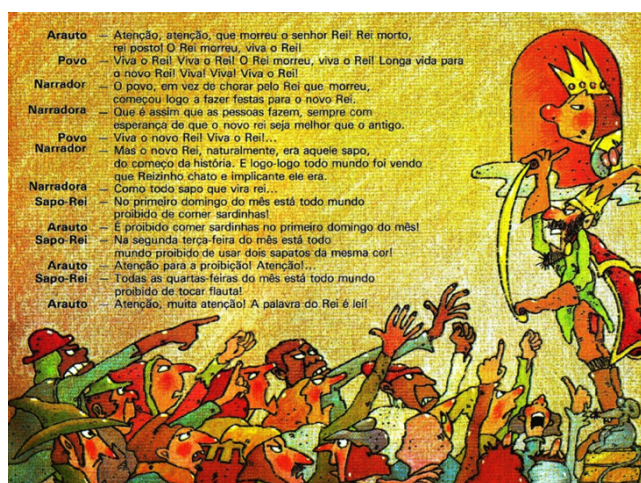


Figura 05 – ilustração de Walter Ono, fascículo 02: *Sapo vira Rei vira Sapo* (p.7)

As biografias das escritoras e escritores, através do reconhecimento profissional evidenciadas pelas premiações nacionais e internacionais nas respectivas áreas e na colaboração com o teatro, consolidou uma rede de sociabilidade da geração da nova literatura infantojuvenil. O teatro infantil produziu e encenou textos inéditos desses autores. A década de 1970 foi o palco da expansão artística em diversos segmentos e os grupos de teatro floresceram com programas de financiamento para fomentar um público cada vez mais participativo. No eixo Rio/São Paulo, surgiram e consolidaram-se vários grupos, entre eles *O Teatro Vento Forte* de Ilo Krugli, o *Grupo Quintal* e a *Casa de Ensaios*, da autora Sylvia Orthof, *O Tablado*, de Maria Clara

Machado e o *Tablado Vila Velha*, de Sonia Robatto, grupos liderados por autoras e autores que publicaram na coleção *Taba*.

Em texto anexo, ao final do terceiro capítulo, estão os dados biográficos daqueles que fizeram parte da coleção *Taba* para ilustrar as experiências profissionais e os fatos que contribuíram para configurar essa rede de sociabilidade a partir da literatura infantojuvenil e ligada à resistência cultural ao regime militar. Podemos afirmar que os membros desse grupo de intelectuais também compartilharam do “microclima” ou microcosmo proposto nos livros de Monteiro Lobato, dos valores ligados à ideologia da esquerda comunista e tiveram experiências de exílio durante a ditadura.

1.4.2 A equipe da coleção Taba: as ilustradoras e os ilustradores

A ilustração é uma linguagem fundamental nos livros dedicados às crianças por auxiliar na compreensão da história e operar como “lugares de memória do texto”³². As imagens são expressões que podem construir o enredo e o imaginário de fantasia ao ampliar os afetos dos personagens e destacar elementos para memorizar a história. No projeto gráfico da coleção *Taba*, as imagens complementaram e produziram um discurso narrativo de forma não verbal, e foram colaborativas na construção das referências visuais da cultura nacional. Por ser uma linguagem específica e, uma vez que para uma análise aprofundada seriam necessárias ferramentas dedicadas que fogem do propósito dessa pesquisa, vamos descrever apenas alguns dados biográficos dos ilustradores e comentar as técnicas utilizadas.

Os dezesseis ilustradores imprimiram seus estilos através do uso de diferentes técnicas como, por exemplo, traços bem definidos com preenchimento compacto de cor ou silhuetas menos definidas, com nuances de cores para produzir volume nos objetos e personagens. Alguns ilustradores optaram por exagerar na expressão dos rostos e corpos, fazendo uso do humor com caricaturas, enquanto outros escolheram desenhar expressões faciais mais suaves. Há o uso de técnicas mistas de desenho com colagem, nanquim e giz de cera, como na figura 07 abaixo.

Alguns artistas não representam lugares concretos, mas criam um espaço imaginário com cores, enquanto outros localizam as ações em um lugar específico. A construção de personalidades e suas atividades, tais como a dengosa Dona Baratinha (figura 07 abaixo), os

³² Termo usado por Roger Chartier (2002) para se referir à impressão de livros populares da coleção de cordel da *Bibliothèque Bleue* que “pretende torná-los mais facilmente decifráveis por parte dos leitores inábeis”, (CHARTIER, 2002, p. 130). Nas ilustrações da coleção *Taba*, as imagens enfatizam partes do texto ilustrando a expressão de personagens, paisagens, ações importantes e destacam palavras, operando como lugares de memória para auxiliar na compreensão das histórias.

músicos do nordeste (figura 08), os jogadores de futebol (figura 06), as crianças brincando (figura 09) e a rainha apavorada (figura 10), exemplificados abaixo, apresentam diferentes técnicas de desenho para interpretar a realidade do texto.

O trabalho de direção de arte de Eduardo Barreto Filho, funcionário da Editora Abril em colaboração com o Estúdio Sonia Robatto Ltda. , na ocasião chefiado por Sergio J. Cântara, foi fundamental para criar uma identidade visual para a coleção. Da mesma maneira que os textos foram adaptados em forma de diálogo para o teatro, as ilustrações respeitam uma paleta de cores e foram pensadas para preencher os espaços não ocupados pelos textos. Como resultado final da coleção, as imagens contam a história junto com o texto e a música. Todos os fascículos contêm vinte páginas em formato retangular, de 27 cm de comprimento por 20 cm de altura, preenchidos por imagens coloridas e algumas ilustrações ocupam folhas duplas, conforme a figura 06 abaixo. A seguir, nos limitaremos a destacar as características autorais que contribuíram para diversificar as ilustrações, uma forma auxiliar de narrativa que colaborou com a pluralidade estética do projeto, assim como a música e os textos. Alguns ilustradores têm três ou mais trabalhos publicados na coleção *Taba* e serão apresentados com mais informações. Os demais serão elencados para completar os artistas visuais que colaboraram para a coleção.

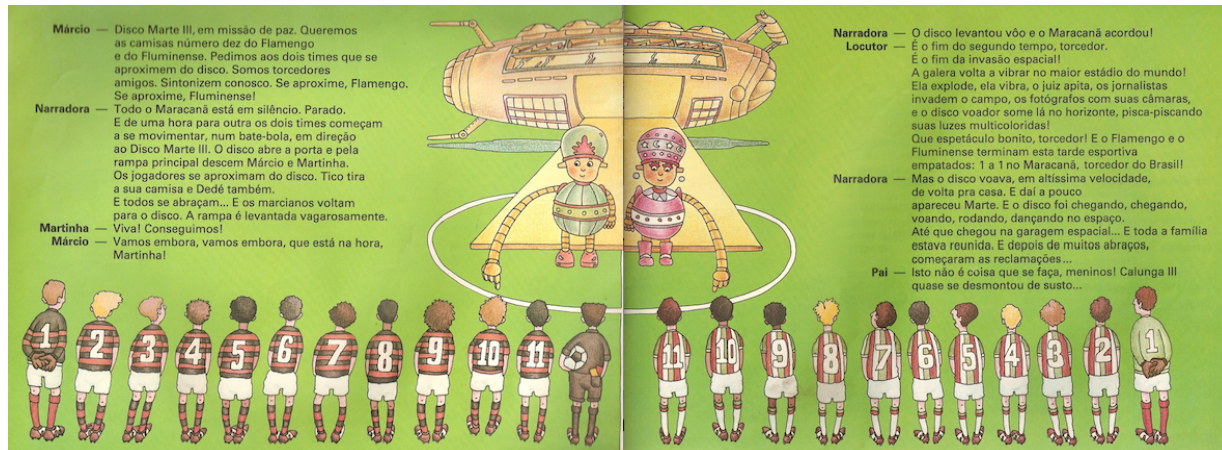


Figura 06 – ilustração de Walter Ono, fascículo 16: *Marte invade a Terra* (p.12 e 13)



Figura 07 – ilustração de Maria Cecília Marra, fascículo 36: *Dona Baratinha* (p.14)

No fascículo 07, o autor Luis Camargo ilustrou o livrinho que traz uma história de sua autoria, usando um traço definido para a silhueta preta dos objetos e personagens. Ele usou preenchimento de lápis de cor com traços suaves e, no fundo, totalmente colorido a lápis, podemos sentir os traços manuais em muitas direções que indicam o movimento dos raios de sol, conforme figura 08 abaixo, e em outras páginas, o movimento da chuva e do vento.



Figura 08 – ilustração de Luis Camargo, fascículo 07: *Folia do Feijão* (p.10)

Michele Lacocca é um ilustrador presente em todos os livrinhos porque criou as imagens para a “Escolinha de Teatro”, uma sessão à parte no final de cada fascículo, além de ter ilustrado os fascículos 01, 11, 14 e 32. Nascido na Itália, onde estudou literatura clássica, chegou no Brasil aos 20 anos de idade e hoje tem mais de 200 livros publicados. Começou a ilustrar e escrever

para crianças nos anos 1980, sendo premiado nacional e internacionalmente³³. As características dos traços de Michele na coleção *Taba* são os olhos circulares e saltados dos personagens, a silhueta preta dos corpos e objetos com preenchimento de colorido suave e a riqueza de detalhes nas roupas e acessórios, conforme demonstrado na figura 09 abaixo.



Figura 09 – ilustração de Michele Lacocca, fascículo 01: *Marinho, o Marinheiro* (p.15)

O cartunista Alcy Linares ilustrou os fascículos 06, 10, 15, 20, 22, 25, 28 e 39. Sua carreira começou na década de 1960, quando trabalhou para importantes periódicos, revistas e jornais como *Pasquim*, *Movimento*, *Versus*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Exame*, *Diário Popular*, *Senhor*, *Veja* e *Isto É*. Seu estilo é humorístico, dando ênfase às características físicas e acentuando os sentimentos dos personagens através de expressões faciais exageradas e rostos desproporcionalmente grandes, conforme o exemplo da figura 10 abaixo.

³³ Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de autor, ilustrador e tradutor de livros *O que fazer?* (1993), *O Diário Escondido da Serafina* (2000), *O Barulho da Chuva* (2005), pelas traduções de Umberto Eco e Gianni Rodari e o original do *Pinóquio* de Carlo Collodi. Prêmio “Altamente Recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) com *O que fazer?*, *Galinha e a Sombra*, *As aventuras de Bambolina*, *Rabisco — um cachorro perfeito*. Conteúdo disponível em: <https://michelelacocca.com/> e consultado em 15/12/2021.

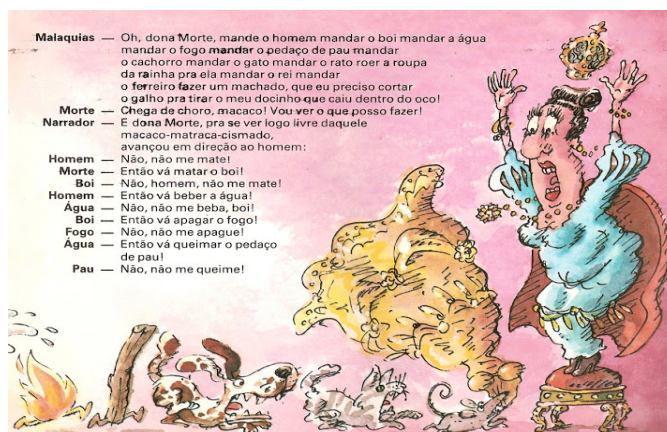


Figura 10 – ilustração de Alcy Linares, fascículo 06: *Malaquias, o macaco cismado* (p.12)

Walter Ono ilustrou os fascículos 02 (figura 05), 08, 16 (figura 06), 33 e 40. Formou-se arquiteto pela Universidade de São Paulo (USP), participou da 9ª Bienal Internacional de São Paulo em 1968 e trabalhou como ilustrador por 25 anos para a Editora Abril e para a Editora Bloch, onde realizou projetos gráficos para mais de 50 livros infantis. Ganhou o Prêmio Jabuti, em 1983, com as ilustrações para o livro de Ruth Rocha *Faca sem Ponta, Galinha sem Pé*.

Adalberto Cornavaca ilustrou os fascículos 05, 09, 23 e 34. Trabalhou como Diretor de Arte para Editora Abril nas revistas *Quatro Rodas*, *Claudia*, *Casa Claudia*, *Arquitetura & Construção*, *Placar* e *Bons Fluidos* e ganhou três vezes o Prêmio Abril de Jornalismo na categoria Artes Gráficas. Teve o livro autoral *Amigos, muitos amigos* selecionado para o Acervo Básico FNLIJ (Feira Nacional de Livros Infantil e Juvenil) em 2018.

Os nomes de artistas da coleção *Taba* a seguir ilustraram apenas uma ou duas histórias: Paulo Caruso, Eva Furnari, Avelino Guedes, Gerson Conforto, Sandra Abdalla, Maria Cecília Marra, Lucas Isawa, Sergio J. Cântara, Luiz Camargo, Rogério Borges, Carlos de Brito e Agostinho Gisé (figura 11 abaixo). Suas ilustrações têm características autorais, conforme mencionado, e contribuíram para a diversidade de expressão.



Figura 11 – ilustração de Agostinho Gisé, fascículo 12: *O Jacaré que comeu a Noite* (p. 13)

A seguir, uma lista com os ilustradores, os autores e os fascículos correspondentes para organizar de forma sistemática os colaboradores visuais na tabela 01 abaixo.

Tabela 01 –Histórias, Autores e Ilustradores por fascículos

Histórias	Autores	Ilustradores
01- Marinho, o marinheiro	Joel Rufino dos Santos	Michele
02- Sapo vira rei vira sapo	Ruth Rocha	Walter Ono
03- O segredo do Curumim	Sonia Robatto	Sergio J. Cântara
04- Tião das selvas	Magui	Avelino Guedes
05- Bom dia todas as cores	Ruth Rocha	Adalberto Cornavaca
06- Malaquias, o macaco cismado	Cristina Porto	Alcy Linares
07- Folia do feijão	Luiz Camargo (adaptação Valdir Zwetsch)	Luiz Camargo
08- O barquinho	Ilo Krugli	Walter Ono
09- Circo cheio de Lua	Memélia de Carvalho	Adalberto Cornavaca
10- Currupaco Papaco	Ana Maria Machado	Alcy Linares
11- Ritinha Ratinha	Sonia Robatto	Michele
12- O jacaré que comeu a noite	Joel Rufino dos Santos (adaptação Marin)	Agostinho Gisé
13- O Coronel e o Barbeiro	Ana Maria Machado	Gerson Conforto
14- Saci Pererê da mata escura	Memélia de Carvalho	Michele
15- Malandragens de um Urubu	Sylvia Orthof	Alcy Linares
16- Marte invade a Terra	Sonia Robatto	Walter Ono
17- Filhote de trem	Memélia de Carvalho	Sergio J. Cântara
18- Dona Lua vai casar	Sylvia Orthof	Avelino Guedes
19- Zé Prequeto	Mirna Pinsky	Maria Cecília Marra & Lucas Isawa
20- As casas que fugiram de casa	Sylvia Orthof	Alcy Linares

Histórias	Autores	Ilustradores
21- Jangada do Natal	Sonia Robatto	Rogério Borges
22- Flauta de Pan	Joel Rufino dos Santos (adapt. Virgínia Maria Finizetto)	Alcy Linares
23- Bicho Folhagem	Sonia Robatto	Adalberto Cornavaca
24- O rei que não sabia de nada	Ruth Rocha (adaptação Ana Maria Machado)	Carlos de Brito
25- Mamãe eu quero miar	Sylvia Orthof	Alcy Linares
26- O rapto da cebolinha	Maria Clara Machado (adapt. Cristina Porto)	Sandra Abdalla
27- O Mistério de Zuambê	Joel Rufino dos Santos	Gerson Conforto
28- Severino faz chover	Ana Maria Machado	Alcy Linares
29- A bruxinha que era Boa	Maria Clara Machado	Sandra Abdalla
30- Pererê na Pororoca	Sylvia Orthof	Maria Cecília Marra
31- Passarinho me contou	Ana Maria Machado	Avelino Guedes
32- O Gigante Azul	Ilo Krugli	Michele
33- Chico Palito	Cristina Porto	Walter Ono
34- Festa do Céu	Sonia Robatto	Adalberto Cornavaca
35- Salamanca do Jarau	Joel Rufino dos Santos	Paulo Caruso
36- Dona Baratinha	Cristina Porto	Maria Cecília Marra
37- O Yaqueiro Misterioso	Sonia Robatto	Gerson Conforto
38- Adivinhe se é capaz	Ana Maria Machado	Eva Furnari
39- Chapeuzinho Vermelho	Maria Clara Machado	Alcy Linares
40- Romeu e Julieta	Ruth Rocha	Walter Ono

* Dados obtidos na capa dos 40 fascículos da coleção *Taba* disponível em: <https://livrandante.com.br/livros/colecao-taba-completa/> consultado em 24/05/2020

1.4.3 A equipe da coleção *Taba*: os artistas da MPB

Os artistas e grupos musicais da MPB presentes na coleção são compositores e intérpretes surgidos na consolidação do mercado de música popular brasileira na década de 1970, ou que alavancaram suas carreiras durante esse período, ligados a gêneros e estilos musicais distintos. Foram musicistas em evidência nas mídias, na televisão, nas rádios e revistas, alguns com mais de trinta álbuns lançados (em estúdio, ao vivo e coletâneas), e outros com menos vislumbre, mas que também obtiveram reconhecimento e relevo no meio artístico em algum momento de suas carreiras. Na coleção *Taba*, os artistas de maior produção como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Edu Lobo, Milton Nascimento, Elis Regina, Jorge Ben Jor, Tom Zé, João Gilberto e Ney Matogrosso dividem o “selo de qualidade” com Paulo Vanzolini, Rolando Boldrin, Renato Terra, Guarabira, Ângela Herz, Célia, Carlos Negreiro, Ronaldo Mota, Tavito, Jane Duboc, Lucinha Turnbull, com os conjuntos Quinteto Violado, Os Gladiadores, Boca Livre, MPB 4 e com a banda Secos & Molhados. Estes são os nomes dos vinte e oito musicistas que ocupam as capas dos respectivos fascículos e têm os fonogramas com suas vozes inseridas na trilha das histórias.

O samba de Célia, o timbre agudo de Ney Matogrosso, a bossa de João Gilberto (adjetivados dessa maneira para destacar a diversidade de estilos de interpretação) e tantas outras vozes contidas nos áudios do vinil levaram para as crianças os sons que circulavam nos LPs da geração dos pais. Um pouco do território musical dos adultos, que não apenas apreciavam a MPB, o rock ou a bossa nova, mas “basearam suas escolhas existenciais nos discos” (MAMMÌ, 2014, s/p.), tornou-se acessível para as crianças. Ainda que de forma adaptada, já que as músicas estão segmentadas para servir às histórias, a sonoridade original está presente. Além dos intérpretes dos fonogramas, é preciso levar em consideração os compositores das canções, algumas vezes o mesmo que canta. No repertório escolhido, a criança entrou em contato com a poética das letras e melodias de Lupicínio Rodrigues, Braguinha, Lamartine Babo, Grande Otelo, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Pixinguinha e até Villa Lobos, um músico ligado ao repertório de concerto e com inspiração no folclore nacional. A apresentação dos artistas de maior produção, os que participavam dos programas da Rede Globo, das trilhas de novelas e lançavam clipes no *Fantástico* é dispensável uma vez que suas biografias estão disponíveis em livros ou

na *internet*. Uma breve referência à biografia, em nota de rodapé, traz informações sobre o elenco musical dos nomes menos conhecidos do grande público.

Renato Terra³⁴ cantou a composição de sua autoria *Bem-te-vi*, música lançada em compacto simples pela *Philips* e trilha de novela nos anos 1980. Guarabira³⁵ interpretou a *Canção de trabalho* e *Folia da Terra*, parcerias feitas com o autor da história, Luís Camargo, e ambas produzidas exclusivamente para a coleção. Tavito³⁶ e Jane Duboc³⁷ interpretam as canções *Irupê* e *Menino Navegador*, também produzidas especialmente para a *Taba*. Tavito assina a direção musical e os arranjos do fascículo 07 e do fascículo 37. Jane Duboc reaparece no fascículo 40 cantando *Linda Borboleta*, uma valsa de Braguinha composta em 1938.

Angela Herz³⁸ interpreta uma versão cantada de *Urubu Malandro*, música instrumental gravada pela primeira vez em 1923, na Argentina, pelo grupo de Pixinguinha, os *Oito Batutas*, segundo o acervo do Instituto Moreira Salles. Paulo Vanzolini³⁹ é o artista e pesquisador da

³⁴ O cantor foi guitarrista do conjunto “o Terço” até 1971 e lançou o primeiro LP *Renato Terra* em 1978 com canções autorais. Em 1979 fez produções musicais para a TV Globo e em 1981 ganhou seu primeiro disco de ouro (mais de um milhão de discos vendidos) com o LP homônimo que continha o sucesso *Bem-te-vi*, trilha da história *Bom dia todas as Cores* na coleção *Taba* e trilha sonora da novela *O amor é nosso*, de 1981. Na discografia há 22 títulos com trabalhos lançados. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/artista/renato-terra/> e consultadas em 15/10/2021.

³⁵ Guarabira ficou conhecido a partir de 1972 pela dupla *Sá e Guarabira*, trabalho musical iniciado como trio, com Zé Rodrix. Guarabira tem mais de quinze CDs gravados com o trio *Sá, Rodrix & Guarabira* e/ou com a dupla *Sá & Guarabira*. Informações disponíveis em <https://www.germinaliteratura.com.br/gg.htm> e consultadas em 12/12/2021.

³⁶ Tavito foi um compositor e músico mineiro que emplacou alguns sucessos, como as canções *Rua Ramallete* e *Casa no Campo*, além do jingle *Coração Verde e Amarelo*, para a Copa do Mundo de 1994. Na década de 1970, participou do conjunto *Som Imaginário* e seguiu produzindo discos de alguns artistas como Marcos Valle, Renato Teixeira, Selma Reis e Sá & Guarabyra. Sua discografia contém sete álbuns, sendo seis de seu trabalho solo. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/artista/tavito/> e consultadas em 16/10/2021.

³⁷ Jane Vaquer (o primeiro nome artístico de Jane Duboc) é cantora e escritora. Ao todo, Jane teve seis canções em trilha de novela, 23 álbuns de estúdio lançados, venceu o Festival da Nova Música Brasileira de 1980, o Prêmio Festival da Mulher-SP, o Prêmio Sharp de 1995 e o 21º Prêmio da Música Brasileira. Publicou o livro de poemas *Através de Paredes*, o infantil *Jeguelhinho* e *Bia e Buze*, o audiolivro *Lian, o surfista da Pororoca* e o livro *Tomara*. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/artista/jane-duboc/> e consultadas em 16/10/2021.

³⁸ Angela Herz tem uma extensa atuação como cantora ao longo da década de 1970. Trabalhou para TV Tupi, para Rede Globo, foi contratada pela produtora *Aquarius* junto com Tavito e Marcos Valle, dividiu shows com Nana Caymmi, Lúcio Alves, Jonny Alf e foi vocalista do show de Tom Jobim, Toquinho e Miúcha. Na pesquisa, não foi encontrado um álbum solo dessa artista. Informações disponíveis em <https://www.escavador.com/sobre/1058672/angela-herz#profissionais> consultadas em 20/10/2021.

³⁹ Paulo Vanzolini (1924-2013) foi zoólogo, compositor e pesquisador da música popular brasileira. Em 1951 compôs o samba-canção *Ronda*, lançado em 1953 por Inezita Barroso. Seu primeiro disco em 1967 foi lançado de forma independente pelo amigo e empresário Marcus Pereira, para quem colaborou com as pesquisas para o produtivo selo de música popular da década de 1970. Vanzolini tem quatro discos e quatro livros lançados, sendo dois livros sobre zoologia. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/artista/paulo-vanzolini/> e consultadas em 22/10/2021.

canção regional *Moda da Onça*, fonograma do fascículo 23, uma moda de viola interpretada originalmente por Edson Gama na coleção de *Música Popular do Nordeste* - Volume 4 - e lançada pelo selo independente *Discos Marcus Pereira*. Célia⁴⁰ interpreta o samba *A coroa do Rei* e Carlos Negreiro⁴¹ interpreta o samba *Couro de Gato*, de Grande Otelo e Rubens Paiva. Uma das guitarristas da banda *Tutti-Frutti*, Lucia Turnbull,⁴² canta uma versão de *A Bruxa*, composição de Demétrius lançada pelo selo *Continental* em 1964. Ronaldo Mota⁴³ é o compositor da canção *Marcha do Gigante Azul* em parceria com o autor e diretor de teatro Ilo Krugli. Rolando Boldrin⁴⁴ canta *Eu, a viola e Deus*, composição autoral lançada pela *Continental*, no LP *Rio Abaixo*, em 1979.

Os grupos musicais, referências da diversidade da MPB, também estão presentes na coleção. A banda de rock Secos e Molhados⁴⁵ interpreta *O Vira*, uma composição de João

⁴⁰Célia (1947-1917) conhecida como intérprete de samba tem 13 álbuns publicados, 16 Singles e EPs e quatro compilações. Seu talento foi revelado no programa *Um Instante Maestro* de Flávio Cavalcanti e, na primeira metade da década de 1970, lançou três álbuns que firmaram a linguagem do samba e samba rock pela qual ela ficaria conhecida. Informações disponíveis em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/16/quem-foi-celia-a-cantora-que-conquistou-adolescentes-no-tiktok.htm> ; https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2843819-C%C3%A9lia-2 consultadas em 24/10/2021.

⁴¹Carlos Negreiro é um percussionista, compositor e cantor conhecido por suas pesquisas com os ritmos afro-brasileiros. Tem um EP lançado em 1982 pela *RCA Victor* e um álbum, *Gonguê*, sobre a herança africana na música brasileira em parceria com Fernando Moura e sem data de publicação. Informações disponíveis em https://www.discogs.com/pt_BR/artist/706781-Carlos-Negreiros e <https://www.youtube.com/watch?v=6tjWmk2VtII> consultadas em 24/10/2021.

⁴²Lucia Turnbull (1953) é guitarrista, compositora, cantora e tem um LP, *Aroma*, lançado em 1980. Entrou para a cena musical na década de 1970 quando formou uma dupla com Rita Lee, *As Cilibrinas do Éden*, e em 1973 começou a tocar guitarra com a banda *Tutti Frutti*. Representante feminina do rock, na coleção *Taba* gravou a canção *Jovem Guarda de Demétrius* num arranjo que traz o músico Victor Biglione na guitarra. Informações disponíveis em <https://immub.org/album/o-ritmo-da-chuva>, https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucinha_Turnbull e consultadas em 22/10/2021.

⁴³ Ronaldo Mota é um artista independente com cinco álbuns de estúdio lançados e produzidos por ele. Desde 1977, participa como compositor e músico de espetáculos de teatro infantil e adulto. Trabalhou em parceria com Ilo Krugli e o *Teatro Vento Forte* desde meados da década de 1970 até os dias de hoje. Informações disponíveis em <https://cbtij.org.br/ronaldo-mota/> e consultadas em 22/10/2021.

⁴⁴ Rolando Boldrin (1936-2022) lançou seu primeiro álbum solo, *O Cantadô*, em 1974. O artista, dedicado ao repertório de música caipira e apresentador de programas na televisão, teve o primeiro compacto em 78 rotações lançado em 1963 pela *Continental*, totalizando 17 compactos e 41 LPs e CDs de estúdio e ao vivo. De 1981 a 1984 apresentou o programa de música brasileira *Som Brasil* na TV Globo, seguindo para TV Bandeirantes com o programa *Empório Brasileiro*. Trabalhou nas rádios *Jornal do Brasil* e *Globo* entre 1980 e 1983. Apresentou o programa *Senhor Brasil* na TV Cultura. Informações disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/rolando_boldrin/rolando_boldrin.html e consultadas em 30/10/2021.

⁴⁵ Em 1973, Secos & Molhados, uma das primeiras bandas de *glam rock* brasileira, gravou seu primeiro disco homônimo, atingindo mais de um milhão de cópias vendidas com o sucesso *O Vira*, entre outros. O primeiro trabalho foi um recorde em vendas de disco e de público. A banda, com integrantes diferentes ao longo do tempo, tem

Ricardo e Luhli, sucesso do primeiro álbum da banda de 1973. O grupo de música regional Quinteto Violado⁴⁶ interpreta *Asa Branca*, baião composto por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e lançado pelo sanfoneiro em 1947. O fonograma usado no fascículo 28 é de 1972 e foi lançado pela *Philips* no álbum de estreia do quinteto.

Boca Livre⁴⁷ é um grupo vocal e instrumental que interpreta a canção *Passarinho*, lançada em 1980 de forma independente no álbum *Bicicleta*. Os Gladiadores⁴⁸ é um trio sertanejo que interpreta a marcha junina de Lamartine Babo, *Chegou a Hora da Fogueira*, lançada pela primeira vez em 1933 pela dupla Carmem Miranda e Mário Reis. O grupo MPB 4⁴⁹ é um quarteto vocal e instrumental que canta a composição de Renato Rocha, *Adivinhe o que é*, lançada em 1981 no disco homônimo pelo selo *Ariola*.

Em contato com tantas referências da sonoridade MPB, a criança é apresentada aos diferentes gêneros da música popular brasileira, com ritmos e estilos que abarcam versões para o choro de Pixinguinha, o baião de Luiz Gonzaga, o samba de Dorival Caymmi, incluindo o rock da Jovem Guarda. As diferentes temporalidades do território musical do passado estão representadas por novas versões ou lançamentos originais, fornecendo recursos para sensibilizar a escuta musical da criança pela ampliação de referências de timbres e ritmos populares, bem como pela poesia das letras. Abaixo, a tabela 02 contém a lista dos artistas e as canções correspondentes aos fascículos da coleção.

nove álbuns gravados em estúdio e um ao vivo. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/grupo/secos-e-molhados/> e consultadas em 20/10/2021.

⁴⁶ O Quinteto Violado é um grupo pernambucano instrumental dedicado aos ritmos tradicionais do Brasil. O grupo tem 24 álbuns lançados que incluem as participações na coleção de 1972, *Música Popular do Nordeste: vol. 1, 2, 3 e 4* do selo *Marcus Pereira*, além de quatro DVDs. Com carreira internacional, o grupo ganhou Grammy Latino de Melhor Álbum de Música Regional em 2014, Prêmio da Música Brasileira de Melhor Grupo Regional em 2011 e 2014, Prêmios Sharp em 1980/81 e Shell 1993/94/96). Informações disponíveis em <http://armazemmemoria.com.br/discografias/quinteto-violado/> e consultadas em 22/10/2021.

⁴⁷ O grupo Boca Livre surgiu em 1979 e passou por diversas formações, mas sempre com o músico Maurício Maestro. Tem 10 álbuns de estúdio, quatro álbuns ao vivo e um DVD. Participaram de discos fundamentais da MPB como *O Clube da Esquina n°2*, *Camaleão* de Edu Lobo, *A Arca de Noé 1 e 2* de Vinicius de Moraes, dedicado ao público infantil, *Sentinela* de Milton Nascimento, entre outros. Informações disponíveis em <https://dicionariompb.com.br/grupo/boca-livre/> e consultadas em 22/10/2021.

⁴⁸ Os Gladiadores foi um trio sertanejo que ficou bastante conhecido com o sucesso *Fusão Preto*, composição de Atilio Versuti e Jeca Mineiro, lançado em 1980 no primeiro álbum, *Os Gladiadores*, pela *WEA*. O trio foi formado no início da década de 1970 e, em 1987, lança o quarto e último álbum, *Os Gladiadores volume 4*. Informações disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/os_gladiadores/os_gladiadores.html e consultadas em 30/10/2021.

⁴⁹ MPB 4 é um grupo vocal e instrumental cujos integrantes participaram do Centro Popular de Cultura de filiação à UNE no Rio de Janeiro. Eles têm dois compactos e 41 álbuns e CDs lançados. Em 1966, o quarteto já acompanhava Chico Buarque, considerado um parceiro do grupo, em turnês pelo Brasil quando lançou o primeiro LP, *MPB 4*. Informações disponíveis em <http://www.mpb4.com.br/> e consultadas em 30/10/2021.

Tabela 02 - Fascículos com os artistas da MPB e as canções correspondentes *

Fascículos	Artista MPB	Fascículos	Artista MPB
01- Marinho, o marinheiro	Gilberto Gil, Gaivota	21- Jangada do Natal	Gal Costa, São Salvador
02-Sapo vira rei vira sapo	Nara Leão, A Banda	22- Flauta de Pan	Caetano Veloso, Canto do Povo de algum Lugar
03- O segredo do Curumim	Passaredo, Chico Buarque	23- Bicho Folhagem	adapt. Paulo Vansolini, Moda da Onça
04- Tião das selvas	Caetano Veloso, Yes nós temos	24- O rei que não sabia de nada	Célia, A coroa do Rei
05-Bom dia todas as cores	Renato Terra, Bem Te Vi	25- Mamãe eu quero miar	Carlos Negreiro, Couro de Gato
06-Malaquias, o macaco cismado	Tom Zé, Cisma	26- O rapto da cebolinha	Nara Leão, Marcha dos Gafanhotos
07- Folia do feijão	Guarabira, Folia da Terra	27- O Mistério de Zuambelê	Tom Zé, Samba de Aruanda
08- O barquinho	Tavito e Jane Duboc, Irupê e Menino Navegador	28- Severino faz chover	Quinteto Violado, Asa Branca
09- Circo cheio de Lua	Nara Leão, O Circo	29- A bruxinha que era Boa	Lucia Turnbull, A Bruxa
10- Currupaco Papaco	Gal Costa, O Balancê	30- Pererê na Pororoca	Ney Matogrosso, Homem com H
11- Ritinha Ratinha	Tom Zé, Rock da ratinha	31- Passarinho me contou	Boca Livre, Passarinho
12- O jacaré que comeu a noite	Nara Leão, Acancalantos do folclore br	32- O Gigante Azul	Ronaldo Mota, Marcha do Gigante Azul
13-O Coronel e o Barbeiro	Caetano Veloso, Felicidade	33-Chico Palito	Chico Buarque, Realejo
14- Saci Pererê da mata escura	Secos e Molhados, O Vira	34-Festa do Céu	Os Gladiadores, Chegou a hora da Fogueira
15- Malandragens de um Urubu	Angela Herz, Urubu Malandro	35- Salamanca do Jarau	Nara Leão, Fiz a Cama na Varanda
16- Marte invade a Terra	Jorge Ben, Hino Flamengo e Fuminense	36- Dona Baratinha	Tom Zé, Senhora Baratinha
17- Filhote de trem	Edu Lobo, Trenzinho do caipira	37- O Vaqueiro Misterioso	Rolando Boldrin, Eu a viola e Deus
18- Dona Lua vai casar	Caetano Veloso, Lua de São Jorge	38- Adivinhe se é capaz	MPB4, Adivinhe o que é
19- Zé Prequete	Milton Nascimento, Ponta de Areia	39- Chapeuzinho Vermelho	João Gilberto, Lobo Bobo
20- As casas que Fugiram de casa	Elis Regina, Marambaia	40- Romeu e Julieta	Jane Duboc, Linda Borboleta

*Dados obtidos nas capas dos 40 fascículos da coleção *Taba* disponível em: <https://livrandante.com.br/livros/colecao-taba-completa/> consultado em 24/05/2020

CAPÍTULO 2: O PASSADO

2.1. A música como elo geracional

Na década de 1980, o repertório musical da *Taba* mobiliza a memória afetiva dos pais, veteranos ouvintes da música popular brasileira, e aproxima as crianças de valores éticos e estéticos, tão caros à defesa da democracia. Dar a conhecer às novas gerações esse repertório da MPB e do folclore, ainda que com adaptações da forma original, com os versos das canções intercalados à literatura, possibilita aos adultos partilhar experiências carregadas de significados desse passado vivido. A sigla MPB impulsionou as vendas da indústria fonográfica no Brasil, “a quinta do mundo à época, e foi a trilha sonora tanto dos anos de chumbo, como da ‘abertura’, com significados estéticos e apropriações diferenciadas por parte da comunidade de ouvintes” (NAPOLITANO, 2017, p. 302). As ideias e valores representados constroem um elo afetivo ao reconhecer um repertório durante a primeira infância, que compreende o período do nascimento até os seis anos de vida⁵⁰.

Ainda que o foco da análise não seja o uso pedagógico da canção mas, sim, investigar os componentes do projeto que conectam as duas gerações, é importante chamar atenção para a contribuição da música na coleção *Taba* para as três áreas de desenvolvimento na infância: a motora, a afetiva e a cognitiva. Aprender um repertório compartilhado, experimentado junto com os pais, favorece o equilíbrio pessoal nas relações interpessoais produzidas em família que, ao longo do tempo, irá se expandir para o ser social. As canções, a começar pelos acalantos, mobilizam núcleos psicológicos-existenciais nas famílias através da abertura anímica e imaginativa para a musicalidade das palavras. Através do ritmo, a música mobiliza o corpo de forma global e, quando cantada, capacita o uso da linguagem para a criatividade e de maneira expressiva, promovendo descobertas a partir das quais a criança pode atuar no mundo que a rodeia.

Os textos da literatura, adaptados para os fascículos da coleção *Taba*, foram escritos através de uma forma gramatical simplificada e conhecida como “método global”⁵¹. As histórias escritas com o método global implicavam em repetidas leituras com o objetivo de apreender o

⁵⁰ O Marco Legal da Primeira Infância foi estabelecido pelo decreto de lei nº 13.257 de 8 de março de 2016. Informação disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/113257.htm Consultado em 11/02/2022.

⁵¹ Para maiores informações sobre o método global e a teoria que priorizou o texto literário como principal ferramenta para alfabetização, consultar as autoras Emília Ferreiro e Anna Teberosky (1979) na publicação canônica *Psicogênese da Língua Escrita*.

conteúdo e o vocabulário utilizados para que, posteriormente, a criança possa distinguir as partes que compõem a redação, ou seja, as palavras, as sílabas e os fonemas. Por priorizar o entendimento “global” das histórias, as narrativas eram construídas com frases curtas, resultando em textos menos elaborados em relação ao uso da língua portuguesa. No final da década de 1970, novas teorias sobre a aquisição da língua escrita foram experimentadas no mercado editorial, que passou a investir na produção literária de textos construídos pelo método global para produzir um material complementar aos conteúdos curriculares. O texto literário da coleção *Taba* foi inserido nesse cenário do mercado editorial que adotou uma linha de produção de textos nos quais a criança era considerada inapta para assimilar períodos compostos por coordenação ou subordinação, conjunções, pronomes relativos, preposições ou um repertório léxico extenso. Podemos verificar muitos exemplos de frases curtas, da ausência dos advérbios e orações subordinadas em um texto produzido nos parâmetros gramaticais do método global, conforme a transcrição do primeiro fascículo da coleção:

Narrador – O marinheiro Marinho morava no mar.
 O marinheiro Marinho trabalhava assim:
 ele subia no mastro do navio e ficava olhando o mar.
 Quando via terra, ele gritava pra baixo:
 Marinho – Ei, gente! Terra lá na frente!
 (Taba, fascículo 01, p. 04)

Já as letras das canções da MPB e do folclore, descritas também no “livrinho” e intercaladas aos textos das histórias, oferecem uma gramática mais complexa e um vocabulário mais extenso. As canções desempenham o papel de alfabetizar com construções gramaticais mais elaboradas e desenvolvidas da língua, como, por exemplo, nas inversões de sujeito e predicado presente nos versos de Milton Nascimento e Fernando Brandt, “caminho de ferro, mandaram arrancar” (Taba, fascículo 19, p. 06), ou na metáfora do verso de Lupicínio Rodrigues “e a saudade no meu peito ainda mora” (Taba, fascículo 13, p. 05).

Se a MPB propunha um uso mais sofisticado da língua portuguesa, por outro lado, as crianças estavam expostas às canções do *pop* infantil uma vez que a década 1980 foi marcada pela conquista desse público pela indústria fonográfica nacional. Na coleção, a música teve um duplo desafio: representar o passado como um “selo de qualidade estética contra a massificação” (NAPOLITANO, 2010, p. 229) das canções desclassificadas pela falta de refinamento e investimento nos arranjos e letras e, produzir novos significados para esse passado musical. O projeto *Taba* fez da música uma aliada para preservar a cultura popular ao organizar os extratos

do passado não só a partir do que deveria ser lembrado, mas, consequentemente, do que se pretendia que fosse esquecido desse repertório. Ao associar os ritmos brasileiros às cantigas de roda e a voz dos intérpretes de ontem aos valores humanistas e democráticos implícitos nos enredos das histórias, a coleção *Taba* atualizou o uso do cancioneiro popular para um público expandido.

No passado recente, a canção é uma forma de organizar o tempo, os episódios da vida e do país. As canções selecionadas por Tom Zé e Sonia Robatto construíram momentos articuladores e ordenadores de lembranças, operando como uma memória episódica, compartilhada coletivamente pelos adultos. O repertório da coleção *Taba* resguarda memórias coletivas da geração dos pais, mas também articula novos processos da experiência social, o que faz dessa memória musical não somente um arquivo de experiências do passado, mas também uma nova experiência, uma vez que as canções possuem outra forma de escuta. Através da coleção, as canções passam a operar como a trilha para novas associações a partir das demandas do presente. As brincadeiras e cantigas do folclore infantil como *Pirulito que bate bate*, *Ciranda Cirandinha*, *Atirei o pau no gato* e *Marcha Soldado*, receberam novos arranjos para uma tradição musical que atualizou “maneiras de dizer e de fazer” na década de 1980.

A operação da memória que seleciona a cultura popular como uma tradição a ser preservada já era reivindicada pelos modernistas. Em *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, publicado em 1928, foram descritas as características da música legitimamente brasileira. Na visão do ensaísta, o ‘folclore’ e o ‘povo’ eram dois conceitos permutáveis. A preocupação estética de Mário de Andrade era adaptar o folclore, representação legítima da brasilidade a ser preservada, para a música de concerto, ou seja, transformar a matéria prima popular em material artístico erudito. Durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, a corrente do nacional-popular⁵² ganha voz na mídia como forma de resistência à penetração cada vez mais intensa da música importada ou influenciada por ela. Demarcar fronteiras estéticas, separar o joio do trigo, a música “boa” e autenticamente brasileira daquela “ruim”, contaminada pelas influências estrangeiras, orientou o debate sobre o nosso cancioneiro, envolvendo formadores de opinião como os jornalistas Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, Sergio Cabral, Almirante e Tinhorão - figuras atuantes no debate público e antigos colaboradores da Editora Abril na coleção *História da Música Popular Brasileira* (1970-1972).

A curadoria da coleção *Taba* manteve algumas das ideias desses formadores de opinião na escolha do repertório. Na seleção das canções e dos respectivos compositores e intérpretes,

⁵² “Da perspectiva gramsciana, o nacional-popular tinha no horizonte da expressão cultural uma contínua troca entre a ‘língua popular’ e as ‘classes cultas’ numa aliança de classes progressista.” (NAPOLITANO, 2001, p. 06)

foram incluídos nomes que contribuíram para estruturar a espinha dorsal da música popular. Personalidades recorrentes nos debates sobre autenticidade ao longo das décadas anteriores foram retomadas pela coleção, tais como Villa Lobos, João de Barro, Lamartine Babo, Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues e Dorival Caymmi, sem deixar de fora representantes da música popular de vanguarda, como Tom Zé e a banda Secos & Molhados. Vale lembrar que no início da década de 1980, a sigla MPB passava a agregar o rock nacional.

Na primeira edição de *História da Música Popular Brasileira* (1970) da Abril Cultural, já se nota a inclusão de gêneros que ampliavam o uso da sigla, antes considerados não autênticos, a exemplo de um fascículo dedicado ao cantor romântico Roberto Carlos. A primeira publicação da coleção *História da Música Popular Brasileira* levou ao grande público consumidor as ideias a respeito da “idade de ouro” da música popular, que circulavam nos textos jornalísticos de Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos e Almirante. Essa coleção trazia as biografias e discografias dos músicos da velha guarda, elaborados por assessores, consultores, jornalistas, músicos e intelectuais, como José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Aracy de Almeida, Augusto de Campos, Jota Efêge, Rogério Duprat, Sérgio Cabral, Walter Lourenção, entre outros. Dos 48 fascículos da coleção sobre a MPB, dois terços do elenco de músicos atuaram nas décadas de 1930 e 1940 quando, na visão de Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos e Almirante, a “autêntica” música popular se fazia representar por Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues, Braguinha⁵³ e Lamartine Babo, todos compositores incluídos na coleção *Taba*. Na coleção *História da Música Popular Brasileira*, junto com a velha guarda, figuravam Chico Buarque, Jorge Benjor, Gilberto Gil e Caetano Veloso que, na análise dos críticos, eram artistas herdeiros das melhores qualidades da música popular brasileira. A coleção que foi pioneira por trazer uma visão diacrônica da MPB ajuda a consolidar os nomes de artistas exilados, a quem tentou se calar pelo afastamento, além de contribuir para o avivamento da memória em reedições de fonogramas históricos de Carmem Miranda, Noel Rosa, Assis Valente, entre outros. A música sertaneja e o rock foram incluídos nas edições seguintes dessa coleção, que trazia os textos de especialistas com informações históricas e biográficas, ajudando a consagrar nomes da MPB, tanto da “velha guarda” quanto àqueles relacionados às novidades da música popular brasileira. A coleção *Taba*, alinhada com esta tendência, incorporou ao seu repertório de canções dois gêneros excluídos dos cânones musicais até o final dos anos 1970: a música caipira de Rolando Boldrin e uma nova versão de *A Bruxa*, de um compositor representante da Jovem Guarda, Demétrius. Vejamos a

⁵³ O compositor Braguinha, Carlos Alberto Ferreira Braga, é também conhecido como João de Barro, pseudônimo adotado quando integrou o Bando dos Tangarás junto com Noel Rosa, Almirante e outros.

seguir alguns exemplos destas afinidades entre tradição e modernidade recuperadas pelo cancionero da coleção.

No fascículo 15, por exemplo, a composição *Urubu Malandro* de Pixinguinha, uma música instrumental gravada pela primeira vez em 1923 pelo grupo Os Oito Batutas, é a referência mais antiga de um gênero musical originalmente brasileiro. O choro-canção recebeu a letra de Louro e João de Barro; a versão vocal, feita exclusivamente para a coleção, foi interpretada por Ângela Herz, com a participação do clarinetista Paulo Moura. O ritmo folclórico em destaque no fascículo é a ciranda, dança regional pernambucana que contribui para o panorama folclórico dos ritmos brasileiros proposto pela coleção.

A composição *O trenzinho do Caipira*, feita em 1933 por Villa Lobos e, originalmente, uma música instrumental, tem uma letra adicionada posteriormente, em 1976, e retirada do *Poema Sujo* feito em 1976, no exílio em Buenos Aires, pelo poeta Ferreira Gullar. Edu Lobo gravou o fonograma apresentado no fascículo 17 em 1978, no álbum *Camaleão*. Na trilha sonora, o representante musical do folclore é uma canção, *O Trem Maluco*, e uma parlenda, brincadeira com a rima das palavras que trabalha com a sonoridade do som de um trem em movimento.

No fascículo 10 podemos ouvir a música *Balancê* de João de Barro e Alberto Ribeiro, que ficou conhecida na voz de Carmen Miranda em 1937 e regravação no LP *Gal Tropical* por Gal Costa, no selo *Philips* em 1979, uma das músicas mais tocadas na rádio durante o ano de 1980. Gal Costa também está no fascículo 21 cantando *São Salvador*, composição de Dorival Caymmi, gravada em 1976 no LP *Gal canta Caymmi*. Na trilha dessa história sobre o natal na Bahia, as músicas do folclore são cantigas da festa popular do pastoril tocadas em ritmo de marchinha. A presença do berimbau faz referência à paisagem sonora regional da Bahia.

A voz de Caetano Veloso aparece quatro vezes na coleção. O cantor interpreta *Yes nós temos banana* no fascículo 04, uma marchinha do compositor Braguinha para o carnaval de 1938 e famosa na voz de Carmem Miranda. O fonograma com a versão de Caetano foi lançado no compacto simples em maio de 1968, pela *Philips*. No fascículo 13, a composição *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues, feita em 1947, é um fonograma da versão de Caetano gravada em 1974. No fascículo 18, Caetano interpreta uma canção de sua autoria, *Lua de São Jorge*, lançada no LP *Cinema Transcendental* em 1979. No fascículo 22, interpreta outra canção autoral, *Canto do Povo de Algum Lugar*, lançada em 1975 no LP *Jóia*. Nesse fascículo, a melodia folclórica de *Meu galinho*, tem o compasso ternário⁵⁴, assim como a canção da MPB.

⁵⁴O “compasso ternário” é um parâmetro rítmico. Neste tipo de compasso ou unidade do tempo, a marcação do tempo pode ser subdividida em três partes iguais, como por exemplo na música *Parabéns pra você* ou, mais genericamente, em todas as músicas que pertencem ao gênero da valsa.

O fascículo 39 apresenta a voz e o violão de João Gilberto interpretando a canção bossa nova *Lobo Bobo*. O estilo rítmico e harmônico da bossa nova foi usado no arranjo para a folclórica melodia de *Ciranda Cirandinha*, cujo acompanhamento foi feito com doze acordes. O resultado é um arranjo sofisticado para uma melodia tradicionalmente harmonizada com os três acordes de função básica na harmonia - os acordes de função tônica, subdominante e dominante –, elementos da linguagem musical que abordaremos com mais detalhes na análise feita no terceiro capítulo.

No fascículo 02, *A Banda*, de Chico Buarque, música vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira de 1966, defendida pela dupla Chico Buarque e Nara Leão, foi reinterpretada pela cantora em uma versão exclusiva para a coleção. Nara foi a artista mais recorrente na coleção *Taba*, com cinco participações nas trilhas sonoras. No passado, a intérprete havia gravado canções para o público infantil no álbum *Os Saltimbancos*, de 1977, e a melodia folclórica de *Atirei o Pau no Gato* no LP *Meu Primeiro Amor*, de 1974. Desse álbum, produzido pela gravadora *Philips Records*, foram usados dois fonogramas para as trilhas dos fascículos 26 e 35, a canção *Marcha do gafanhoto* e *Fiz a cama na varanda/Prenda minha*, respectivamente. Nara Leão também cantou no fascículo 09 a canção *O Circo*, de Sidney Miller, lançada em 1967 no LP *Vento de Maio* e interpretou acalantos tradicionais no fascículo 12, produzidos e arranjados exclusivamente para a trilha sonora da coleção *Taba*.

O fascículo 01 apresenta a canção *Gaivota* de Gilberto Gil, lançada no álbum *Refavela* em 1977 pelo selo *Phonogram*. *Gaivota* é uma canção lenta, com *bpm* 52 (batidas por minuto) e de carácter introspectivo. O ritmo regional que inaugura a coleção no primeiro fascículo é o folclórico cavalo-marinho com a canção *Cavalo Marinho*.

No fascículo 14, Secos & Molhados, banda de rock da década de 1970, interpreta *O Vira*. Composta por João Ricardo e Luhli em 1973 para o primeiro álbum da banda, *Os Secos & Molhados*, com 700 mil cópias vendidas⁵⁵, a canção *O Vira* ficou conhecida em todo país através da TV, assim como o visual *rock-glamour* da banda que trazia as influências do tropicalismo e do rock inglês dos anos 1960. O acalanto *Tutu Marambá* é a canção do folclore do fascículo 14. A palavra de origem africana *Tutu*, o terror das canções de ninar, “uma corruptela da palavra *quitutu*, do idioma quimbundo ou angolês, significando *papão*, *ogre*” (CASCUDO apud MACHADO, 2017, p. 155), faz parte do vocabulário ligado à herança africana. No cancioneiro selecionado para este fascículo, os elementos da tradição e da modernidade na trilha sonora operam em conjunto.

⁵⁵Fonte disponível em <https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/secos-molhados/> e consultada em 10/02/2022.

A partir dos exemplos elencados, as afinidades entre tradição e modernidade recuperadas pelo cancionero da coleção ficam exemplificadas nas novas versões de obras dos compositores das décadas de 1920, 1930, 1940, 1950, nos fonogramas originais de compositores e intérpretes da MPB e nos arranjos exclusivos para o folclore. A sonoridade moderna dos fonogramas do cancionero se mistura com um vocabulário de palavras que remetem ao passado colonial, às lendas e personagens da cultura popular.

2.2. O mercado fonográfico e a instituição sociocultural da MPB

A fim de visualizar melhor a seleção musical feita por *Taba*, construímos uma tabela separando a produção dos fonogramas por décadas. No total, são 40 canções da MPB cujos lançamentos pertencem a cronologias diferentes: quinze músicas foram produzidas exclusivamente para o projeto, no início da década de 1980; dezessete fonogramas pertencem a lançamentos da década de 1970, seis fonogramas são dos 1980 e apenas um fonograma corresponde a lançamento da década de 1960 e outro ao fim da década de 50 (colocados juntos na tabela). A tabela revela que o maior número de fonogramas da MPB nas trilhas dos fascículos pertence à produção da década de 1970.

Tabela 03 – Intérpretes, fonogramas com datas de produção correspondentes *

1960	1970	1980	1980 (para TABA)
Chico Buarque, Realejo - 1967	Gilberto Gil, Gaivota - 1976	Renato Terra, Bem Te Vi - 1981	Tom Zé, Cisma
João Gilberto, Lobo Bobo - 1959	Chico Buarque, Passaredo - 1976	Tavito e Jane Duboc, Irupê e Menino Navegador - 1982	Guarabira, Folia da Terra
	Caetano Veloso, Yes nós temos bananas - 1972	Elis Regina, Marambaia - 1980	Tom Zé, Rock da ratinha
	Gal Costa, O Balancê - 1979	Ney Matogrosso, Homem com H - 1981	Angela Herz, Urubu Malandro
	Caetano Veloso, Felicidade - 1974	Boca Livre, Passarinho - 1980	Célia, A coroa do Rei
	Secos e Molhados, O Vira - 1973	MPB4, Adivinhe o que é - 1981	Carlos Negreiro, Couro de Gato
	Jorge Ben, Hino Flamengo e Fuminense - 1972		Tom Zé, Samba de Aruanda
	Edu Lobo, Trenzinho do caipira - 1976		Lucia Turnbull, A Bruxa
	Caetano Veloso, Lua de São Jorge - 1976		Tom Zé, Senhora Baratinha
	Milton Nascimento, Ponta de Areia - 1975		Jane Duboc, Linda Borboleta
	Gal Costa, São Salvador - 1976		Os Gladiadores, Chegou a hora da Fogueira
	Caetano Veloso, Canto do Povo - 1975		Nara Leão, A Banda
	Paulo Vansolini, Moda da Onça - 1974		Nara Leão, O Circo
	Quinteto Violado, Asa Branca - 1972		Nara Leão, Acancalantos do folclore br
	Nara Leão, Marcha dos Gafanhotos - 1974		Ronaldo Mota, Marcha do Gigante Azul
	Nara Leão, Fiz a Cama na Varanda - 1974		
	Rolando Boldrin, Eu a viola e Deus - 1979		

*Dados sobre as datas obtidas na rede e nos fascículos da coleção *Taba* disponível em:

<https://livrandante.com.br/livros/colecao-taba-completa/> consultados em 24/05/2020.

Portanto, a maior parte da trilha sonora da coleção optou por fonogramas do período em que a canção popular teve um papel central na vida política e cultural da classe média brasileira. Na década de 1970, a MPB foi um produto musical bastante difundido e consumido – tendência de mercado confirmada com a consolidação da sigla na indústria fonográfica. Nesse circuito comercial, a música popular produzida pelas gravadoras e veiculada nos canais de televisão que lidavam com a censura no horizonte dos negócios, foi beneficiada pela ideologia do nacional da política cultural do regime, como, por exemplo, com a Fundação Nacional de Arte, criada pela *Política Nacional de Cultura* em 1975⁵⁶.

⁵⁶ “Em que pesem divergências quanto à forma – o que não é pouco –, forjar a nação foi, nos anos de 1960 e 1970, um projeto abraçado e disputado por distintos setores da sociedade engajados na invenção de um consenso, mesmo

Em termos de mercado, ao mesmo tempo em que se abriam as portas para a importação de discos estrangeiros, os artistas nacionais da nova MPB solidificavam suas carreiras. Durante a década de 1970, alguns nomes que participaram da coleção *Taba*, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Edu Lobo, Milton Nascimento, Elis Regina e Jorge Ben Jor despontavam no mercado da MPB. Outro importante fator de expansão da indústria fonográfica foi a transformação mercadológica dos compositores e intérpretes da MPB em singularidades artísticas, com o *Long Play*, no início dos anos 1970. A capacidade dessa mídia de conter o dobro de faixas musicais resultou na diminuição do custo final de produção, quando comparado ao disco compacto (simples ou duplo) – mídia em uso até então. O LP tornou-se “o formato apropriado para uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica mundial” (DIAS, 2000, p. 61), o que também possibilitou a elaboração de um projeto musical com maior envergadura por parte dos artistas. O compacto vendia a música, o *single*, e o LP passou a vender o artista e sua obra, inaugurando uma nova maneira de construir o trabalho autoral, antes focado somente na canção. A carreira individual foi beneficiada por novas formas de comunicação com o público como, por exemplo, as artes gráficas na identidade visual do álbum, as informações biográficas nos textos do encarte e o investimento no estilo pessoal do artista para integrar um conjunto de ações cujo resultado apresentava ao consumidor a figura do artista de sucesso. O departamento de *marketing* e a direção de arte da Abril Cultural, tacitamente, fez uso da imagem do artista de sucesso na capa da coleção *Taba*, conforme mencionado no primeiro capítulo, prolongando e remodelando a experiência social e os valores consolidados durante a expansão da indústria fonográfica.

No final dos anos 1970, alguns fatores modificaram o cenário da indústria fonográfica, entre eles, a crise do petróleo - que resultou no encarecimento do vinil - e a chegada das emissoras de rádio FM. Com qualidade superior às ondas AM e transmitindo em estéreo as frequências do som, os rádios FM passaram a equipar 80% da frota de automóveis no país (MAMMÌ, 2014, s/p). As FMs promoveram a música jovem e comercial e o *pop* brasileiro decolou nas paradas de sucesso com a ajuda dos “jabás”, um adendo financeiro para os programadores e os donos das mídias veicularem as músicas nas rádios e na televisão. É neste momento que a indústria fonográfica foi “atrás de um tipo de consumidor extremamente fiel e numeroso: a criança.” (BARCINKY, 2014, p. 16). O início da década de 1980 assistiu a decolagem de vendas do *pop* infantil junto às disputas entre a MPB e o *pop* brasileiro. Foi nesta década que a programação da

que temporário, capaz legitimar hegemonias de grupos situados num amplo espectro político-ideológico entre direita e esquerda” (GARCIA, 2023, p. 105). A música popular era um assunto em debate e ocupou o centro da vida política e cultural do país.

TV utilizou estratégias comerciais agressivas, de acordo com as novas tendências ditadas pelas grandes gravadoras na indústria de entretenimento. A explosão da música *pop* no Brasil, de 1974 a 1983, está documentada no livro de André Barcinsky (2015), *Pavões Misteriosos*. Em 1981, chegou no mercado infantil o programa da *Turma do Balão Mágico*, o *Clube da Criança*, apresentado por Xuxa, a turma do *Trem da Alegria* e as canções isoladas como *Emília, a boneca gigante* de Baby Consuelo e Pepeu Gomes ou *Plunct, Plact, Zuum* de Raul Seixas, para citar alguns exemplos. A atuação de empresas transnacionais, a hegemonia da cultura norte-americana e a crise econômica e institucional, com a alta da inflação no fim da década de 1970, foram divisores de água “na briga entre a ‘velha’ MPB de origem bossanovista e o ‘novo’ *pop* brasileiro” (BARCINSKY, 2015, p. 155). Paralelamente às novidades do *pop* para as crianças, a coleção *Taba* oferecia música conhecida e “de bom gosto”, com uma estética diferente das trilhas da programação televisiva ao trazer canções que correspondiam às expectativas de pais preocupados com um lazer educativo para os filhos.

Na década anterior, a MPB já havia sido a trilha sonora de programas para crianças nos seriados *Vila Sésamo* (1972), *Sítio do Pica Pau Amarelo* (1977) e no LP de Chico Buarque, *Os Saltimbancos* (1977). No novo cenário da década de 1980, mais competitivo e internacionalizado, vários artistas representantes da clássica MPB, como Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Toquinho, MPB4 entre outros, produziram para o mercado infantil. No início da década, houve o lançamento dos álbuns *A Arca de Noé* (1980), *Saltimbancos Trapalhões* (1981), *Adivinha o que é?* (1981) e a canção *Ciranda da Bailarina*, do álbum *O Grande Circo Místico* (1983), uma canção integrada ao repertório infantil pela temática da letra, pela cadência harmônica cíclica junto com uma melodia de fácil memorização e, também, pela presença de um coro de crianças no arranjo. Foi nesse momento de reestruturação da indústria fonográfica, com a decolagem nas vendas do *pop*, do rock e do gênero infantil que a coleção *Taba, histórias e músicas brasileiras* elegeu vinte e cinco fonogramas produzidos no passado para integrar uma coleção para crianças. A *Taba* fez circular novamente um acervo que voltou a rentabilizar para o mercado editorial e fonográfico pelo pagamento de direitos autorais e patrimoniais, gerando lucro para as gravadoras e as editoras das letras das canções. Em contrapartida, a Abril Cultural negociou artistas e canções com histórico de sucesso no mercado fonográfico para fazer parte de um projeto inédito que interessava às crianças e aos pais, indiretamente.

O projeto editorial da coleção *Taba*, que selecionou o maior número de fonogramas da MPB produzida na década de 1970, destacou e diferenciou o cancionário folclórico em todos os fascículos, demonstrando as influências dos debates estético-ideológicos ocorridos nas duas décadas anteriores. O senso comum em torno da ideia de “bom gosto”, a proposta de uma

experiência estética com finalidades educativas e a condição financeira para investir em bens culturais mais elaborados, à exemplo dos custos do LP, são componentes de consolidação do grupo sociocultural da base sociológica e ideológica da instituição da MPB, a classe média. As conquistas históricas que fazem da MPB mais do que um movimento artístico ou gênero musical articulam o lugar da canção dentro da indústria cultural. A dinâmica de mercado que surgiu com a sigla reorganizou o sistema de produção e consumo da música popular no Brasil. Para entender o passado deste grupo sociocultural ligado à instituição da MPB, a seguir abordaremos as diversas formações sociais que na década de 1970 se uniram numa frente ampla de resistência e oposição contra a ditadura.

2.3. Frente ampla contra a ditadura

A década de 1970 começou mergulhada nos “anos de chumbo” da ditadura militar, com censura, repressão e violência. Em 13 de dezembro de 1968, foi promulgado o Ato Institucional Nº5 (AI-5) e, na sequência, a Lei 5536 que criou o Conselho Superior de Censura. Em 1970, foi promulgado o Decreto Lei 1077 de censura prévia para materiais impressos, em 1971, a criação do SIGAB (Serviço de Informação do Gabinete) instituiu a prática de autocensura para os assuntos considerados proibidos em Brasília e, em 1972, foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (NAPOLITANO, 2014, p. 220). A frente ampla de resistência e oposição ao regime militar se afirmou de maneira descontínua e conflituosa mas, em alguma medida, uniu as esquerdas e a direita progressista. Ainda que a partir da década de 1970 “o padrão *frentista* tende a se impor na forma pela qual a resistência política e cultural tem sido lembrada” (NAPOLITANO, 2017, p. 34), havia a pluralidade de valores, a convivência de diferentes níveis de consciência sobre a forma de lutar pela liberdade civil. No contexto mais restritivo do pós-AI-5, acirraram-se os debates sobre as dinâmicas na forma de resistir, com mais pragmatismo ou mais racionalmente, o que evidenciou as diferenças e conflitos internos. As divergências informam as tensões político-ideológicas de vários grupos, tais como acadêmicos, cientistas, intelectuais, religiosos progressistas, artistas - engajados ou não -, trabalhadores de comunidades populares e os empresários da cultura.

Os donos dos meios de comunicação, – proprietários de canais de televisão, gravadoras, jornais e editoras, tal como o corpo diretivo da Abril Cultural, onde se aloja a coleção *Taba* –, liberais de distintas cepas que em 1964 haviam apoiado o golpe, se somaram, na década seguinte, à frente ampla. Em defesa da liberdade de expressão sem perder o mercado de vista, aproveitaram a “ação da censura como mais um chamariz para a venda de discos de artistas censurados”

(DIAS, 2000, p. 61). Não foi incomum para estes empresários da cultura, carentes de competências para o desenvolvimento de seus negócios, abrir espaço em suas mídias para intelectuais e artistas de esquerda, ainda que objetivando o lucro.

Ainda que as bandeiras da década de 1960 da esquerda militante tenham sido substituídas pela defesa da democracia, o uso politizado da MPB pode ser exemplificado no fascículo 02 com *A Banda*. Essa canção, vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira em 1966, fez parte da aurora da MPB, um momento histórico de críticas e denúncias sobre os abusos do regime militar. A canção *A Banda* integrou a trilha sonora da história de um sapo-rei, extremamente autoritário, que fez um decreto para o povo parar de cantar e tocar música. A canção de Chico Buarque - rearranjada exclusivamente para a coleção e interpretada por Nara Leão, que defendeu a música com o compositor em 1966 -, recupera um passado repleto de afetos ligados aos episódios políticos para os adultos. Ao mesmo tempo, inscreve o uso político da canção no universo lúdico das crianças. Outro exemplo do uso político está no fascículo 03. Desta vez, a própria voz de Chico Buarque participa da trilha sonora com a canção *Passaredo*, cuja letra, no sentido original, fala da censura metaforicamente, conforme análise realizada no terceiro capítulo. Fica evidente que a música promove o engajamento do grupo social alvo da coleção ao recuperar afetos ligados ao uso político da canção para os adultos. Para as crianças, a canção também tem um significado de crítica ao ser usada como metáfora para as ameaças à ecologia e ao meio ambiente, na narrativa da história.

Outro núcleo da composição da frente ampla com significado para a coleção *Taba* é o grupo dos adeptos da contracultura, indivíduos que valorizavam as diferenças nos aspectos comportamentais e ideológicos. Tom Zé, nome emblemático da cultura marginal, foi o curador musical da coleção *Taba* e contribuiu para a seleção do repertório. O músico – participante do movimento tropicalista -, adicionou sonoridades não convencionais nas trilhas produzidas por ele. No projeto, outros músicos ligados à contracultura estão presentes, tais como os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, a “musa da contracultura brasileira”, assim denominada em uma matéria do *Pasquim* de dezembro de 1969.

Nos anos 1970, a resistência democrática dispôs em uma linha frentista os grupos descritos acima. Na década seguinte, a expressão "liberdade" entrou no projeto editorial da coleção *Taba* como elemento fundamental, operando como conceito para expressar o comportamento do indivíduo e o princípio ético de ação coletiva para mudar a realidade. A liberdade enquanto autonomia de dar para si a própria “lei” ou aderir uma “lei” que beneficia o coletivo esteve no argumento para o desfecho de muitos enredos.

A classe média é o público-alvo da coleção *Taba*, conforme descrito nos textos do planejamento de *marketing* da IMK - relações públicas S/C Ltda⁵⁷ como as classes A e B, o consumidor ideal do produto, primário e secundário, ou seja, as crianças e os pais, respectivamente. As crianças da base social que integrou a frente ampla pertenciam às famílias de profissionais liberais, a um amplo espectro de assalariados, próximos do setor gerencial ou ocupando vagas subalternas que, ao longo dos anos 1970, distanciam-se da tradição liberal de valores mais próximos às oligarquias, para aproximar-se de um “esquerdismo difuso e antigovernamental” (NAPOLITANO, 2017, p. 62).

O processo de institucionalização da MPB – as conquistas históricas que trazem as marcas das suas condições de produção (BOURDIE apud NAPOLITANO, 2001, p. 07) - firma o gosto musical da classe média politizada e produz consensos sobre qualidade (atribuída ao uso mais complexo da língua portuguesa e ao capital investido para a produção dos fonogramas), associando os parâmetros de “bom gosto” ao status social de um grupo engajado numa frente ampla contra a ditadura. Enquanto a MPB se constitui como instituição, os empresários da cultura investem em produtos para os jovens da classe média, cada vez mais escolarizados e afinados na luta política pela volta da democracia. No mercado fonográfico, o padrão da “música de qualidade” consolidou-se por uma dinâmica de investimento em artistas que integravam as esferas da produção e da circulação. Compositor, intérprete, televisão e disco eram articulados por ações de *marketing* e promoções de carreiras num mercado segmentado por muitos gêneros e estilos musicais. Os avanços da indústria cultural no mundo e as preferências musicais dos jovens da classe média no Brasil imprimiram uma nova dinâmica para o circuito da música popular.

2.4 A produção fonográfica da década de 1970

Desde os anos 1960, com a bossa nova, os estudantes de classe média passam a configurar um novo público a ser explorado na expansão do mercado cultural. Através do circuito estudantil, a moderna MPB entra no mercado para ser assimilada por diversas classes sociais, sem uma divisão rígida entre os públicos. Aos poucos, o produto musical é direcionado para alimentar padrões de gosto de diferentes recortes socioculturais. As tendências do mercado de bens culturais e o seu centro mais dinâmico, a canção popular, foram conduzidas pelo imaginário

⁵⁷ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20101226105034/http://www.conrerp2.org.br/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=446&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=127> Consultado em 02/02/2021.

sociopolítico de jovens universitários da classe média, de onde vinha a maior parte dos novos compositores da MPB.

No início da década de 1970, a segmentação do mercado fonográfico imprime uma dinâmica de investimentos que reorganiza a produção da música popular. Em 1975, o mercado se modifica com a perspectiva de abertura política do regime militar, que trouxe de volta para o Brasil os músicos exilados, e pela chegada de uma nova safra de compositores e intérpretes. Esse cenário de distensão colaborou para fazer da MPB a “trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime” (NAPOLITANO, 2002, p. 7). Em um mercado de disco segmentado para atender a diversos nichos, as gravadoras destinavam as maiores fatias de investimento aos “artistas verdadeiros”, chamados *artistas de catálogo*⁵⁸, enquanto a soma dos artistas menores garantiam o maior volume de vendas com menor custo operacional. Para uma parcela da classe média, as obras dos artistas de catálogo equivaliam ao “bom gosto”. As estimativas de vendas não foram sistematizadas mas, a MPB, considerada “cult”, moderna e sofisticada, não vendia mais do que o samba de Martinho da Vila, a música romântica de Roberto Carlos ou a música *kitsch*, estilos e gêneros excluídos do primeiro escalão das gravadoras. Em contrapartida, Odair José, Agnaldo Timóteo, Amado Batista e Fábio Jr. cresciam nas vendas, mas não eram músicos “agregadores de prestígio para as gravadoras” (STROUD, 2008, p. 56). Os artistas de *marketing*, cujas carreiras efêmeras estavam ligadas às modas musicais, dependiam das estruturas, da promoção das gravadoras e recebiam investimentos menores para atender um gosto popular por letras e arranjos mais simples e de curto prazo de circulação. Os investimentos sólidos em “artistas verdadeiros” credenciavam as gravadoras para um nicho de mercado com maior poder aquisitivo. Para exemplificar essa tática operacional, em 1976, Milton Nascimento, um artista de catálogo, foi convidado pela *Odeon* para produzir e gravar de forma ideal, sem restrições de orçamento, o álbum *Minas*. A canção *Ponta de Areia*, produzida nesse álbum, fez parte da trilha sonora do fascículo 19 da coleção *Taba*.

As transformações na dinâmica da indústria cultural colocaram o artista em posição desigual nos investimentos e, também, em relação à autonomia contratual. O estudo de Márcia Tosta Dias (2000) sobre a indústria fonográfica brasileira apresenta um modelo de organograma das empresas e as várias esferas de produção. É perceptível a ausência do artista que “não tem um *lugar* na empresa” (DIAS, 2000, p. 76), apesar da centralidade da personalidade do músico no processo de confecção e lançamento de um disco:

Na estrutura empresarial há uma organização hierárquica que parte da Direção Geral/Presidência e distribui as demandas para o diretor de vendas (distribuição e

⁵⁸ As expressões “artistas de catálogo” e “artistas de marketing” foram usadas por Márcia Tosta Dias para falar da trajetória da indústria fonográfica brasileira nos anos 70 e 80 em seu livro *Os Donos da Voz* (2000).

comercialização), gerência de promoções (divulgação), gerência de repertório internacional e nacional (direção artística e editoras), gerência de fábrica e estúdio (estúdio, corte, fábrica) (DIAS, 2000, p. 75).

A contratação do músico pela gravadora era mantida enquanto fosse proveitoso para ambas as partes, de acordo com a lei do mercado e pautada no gosto do público consumidor. Os artistas negociavam seu talento, sua imagem, sua popularidade nas mídias e a empresa oferecia as condições de produção.

Durante a década de 1970, a construção da imagem e da popularidade do artista estava inserida nos debates sobre o protagonismo cultural na vida sociopolítica. Os artistas, intelectuais e empresários demarcaram as fronteiras ideológicas e a rearticulação de forças (mais conservadora, mais vanguardista) para orientar as ações culturais sem, contudo, haver um projeto mais integrado. Enquanto parte da produção da indústria fonográfica consolidava tradições, reeditando os clássicos da música popular, a outra parte investia nas novidades ligadas à contracultura que chegavam no Brasil. O sucesso alcançado pela banda Secos & Molhados, por Raul Seixas e Walter Franco no Festival Internacional da Canção, em 1972, fortaleceu a estética contracultural dos movimentos vindos dos Estados Unidos e da Europa. No campo das artes, o movimento tropicalista misturou os elementos da cultura estrangeira com a tradição popular brasileira. As novidades estéticas circulavam entre os jovens e a troca de informações entre os amantes da música crescia nos espaços dos suplementos de cultura sobre a música popular. Novas revistas (*Rolling Stones*, *Jornal da Música* e *Som Três*) passam a circular com matérias de críticos especializados que aprofundam as discussões sobre a MPB. Assim como o rock e o *jazz*, a música popular era um tema em debate na imprensa, colaborando para formar a escuta crítica da opinião pública e para estimular as vendas de discos para um consumidor cada vez mais bem-informado. Os amantes da MPB vivenciam a música para além da escuta e do consumo passivo, uma vez que esse repertório está associado a um certo estilo de vida, a um posicionamento político e estético, operando como uma bandeira e como um instrumento para criticar e atuar no mundo.

O principal meio de comunicação de massa do país, a Rede Globo, dedicou horário nobre para a difusão da música popular. Para exemplificar o espaço dedicado à MPB, uma seleção de apenas alguns programas entre centenas⁵⁹, ao longo das décadas, demonstra a relevância do gênero na televisão: *Alô Sucesso* (1965-1966), *Festival em Shell Maior* (1966-1967), *Festival Internacional da Canção* (1967-1972), *II Festival Estudantil de Música Brasileira* (1968), *Elis Especial* (1971-1972), *Globo de Ouro* (1972-1997), *Levanta Poeira* (1977), *Brasil Pandeiro*

⁵⁹ A relação de programas de musicais e shows transmitidos pela TV Globo ao longo das décadas está disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/> e consultado em 16/02/2023.

(1978-1979), *Mulher 80* (1979), *Festa do Samba* (1980), *Festival da Nova Música Popular Brasileira–MPB 80* (1980), *MPB Shell Especial* (1981), *Canta Brasil* (1982-1984), *Especial MPB* (1982), *Jorge Ben – Especial Energia* (1982), *Milton Nascimento Especial* (1982), *Baby Gal* (1983), *Agora eu sou uma estrela* (1983), *Delírios, delícias* (1983), *Gil Extra* (1983) e *Chico & Caetano* (1986). A presença constante de músicos em programas de auditório, como *O Cassino* e *A Discoteca do Chacrinha* (1968/1972 e 1982/1988 respectivamente) ou, no formato de revista eletrônica, como *Fantástico* (1973 até os dias de hoje), modelou a imagem do artista de sucesso.

Desde 1971, a Globo fez circular diversos gêneros musicais tais como a MPB, o pop-rock, o *soul*, o sertanejo e a canção romântica através da curadoria para a trilha nacional e internacional da programação feita por um Departamento de Música da emissora. A empresa insere-se no mercado global na década de 1980 quando passa a exportar novelas e discos para outros países com as trilhas sonoras produzidas pela *Som Livre*, a gravadora exclusiva do Grupo Globo. Em 1988, a *Som Livre* esteve entre “as sete maiores empresas do setor fonográfico atuantes no mercado brasileiro” (DIAS, 2000, p. 79) e foi responsável pela distribuição da obra de artistas brasileiros no grande mercado mundial.

Entre os anos de 1970 e 1980, as novelas da Rede Globo influenciaram fortemente o gosto musical do consumidor. As famílias brasileiras assistiam as tramas criadas com personagens de todas as classes sociais e escutavam as canções da música popular associadas às tramas do enredo. Possivelmente este universo foi referência para a seleção dos artistas da coleção *Taba*. Ainda que haja apenas duas canções de novela que fazem parte da trilha da *Taba*, *O Circo* e *Bem-te-vi*, interpretada por Nara Leão e Renato Terra respectivamente, a escolha dos músicos estampados na capa da coleção coincide com muitas das carreiras artísticas ligadas à maior emissora de televisão da América Latina, conforme atesta levantamento realizado na Tabela 04. Alguns fonogramas são anteriores às novelas correspondentes, como a canção *Trem das Cores* (1982) de Caetano Veloso, que participou da trilha da novela *Desejo Proibido* (2007). As canções lançadas após a venda da coleção *Taba* nas bancas de jornal, como a canção *Maior* (2015) de Milton Nascimento e Dani Black, foram incluídas na tabela para dimensionar a projeção do artista. É fato que esses artistas alcançaram uma carreira ainda maior depois que a coleção deixou de ser publicada em 1986, mas durante as vendas nas bancas de jornal, todos tinham canções conhecidas do grande público pelas trilhas de novelas, todos frequentaram os programas da TV e alguns fizeram parte de coleções anteriores da Editora Abril sobre MPB.

Tabela 04 – Canções nas trilhas de novelas da Globo até 2019 de dezesseis artistas da TABA *

GAL COSTA	CAETANO VELOSO
1. Modinha para Gabriela - Gabriela 2. Só louco - O Casarão 3. Tigresa - Espelho Mágico 4. Coração vagabundo (com Caetano Veloso) - Gina 5. Solidude - Dancin' Days 6. De fogo, luz e paixão (com Marcelo) - Pecado Rasgado 7. Força estranha - Os Gigantes 8. Noites cariocas - Água Viva 9. Jogada pelo mundo - O Amor é Nosso! 10. Dez anos - Ciranda de Pedra (1981) 11. Meu bem meu mal - Brilhante 12. Roda baiana - Terras do Sem Fim 13. Verbos do amor - Final Feliz 14. Dom de iludir - Louco Amor 15. Baby - Transas & Caretas 16. Um dueto (com Francis Hime) - Vereda Tropical 17. Nada mais - Corpo a Corpo 18. Chuva de prata - Um Sonho a Mais 19. Desafinado - Bambolê 20. Me faz bem - Fera Radical 21. Brasil - Vale Tudo 22. Viver e reviver - Bebê a Bordo 23. Alguém me disse - Tieta 24. Nua idéia - Rainha da Sucata 25. Eu acredito - Barriga de Aluguel 26. Solidão - O Dono do Mundo 27. Santa Brasil - Deus nos Acuda 28. Caminhos cruzados - Mulheres de Areia / O Profeta 29. Errática - Pátria Minha / Sete vidas 30. Alguém que cuide de mim- A Próxima Vítima 31. Futuros amantes - História de Amor 32. O amor - Anjo de Mim 33. Jovens tardes de domingo - Zazá 34. Pra você - Torre de Babel 35. Caminhos do mar - Porto dos Milagres 36. Amor em paz - Mulheres Apaixonadas 37. Nossos momentos - Celebridade 38. Dono dos teus olhos - Senhora do Destino 39. Linda flor - Alma Gêmea 40. Coisa mais linda (com Paulo Bellinati)- Belíssima 41. Ruas de outono - Paraíso Tropical 42. Pra machucar meu coração - Eterna Magia 43. E daí? - Ciranda de Pedra (2008) 44. Simples carinho - Negócio da China 45. Mar e sol - Viver a Vida 46. Eternamente - Escrito nas Estrelas 47. Pout-pourri: o orvalho vem caindo / fita amarela / até amanhã / palpite infeliz - Lado a Lado 48. Folhetim - Joia Rara	1. O leãozinho- Sem Lenço e Sem Documento 2. Alegria, alegria- Sem Lenço e Sem Documento 3. Coração vagabundo (com Gal Costa) - Gina Help - Marrom Glacê 5. Felicidade - Olhai os Lírios do Campo 6. Nosso estranho amor (com Marina Lima) - Plumas & Paetês 7. Lua e estrela - Baila Comigo 8. Dans mon ile - Brilhante 9. Queixa- O Homem Proibido 10. Disse alguém (com João Gilberto e Gilberto Gil) - Sétimo Sentido 11. Bobagens, meu filho, bobagens - Guerra dos Sexos 12. Você é linda – Eu Prometo / Fera ferida / Além do tempo 13. Sorvete - Corpo a Corpo 14. Shy moon- Um Sonho a Mais 15. Preciso aprender a ser só - Brega & Chique 16. Coisa mais linda - Bambolê 17. Isto aqui é o que é - Vale Tudo 18. Meia lua inteira - Tieta 19. Cidade maravilhosa - O Dono do Mundo 20. Fora de ordem - De Corpo e Alma 21. Lindeza - Renascer 22. Debaixo dos caracóis dos seus cabelos - Pátria Minha 23. Haiti (com Gilberto Gil) - Pátria Minha 24. Cais - Cara e coroa / Sete vidas 25. Contigo en la distancia- Vira Lata / Guerra dos Sexos (2013) 26. Você é minha - Meu Bem Querer 27. Sozinho - Suave Veneno 28. Luna rosa - Terra Nostra 29. Que não se vê - Esplendor 30. Samba de verão - Laços de Família 31. Escândalo - O Clone 32. Sonhos - Desejos de Mulher / Babilônia 33. Todo errado (com Jorge Mautner) - Mulheres Apaixonadas 34. Capullito de aleli - Kubanacan 35. Céu de santo amaro (com Flávio Venturini) – Cabocla 36. Feelings - Começar de Novo 37. Eu sei que vou te amar - América 38. Só vou gostar de quem gosta de mim - A Lua me Disse 39. Você é linda - Belíssima 40. So in love - Páginas da Vida 41. Rocks - Pé na Jaca 42. Não enche - Paraíso Tropical 43. Oração ao tempo - Duas Caras 44. Trem das Cores - Desejo Proibido 45. Moça - Três Irmãs 46. Tempo de estilo (com Jammil e uma Noites) - Negócio da China 47. The man I love – Viver a Vida 48. Vete de mi – Tempos Modernos 49. Nature boy - Ti Ti Ti (2010) 50. Super homem - Insensato Coração

49. Dom de iludir - Império 50. Barato total - Boogie Oogie 51. Um dia de domingo (com Tim Maia) - Alto astral 52. Ilusão à toa - Babilônia 53. Como 2 e 2 - Velho Chico 54. Aquele frevo axé - O segundo sol	51. Circuladô de fulô - Cordel Encantado 52. Luz do Sol - Amor Eterno Amor 53. Tiranizar - Salve Jorge 54. Un vestido y un amor - Amor à Vida 55. Gayana - Joia Rara 56. London London - Boogie Oogie 57. Cry me a river - Alto astral 58. Tropicália - Velho Chico 59. Triste Bahia - Velho Chico 60. O ciúme - Velho Chico 61. Come prima (com Gilberto Gil) - Sol nascente 62. O quereres - A força do querer 63. Caminho de pedra - Tempo de amar 64. Um Canto De Afoxé Para O Bloco Do Ilê (com Tom Veloso, Moreno Veloso e Zeca Veloso) - O segundo sol 65. Chame Gente (com Armandinho E Trio Elétrico, Dodô E Osmar e Moraes Moreira) - O segundo sol 66. Rap du bom parte II (com Rappin Hood) - O sétimo guardião
--	--

MILTON NASCIMENTO	GUARABYRA
1. Outubro - Os Gigantes 2. Morro velho - Cabocla (1979) 3. Cais - Água Viva 4. Sentinela – O Amor é Nosso! 5. Menino - Eu Prometo 6. Olha - Direito de Amar 7. Meu Mestre Coração – Mandala 8. Coisas da vida - Rainha da Sucata 9. Beijo partido – A Viagem 10. Beatriz - Pátria Minha 11. Irmãos coragem (com Leonardo Brettas) - Irmãos Coragem (1995) 12. Benke - Irmãos Coragem (1995) 13. Rouxinol - Zazá 14. Eu sei que vou te amar - Explode Coração 15. Resposta - Andando nas Nuvens 16. Certas coisas - Vila Madalena / Espelho da vida 17. Killing me Softly - Uga Uga 18. Dinamarca (com Gilberto Gil) - Porto dos Milagres 19. Angelus (com Leonardo Bretas) - Coração de Estudante 20. O cio da terra (com Chico Buarque) - Esperança 21. Voa bicho - Chocolate com Pimenta 22. Outro lugar – Cabocla (2004) / Espelho da vida 23. Órfãos do paraíso - América 24. A lua girou - Como Uma Onda 25. Quem sabe isso quer dizer amor - Alma Gêmea 26. Fazenda - Pé na Jaca 27. Samba do avião - Paraíso Tropical 28. Brigas nunca mais - Ciranda de Pedra 29. Caminhos cruzados - Viver a Vida 30. Dona Cila - A Vida da Gente	Guarabyra em carreira solo: 1. Manhãs bonitas - Sinhá moça (2006) Dupla Sá & Guarabyra: 1. Tema do assobiador - Dona Xepa (1977) 2. O silêncio é de ouro - Sinal de alerta 3. Roque santeiro - Roque santeiro 4. Verdades e mentiras - Roque santeiro 5. Em silêncio - Hipertensão 6. Tabuleiro - Fera radical 7. Regras do jogo - Pedra sobre pedra 8. Ama teu vizinho como a ti mesmo - Salsa e Merengue (com participação de Zé Rodrix)

31. Me deixa em paz (com Alaíde Costa) - Lado a Lado	
32. Nascente - Joia Rara	
33. Maior (com Dani Black) - A lei do amor	
34. Quem sabe isso quer dizer amor - Pega Pega	
35. Tempo de amar - Tempo de amar	
36. Mais bonito não há (com Tiago Iorc) - Orgulho e paixão	

JORGE BEN	ROLANDO BOLDRIN
1. Amante amado - Dancin' Days	1. Eu, a viola e Deus - Paraíso (1982)
2. Óe óe faz o carro de boi na estrada - Paraíso (1982)	2. Manhã bonita - Cabocla (2004)
3. Rio babilônia - Pão Pão, Beijo Beijo	
4. Me chamando de paixão - Partido Alto	
5. Princesa - Tropicaliente	
6. Minha teimosia, uma arma pra te conquistar - Boogie Oogie	
7. Salve simpatia - Verão 90	

CHICO BUARQUE	GILBERTO GIL
1. Maninha (com Miúcha e Tom Jobim) - Espelho Mágico	1. Jeca total - Saramandaia
2. João e maria (com Nara Leão) - Dancin' Days	2. Super homem - Os Gigantes
3. Pássara (com Francis Hime) - Coração Alado	3. Realce - Água Viva
4. As Vitruínas - Sétimo Sentido	4. Esotérico - Sétimo Sentido / Verão 90
5. Eu te amo - Louco Amor	5. A linha e o linho - Champagne
6. Isso aqui tá bom demais (com Dominginhos) - Roque Santeiro	6. Zumbi, a felicidade guerreira - Sinhá Moça (1986)
7. Cantando no toró - Sassaricando	7. Gosto de prazer (com A Cor do Som) - Hipertensão
8. Samba erudito - Vida Nova	8. Mar de Copacabana - O Outro
9. Tablados - Pacto de Sangue	9. Amarra o teu arado a uma estrela - O Salvador da Pátria
10. Desalento (com Marçal) - Pacto de Sangue	10. Mico preto - Mico Preto
11. Outra noite - Fera Ferida	11. Parabolicamará - Renascer
12. Façamos (com Elza Soares) - Desejos de Mulher	12. A novidade - Pátria Minha
13. O cio da terra (com Milton Nascimento) - Esperança	13. Haiti (com Caetano Veloso) - Pátria Minha
14. Yolanda - Esperança	14. Dança da solidão (com Marisa Monte) - Quatro por Quatro
15. Brisa do mar - Celebridade	15. Só chamei porque te amo - História de Amor
16. Sem fantasia (com Maria Bethânia) - Mulheres Apaixonadas	16. Estrela - A Indomada
17. Olha (com Erasmo Carlos) - Paraíso Tropical	17. Dinamarca - Porto dos Milagres
18. Morena dos olhos d'água - A Favorita	18. Com que roupa - Celebridade
19. Sei lá, a vida tem sempre razão (com Miúcha e Tom Jobim) - Viver a Vida	19. Chiclete com banana (com Marjorie Estiano) - Ciranda de Pedra
20. Turma do funil (com Miúcha e Tom Jobim) - Insensato Coração	20. Vamos fugir - Caminhos das Índias
21. Sou eu - A Vida da Gente	21. Minha princesa (com Roberta Sá) - Cordel Encantado
22. Valsinha - Joia Rara	22. Joia Rara - Joia Rara
23. Lígia - Sete vidas	23. Lamento sertanejo - Império
24. Eu te amo (com Telma Costa) - A força do querer	23. Esses moços - Alto astral
25. Falando de amor (com Carminho) - Tempo de amar	24. Come prima (com Caetano Veloso) - Sol nascente
26. Dueto - O segundo sol	25. Afogamento (com Roberta Sá) - O segundo sol

NARA LEÃO	JOÃO GILBERTO
1. Capricho - O Casarão	1. S'wonderful - Espelho Mágico / Insensato Coração
2. Diz que eu fui por aí - Gina	2. Desafinado - Gina

3. Odeon - A Sucessora 4. João e Maria (com Chico Buarque) - Dancin' Days 5. Sabiá laranjeira / andorinha preta - Cabocla (1979) 6. Trevo de quatro folhas - Ciranda de Pedra (1981) 7. Questão de tempo - Sol de Verão 8. 14 anos - Eu Prometo 9. Este seu olhar - Livre para Voar 10. Telefone - Torre de Babel 11. Meditação - Mulheres Apaixonadas 12. Até quem sabe - Caminho das Índias 13. O Circo – À Sombra dos Laranjais	3. Estate - Olhai os Lírios do Campo 4. Wave - Água Viva 5. The trolley song - Ciranda de Pedra (1981) 6. Disse alguém (com Caetano Veloso e Gilberto Gil) - Sétimo Sentido 7. Me chama - Hipertensão 8. Una mujer - O Dono do Mundo 9. Corcovado (com Tom Jobim, Astrud Gilberto e Stan Getz) - Laços de Família
--	---

EDU LOBO	JANE DUBOC
1. Consideramos - Locomotivas 2. Pra dizer adeus (com Maria Bethânia) - Gina 3. Lero lero - Sinal de Alerta 4. Currupião - Fera Ferida 5. Falando de amor - Pátria Minha	1. Canto Triste - Olhai os lírios do Campo 2. Sonhos - Fera Radical 3. Besame - Vale Tudo 4. De Corpo Inteiro - Salvador da Pátria 5. Abraçável Você - Laços de Família 6. Acontece - Beleza Pura

MPB-4	RENATO TERRA
1. Quem vem de lá - A Próxima Atração 2. Fogo sobre terra (com Quarteto em Cy) - Fogo sobre terra 3. Porto - Gabriela (1975) 4. Magia - Sétimo Sentido 5. Mal de raiz - Roque Santeiro 6. Falando de amor (com Quarteto em Cy) - Por Amor	1. Pena eu não saber - Te contei? 2. Bem-te-vi - O Amor é Nosso! 3. Quebra gelo - Final Feliz 4. Toda madrugada - Selva de Pedra (1986)

TOM ZÉ	BOCA LIVRE
1. Fliperama - Geração Brasil 2. Senhor cidadão - Velho Chico 3. Dor e dor - Velho Chico	1. Na direção do dia - Olhai os Lírios do Campo 2. Estrela da terra (com Nana Caymmi) - Terras do Sem Fim 3. Quem tem viola - Plumas & Paetês 4. O trenzinho do caipira - Desejo Proibido 5. Desenredo (com Roberta Sá) - Desejo Proibido

*Dados obtidos no blog Trilha da Novela disponível em: <https://trilhadanovela.blogspot.com/> e consultado em 16/02/2023.

CAPÍTULO 3: O FUTURO

3.1. - Elementos da sobreposição de temporalidades na coleção *Taba*

A análise das histórias infantis reunidas na coleção *Taba* revela uma sobreposição de temporalidades ao articular, de formas variadas, passado, presente e futuro. Parte do conteúdo musical e literário foi produzido no passado, adaptado e atualizado pela coleção, para o tempo presente, adequando-se ao contexto lúdico das crianças e das famílias. Uma das possíveis questões daquele presente dizia respeito ao que os pais queriam deixar de herança para os filhos que nasceram sob a ditadura. O presente que mobilizou o passado foi o cancionero popular e a literatura infantojuvenil, de onde emergiram as memórias de músicas e histórias representativas do campo de experiência ligado à identidade de um grupo social, organizado como frente ampla de resistência e oposição ao regime militar. Arte e política produzem um diálogo na coleção e, no tempo futuro daquelas crianças, os afetos ligados à coleção *Taba* fazem parte da trilha sonora de abertura democrática. Em 1983, o produto circulou no mercado ao mesmo tempo em que a sociedade brasileira se mobilizou com o projeto de emenda constitucional (PEC nº5) para retomada das eleições diretas, uma ação política de dimensão nacional que levou boa parte da população às ruas. Neste sentido, as canções da *Taba*, isoladamente, não trazem consigo o discurso do engajamento político que marca a consolidação da sigla MPB, ou seja, não evocam explicitamente a ética democrática implícita nas histórias para as quais estavam vinculadas. Através de uma matriz musical específica, a música do folclore e da MPB, aquele tempo presente faz uma leitura do mundo através da experiência estética de um passado ligado a cultura popular brasileira, sem deixar de fora as condições culturais do seu tempo, a tecnologia dos timbres de sintetizador para remodelar as canções e as histórias com novos propósitos. O cancionero, foco principal de análise, contribui para formar uma dimensão estética e ética do ser social inspirada na imanência de um passado da cultura popular. A coleção concretiza com seu repertório a expectativa do adulto de educar as novas gerações para uma consciência cívica pautada em histórias e músicas brasileiras. A relação entre futuro-passado pode ser lida nas escolhas do repertório musical e literário do projeto pedagógico da coleção *Taba*. A coleção remodelou o passado musical projetando uma nova experiência lúdica e de fantasia com interesses na ética democrática anunciada pelo processo de abertura política.

Outra sobreposição de temporalidade foi a atualização do padrão de “bom gosto”, um juízo de valor ligado à identidade de um grupo social daquele passado recente. O senso comum dos adultos sobre as experiências com a “boa música” não pode se impor, rigorosamente, pela

escuta isolada do fonograma original. A escuta do repertório pede uma nova construção de sensibilidade onde a canção não é assimilada isoladamente, mas divide a atenção com a história. Na coleção *Taba*, a pedagogia estética do “bom gosto” foi um projeto em construção para produzir referências, “plantar sementes” com parâmetros do passado sobre o bom e o bonito. Naquele tempo presente, cria-se as condições para a criança adquirir critérios estéticos e desenvolver uma sensibilidade, no tempo futuro, pela experiência com o cancionário.

No panorama sócio-histórico apresentado, onde a canção popular é o centro dinâmico do mercado fonográfico e um veículo importante para propagar os valores da cultura de resistência, investigamos a participação daqueles produtos musicais nos enredos da coleção *Taba*. Na análise a seguir, investigamos a adequação da música aos textos da literatura e ao tipo de legado de uma geração para outra. A partir do diálogo produzido entre as histórias e a trilha sonora, procuramos desvendar não só o modo como as canções servem às narrativas, mas também de que maneira as histórias são elaboradas a partir do conteúdo das canções. Como a curadoria do projeto, ao encargo de Sonia Robatto, fez a costura entre literatura e música? Ao mesmo tempo, de que forma foi construída a unidade dos fascículos e como foi feita a adequação entre as duas linguagens? Com efeito, é sabido que os textos originais foram modificados para o formato de roteiro teatral, algumas canções foram desmembradas para participar das histórias e que alguns conceitos, ideias e palavras fizeram a articulação entre o passado e o futuro naquele presente.

A trilha sonora da coleção *Taba* é composta por canções, por música instrumental, por sons incidentais produzidos com timbres acústicos e amostras de sons reais de bichos e objetos, produzindo a combinação entre música e ambiência para descrever as paisagens sonoras das histórias. No entanto, a canção não está presente só na trilha, uma vez que participa da literatura com a transcrição dos versos no livro. Na *Taba*, o verbo é o principal elemento de articulação entre música e literatura, a palavra é o centro de operação entre o imaginário e o concreto. Um aspecto importante desta relação é que, através das letras das canções, as crianças entram em contato com estruturas mais elaboradas da língua portuguesa. A canção aumentou o repertório de palavras fora das competências autônomas de uma criança na primeira infância com construções mais exigentes do ponto de vista cognitivo. A palavra com melodia⁶⁰ é a essência da canção, uma forma musical particular com dupla natureza, a letra e a música. A forma canção é definida pelo encontro entre o verbo e o som materializadas por uma interpretação, sendo a performance do cantor imprescindível no registro da obra como fonograma. O modo de cantar,

⁶⁰ A melodia é a combinação das alturas e durações do som, produz a sucessão das notas com pontos de tensão e repouso, com uma tessitura particular e divisões rítmicas para articular as palavras e comunicar a mensagem da letra, quando tratar-se de canção. Essa é uma definição de melodia da própria autora.

a dicção, o timbre da voz, o investimento emocional do intérprete e suas intenções são componentes dessa forma. Somado à interpretação, o arranjo, que pressupõe os instrumentos utilizados, a escolha rítmica e a pertença a um gênero ou estilo musical, completa o caráter da obra. O registro da produção que ganhou uma performance específica são os fonogramas, o foco da análise dos fascículos por apresentarem para as crianças as singularidades dos artistas, as sonoridades da MPB e as versões inéditas do folclore.

Os fonogramas, eixo da análise, serão abordados a partir da poética da canção, do arranjo, da versão selecionada e dos contextos históricos ligados à experiência musical na esfera pública, revelando afinidades com a tradição ou trazendo novidades. Na análise das músicas, percebemos que alguns versos, que outrora fizeram da canção a porta-voz de realidades sociais, de lutas políticas e movimentos culturais, recuperam as ideias ligadas à cultura do nacional-popular e ao movimento da contracultura. Na sobreposição de temporalidades da coleção, as ideias-força produzidas pela cultura política de esquerda e os comportamentos da contracultura, práticas e conceitos das duas décadas anteriores fortalecidos pela resistência cultural, ganham novas formas de propagar um gosto estético e político. O vocabulário das canções revela quem e o que veio do passado para compor as histórias. Muitas vezes, os textos narram acontecimentos históricos “verdadeiros” em um contexto de fantasia. Por exemplo, a ideia contida na expressão “república das bananas”, usada no passado para países econômica e politicamente instáveis e dependentes, apareceu em “velho ou menino, homem ou mulher, banana para quem quiser” (TABA, fascículo 04, p.14). O personagem tradicional de autoridade e manutenção da ordem das cidades pequenas apareceu em “o coronel tá querendo ver o ladrão na prisão” (TABA, fascículo 26, p.10).

Na coleção *Taba*, a música, junto à narrativa, reforça os impasses históricos de um país rico em cultura, em recursos naturais, em diversidade regional e, socialmente desigual e violento, à exemplo do fascículo 31. Na história de Ana Maria Machado, *O Passarinho me contou*, as crianças dizem para o rei que viram no caminho “terra seca... rio secando... gente com fome... doença” (TABA, fascículo 31, p. 12). A canção MPB do mesmo fascículo fala da natureza nos versos “Passarinho canta e o que canta é o que aprendeu por lá, veio lá da mata e o que fez foi só cantar” (TABA: fascículo 31, p. 04). Em alguns “livrinhos”, os textos das canções, da literatura e as ilustrações enaltecem a cultura popular e a natureza exuberante; em outros, expõem as mazelas sociais, os abusos de autoridade, as diferenças de classe e a seca do nordeste, assuntos de interesse para os debates culturais da esquerda. A estética do nacional-popular aparece no panorama de ritmos do folclore e no vocabulário da literatura e das canções que descrevem as paisagens, as festas, as comidas, as profissões, as classes sociais e o passado colonial brasileiro.

Vejam os exemplos. No fascículo 21, a canção de Dorival Caymmi, faz da Bahia de Todos os Santos um lugar acolhedor, onde os conflitos de raça desaparecem em “São Salvador, Bahia de São Salvador, a terra do branco mulato, a terra do preto doutor” (TABA, fascículo 21, p. 03). Nesta história, o natal é preparado no encontro feito entre o Papai Noel branco, o Papai Noel preto, o Papai Noel índio e o Papai Noel japonês. Para representar a festa tradicional do Natal, uma canção folclórica recolhida da festa de rua traz nos versos as pastorinhas: “às quatro horas da manhã, quando vem rompendo a aurora, os anjos cantam nos céus, e as pastorinhas vão embora” (TABA, fascículo 21, p. 13). A canção em ritmo de marcha nomeia as “pastorinhas”, uma referência folclórica à festa popular para a criança. No fascículo 27, a história começa no passado remoto, no tempo em que os orixás Oxalá, Oxóssi, Iemanjá, Ossanha e São Benedito são invocados nas fazendas. Os versos de Tom Zé “do samba se faz a roda, vadia, vadeia, ioiô! em roda se fez a Terra vadia, vadeia, ioiô” (TABA, fascículo 27, p. 09) embalam a festa dos escravizados e o batuque é o som predominante, com palmas, pandeiro, agogô e tambores. Neste fascículo, não apenas as palavras, mas também o arranjo instrumental remetem às práticas coletivas da música no passado colonial brasileiro. No fascículo 31, os versos do folclore são explícitos na representação das desigualdades sociais: “eu sou pobre, pobre, pobre de maré, maré, maré (...) eu sou rica, rica, rica de maré decí” ou “por causa da senhora, que o peregrino é pobre, daí uma esmola, pelo amor de Deus” (TABA, fascículo 31, p. 05)

Na coleção, as canções também têm uma funcionalidade política, não em sua proposta de engajamento, mas para dar a conhecer as palavras, os conceitos e as sonoridades que remetem aos consensos da vida em comum e produzem afetos ligados às figuras de autoridade. Por exemplo, a semântica das cantigas de ninar, “cosmogênese do mundo cultural e histórico”,⁶¹ revela o choque de culturas ao trazer para a superfície as características sociológicas próprias do gênero. No passado colonial, as cuidadoras escravizadas cuidavam das crianças dos proprietários de terra e cantavam melodias que, hoje, trazem as marcas da opressão. Segundo Silvia Machado, as canções de ninar revelam as “investidas colonizadoras e de dominações (...) onde aparecem, no conteúdo e na forma, as resistências e preservações culturais dos diferentes povos que formaram a nação brasileira” (MACHADO, 2017, p.28-29). Os acalantos, considerados por Mário de Andrade uma “fonte boa” (Ibidem, p.101) para o conhecimento da cultura oral brasileira, são documentos históricos que permitem a escuta dos elementos fundamentais e autênticos da cultura popular. Como exemplo da funcionalidade política dos acalantos, o

⁶¹ Expressão usada por Olgária Matos no prefácio do livro *Canções de Ninar Brasileiras* (2017) de Silvia de Ambrosio Machado.

namorado vestido de branco aparece na cantiga de ninar do fascículo 12 nos versos “meu benzinho não é esse, nem aquele que lá vem, meu benzinho está de branco, não mistura com ninguém” (TABA, fascículo 12, p. 07). Essa figura estabelece um contraste com o boi da cara preta. Na outra cantiga de ninar deste fascículo, o boi preto aparece como figura ameaçadora, “boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta” (TABA, fascículo 12, p. 10), associando um afeto de medo ligado à cor preta. O conflito de raças é uma possibilidade para essa metáfora de cores.

Outra perspectiva da funcionalidade política está ligada aos ideais reformadores do corpo social através da música. No passado, a ideologia da cultura de esquerda propagou a ideia de uma arte cuja função seria a capacidade de educar pela “crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo” (NAPOLITANO, 2010, p. 23). Esta ideia aparece no texto escrito por Ruth Rocha para o fascículo 02, *Sapo vira Rei vira Sapo*, quando o protagonista afirma “E essa, agora? Gente cantando? Ah, é assim que eles espalham as verdades” (TABA, fascículo 02, p. 11). O poder dos generais de instaurar a censura está metaforicamente representado na fala do protagonista sapo-rei quando diz “agora eu entendo... pois estão todos proibidos de cantar de agora em diante” (TABA, fascículo 02, p. 11). Na história, o rei proíbe o povo de cantar porque a música é uma forma de “espalhar as verdades”, ou seja, é uma ferramenta para falar da violência, das proibições e das arbitrariedades que aconteciam durante o regime militar. No fascículo 03, há outra metáfora para a censura ligada à proibição de criticar o regime e a violência. A letra de *Passaredo*, canção de Chico Buarque e Francis Hime, composta em 1976 para a trilha da série *Sítio do Pica Pau Amarelo* da TV Globo, nomeia 38 aves ameaçadas de extinção. Junto com os versos feitos de forma enciclopédica com o nome dos passarinhos, o refrão denuncia o perigo e a punição violenta para quem “abre o bico”. O verso diz “bico calado, muito cuidado que o homem vem aí” (TABA, fascículo 03, p. 09), aconselhando os pássaros, metaforicamente no lugar dos cidadãos, a ficarem de bico fechado, “atentos” ao criticar ou denunciar os abusos do Estado, para evitar perseguição, tortura e violações por parte dos militares.

No passado, os símbolos de brasilidade, caros à ideologia do nacional-popular, foram remodelados pelo movimento cultural tropicalista que alimentou a contracultura brasileira e deixou de “folclorizar o folclore”, nas palavras do poeta Torquato Neto, em depoimento para o radialista Wanderlei Malta da Cunha em 1968⁶². Ao mesmo tempo em que criticam as ideologias

⁶² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/encontrada-gravacao-inedita-com-unico-registro-de-voz-de-torquato-neto-14069434>, consultado em 07/05/2022.

do nacional, os músicos tropicalistas se inspiram nos ritmos populares, nos tipos sociais e nas imagens de um Brasil subdesenvolvido. O movimento incorpora as heranças musicais das décadas de 40, 50, 60 e retira o material sonoro do contexto original, produzindo uma justaposição do arcaico e do moderno. Caetano Veloso, em duas das quatro histórias da coleção em que participou, interpreta canções da velha guarda, nos fascículos 04 e 13: *Felicidade* de Lupicínio Rodrigues e *Yes, nós temos bananas* de João de Barro. As canções foram usadas com ironia tanto para o personagem do macaco líder, chefe autoritário da floresta, que obrigava todos os macacos a pegar bananas para ele, quanto para o personagem do coronel arrogante, que tirava a felicidade do barbeiro quando ia cortar o cabelo.

As quatro canções de Tom Zé, compostas exclusivamente para a coleção, exemplificam a liberdade estética em relação à tradição do cancioneiro popular. Ainda que não causasse estranhamento para alguns ouvintes na década de 1980, Tom Zé usou vinhetas com citação de ópera, contrastes rítmicos que alternam samba de roda, modinha, frevo e rock, fez arranjo com objetos sonoros não convencionais e usou a guitarra, um símbolo do rock e da contracultura para arranjar o folclore. Os elementos da contracultura na arte brasileira foram mais modernistas e vanguardistas no nível estético do que comunistas e revolucionários no nível político. Os artistas da contracultura não imprimiram a “coerência” do discurso anti-imperialista ou da estética nacional-popular da esquerda militante, o enfoque dado pelo movimento foi a crítica à militância pautada no modelo do intelectual orgânico de Gramsci e as manifestações contra as instituições e a cultura hegemônica. A estética da contracultura e do tropicalismo trouxe para a superfície as marcas de uma modernização conservadora, expondo através das artes as históricas estruturas sociais e econômicas de subdesenvolvimento do capitalismo periférico. Os indivíduos autoproclamados “fora do sistema” valorizavam as ações no cotidiano, sem o engajamento do discurso ou do pertencimento a um partido ou movimento político. Para os representantes da contracultura, acima da luta pela transformação do corpo social ou das ações revolucionárias na macro política, estavam as mudanças comportamentais. Eles se diferenciavam da esquerda engajada, inclusive porque, no início da década de 1970, esta era uma bandeira de luta, senão superada, pelo menos postergada.

Na coleção, um exemplo comportamental da contracultura acontece no fascículo 09, com o personagem do palhaço que experimenta diversas profissões, inclusive ser vagabundo, um tipo social fora do sistema produtivo que não obedece às regras institucionais. A letra da canção do personagem diz: “faço versos pro palhaço, que na vida já foi tudo... foi soldado, carpinteiro, seresteiro, vagabundo” (TABA, fascículo 09, p. 10). No fascículo 17, o personagem trenzinho Piuí quer sair do trilho, “andar fora da linha” e romper com a tradição familiar da linhagem dos

trens de carga. A canção, com letra de Ferreira Gullar, diz “lá vai o trem sem destino, pro dia novo encontrar (...) correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar...” (TABA, fascículo 17, p. 07). Em comunhão com o enredo, a letra traz uma característica do movimento, qual seja, a liberdade comportamental de quem deseja seguir pela vida sem rumo definido. Outro elemento ligado ao comportamento libertário é a canção *O Vira* da banda *Secos & Molhados*, um sucesso nas rádios e na televisão e um símbolo da contracultura durante a ditadura. Quando a canção surgiu, o público foi seduzido pelo visual fantasioso da banda e pelo “discurso do corpo, da festa, da droga, da busca de novas formas de percepção” (DINIZ, 2017, p.188). Para as crianças e a família daquela época, “*O Vira* narrava acontecimentos de um universo mitológico” (DINIZ, 2017, p. 186). Nesse sentido e com um significado literal da letra, a canção foi usada na trilha do fascículo 14.

Na década de 1980, os resquícios das utopias revolucionárias da década de 1960 são prolongados para aquele presente, mas de forma remodelada com a destituição dos símbolos do nacional que Renato Ortiz (1988) traduz como “internacional-popular” dentro de um processo de capitalismo tardio. Nas histórias da coleção emergem as ideias de movimentos sociais das “minorias”, os discursos de grupos étnicos, etários e de gênero, reconhecidos como as pautas da nova esquerda. A coleção *Taba* aborda esses assuntos, por exemplo, com ilustrações nas quais a raça negra é representada em vários fascículos, conforme já mencionamos. Algumas ideias foram adaptadas para os assuntos mais contemporâneos e em sintonia com agendas globalizadas, tais como a ecologia, os Direitos Humanos, a proteção dos animais e, não menos importante, o avanço do consumo infantil estimulado pela indústria cultural. O consumo em excesso foi criticado na fala do Papai Noel Branco: “Não tem computador que aguento o querer das pessoas! É um saco sem fundo!” (TABA, fascículo 21, p. 07). Por fim, destacamos o conceito de liberdade que opera no passado político e cultural, cujo desdobramento se deu com a esperança pela volta da democracia como expectativa de futuro. O significado da liberdade conectou conceitualmente a coleção, aparecendo de forma explícita ou implícita na maior parte dos enredos. Nas histórias, as figuras de autoridade que abusam da sua posição terminam “forçando” a solução do “problema”. Uma ação reativa de um personagem ou uma comunidade faz necessário o exercício da liberdade. Por exemplo, alguns personagens como o capitão (fascículos 01, 04, 05, 10), o coronel (fascículos 13, 27, 35, 37), o rei (fascículos 02, 06, 24, 25, 29, 31) e o malandro aproveitador (fascículos 12, 15, 23, 39) encarnaram o lugar do poder na forma de desprazer. Diante dessas figuras, a guinada para um desfecho feliz nos enredos acontece quando a consciência é experimentada como possibilidade de libertação. A liberdade representa uma necessidade diante de um poder soberano ou abusivo, inclusive quando se trata de romper com

as tradições familiares como nos fascículos 03, 07, 17 e 40. Na história de Piuí, o diálogo entre o trenzinho e o chefe deixa claro:

Chefe - Piuí, você é filho, neto e bisneto de trem. tem que seguir nossas leis.

Piuí - Chega, chega! Eu não sou só uma máquina!

Ah, mas um dia eu vou entrar por um túnel bem comprido e escuro e sair livre do outro lado!

(TABA, fascículo 17, p.08)

3.2- Análise dos novos usos para as canções

Há um padrão recorrente na trilha sonora, a despeito do tempo total do áudio no compacto, que pode variar de 14:00 até 18:00 minutos entre os fascículos. Todos os compactos começam a história com uma abertura instrumental, feita com o fonograma original da MPB ou com uma versão produzida em estúdio do folclore, com exceção dos fascículos 06 e 29 que começam a história com a voz do narrador, sem abertura musical por opção. No desfecho, depois da última fala do narrador, os fascículos terminam com uma música e, durante a história, dedicam um minuto ou mais para as canções serem ouvidas sozinhas, sem diálogo ou narrador sobrepostos. Existe sempre um espaço para uma escuta dedicada. São nesses minutos de exclusividade musical que os elementos da linguagem como a melodia, o ritmo, os timbres dos instrumentos e a performance do cantor ou cantora lapidam a audição da criança. A sensibilidade se enriquece, educando o ouvido para a experiência musical. Uma característica sonora da trilha são os timbres do teclado DX7, um lançamento da Yamaha em 1983, usados nos arranjos para o folclore e para algumas canções que foram produzidas exclusivamente para a coleção. O repertório do folclore arranjado no sintetizador DX7 condensa os estratos temporais do antigo e do moderno e renova o som tradicional das cantigas de roda.

A produção musical, feita por diferentes arranjadores de estúdio (Luciano Alvez, Túlio Mourão, Tavito, Ruy Quaresma e Tom Zé), contribuiu para a diversidade estética no resultado final das trilhas. Um elemento que atribui identidade às trilhas é o uso dos efeitos sonoros para ilustrar o texto durante a narração no disco. A paisagem geográfica e os sons de objetos descritos no livro são representados por sons reais gravados. As palavras que sugerem sons como sinos, carros, praças, mar aparecem na trilha de maneira verossimilhante, como na sonoplastia das trilhas de cinema. As canções do folclore e da MPB estão associadas a algum elemento em destaque na narrativa e exercem a função de tema para um personagem que pode ser humano ou bicho. O tema também pode representar uma localidade, como referência à música de festas regionais. No “disquinho”, o contraste da canção com a fala dos personagens ajuda a focar a

audição nos significados da história. As canções têm a função de reforçar as palavras do texto, os sentimentos, as principais ações do enredo e contribuem para chamar a atenção do ouvinte para o contexto narrativo. Na letra das canções MPB há, rigorosamente, uma palavra ou mais que aparecem na literatura. Por exemplo, os versos cantados por Ney Matogrosso "Nunca vi rastro de homem, nem cor de lobisomem, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come" aparecem no texto abaixo:

Saci - Se correr o bicho pega!
 Rio - Bicho, que bicho?
 Saci - Se ficar o bicho come...
 Rio - Que bicho que come hein?
 Saci - O bicho gringo, ele quer pegar nossas matas,
 ele que comer a nossa história
 (TABA, fascículo 30, p.11)

Sonia Robatto e Tom Zé escolheram canções para dialogar com as narrativas e encomendaram histórias para dialogar com as canções, um papel central da curadoria para adequação da música à literatura. Por exemplo, o fonograma *Ponta de Areia*, de 1975, é anterior ao texto de Mirna Pinsky, uma autora que começou a escrever para crianças somente em 1978. Neste exemplo, a história de Zé Prequeté acontece em uma cidadezinha cercada de montanhas e condenada a desaparecer pela construção de uma represa, um lugar do interior rural onde há “a estrada de ferro com sua Maria Fumaça...” (TABA, fascículo 19, p. 06). O enredo da história está em consonância com a atmosfera melancólica da letra da canção de Milton Nascimento e Fernando Brandt exemplificada no verso “Caminho de ferro, mandaram arrancar”. Em contrapartida, na história de Dona Baratinha que encontra um tostão e adquire um dote para se casar, a letra da música de Tom Zé, “dizei dona Baratinha, com quem quereis vos casar, se é com o filho do Conde ou é com o seu General” (TABA, fascículo 36, p. 04) foi encomendada para servir uma história do folclore brasileiro. No processo de adaptação entre música e literatura, também ocorre um diálogo indireto entre as canções e as histórias. Por exemplo, a história da bruxinha Ângela, de Maria Clara Machado, escrita em 1954, e a composição *A Bruxa*, de Demétrius, lançada 1964, foram associadas a partir de uma relação temática elaborada pelos curadores. A história não foi feita para a música, nem a música foi feita para a história. A personalidade da protagonista Ângela, uma bruxinha que era boa, não corresponde aos versos “velha medonha, com faca na mão, voando sentada no vassourão” (TABA, fascículo 29, p. 05). As colegas Fredegunda e Caolha, todavia, “saíram voando para fazer suas maldades” (TABA,

fascículo 29, p. 07), justificando uma nova versão, gravada exclusivamente para o fascículo, e cantada pela guitarrista da banda *Tutti Frutti*, Lucinha Turnbull.

A análise da totalidade das canções dos 40 fascículos da coleção *Taba* está fora dos propósitos desta dissertação pelo volume representado. Na escolha dos fascículos para investigar o uso das canções, o critério da data de produção dos fonogramas originais da MPB será utilizado para obter uma amostragem das três décadas (1960, 1970 e 1980) representadas musicalmente no projeto *Taba*. Como demonstrado nos capítulos anteriores, a coleção *Taba* atualizou para as crianças na década de 1980 algumas ideias e representações da frente ampla de resistência e oposição ao regime militar. No projeto, manifestam-se ideias caras ao grupo social que experimentou a expansão do mercado fonográfico da MPB no período histórico de consolidação da sigla, a década de 1970. A tabela 03⁶³ apresenta as canções da coleção *Taba* separadas por data de lançamento dos fonogramas e os artistas correspondentes. Nessa tabela, o maior número de canções MPB da coleção corresponde à coluna de fonogramas da década de 1970. Todavia, um número significativo das canções foi produzida na década de 80, além das músicas feitas exclusivamente para o projeto. Apenas duas canções estão na década de 60, sendo *Lobo Bobo* um fonograma de 1959.

Para abarcar os diferentes circuitos culturais e tempos históricos, tendo em vista as quatro matrizes de fonogramas usados na trilha sonora, optamos por analisar quatro “disquinhos” que correspondem às canções produzidas para o mercado fonográfico da década de 1960, 1970, 1980 e as canções encomendadas exclusivamente para a coleção, na década de 1980. As análises dos fascículos abordam o uso da MPB, apresentada na capa de cada fascículo pelo nome da música com a foto do intérprete-artista e, também, a canção de tradição oral que pertence às festas e brincadeiras, o folclore. A coleção fez questão de incluir e diferenciar os dois gêneros. As canções são o foco principal da análise na investigação sobre o legado estético e ético que buscava formar as novas gerações.

Primordialmente, a análise das canções, adaptadas, reatualizadas e articuladas com a literatura, buscou compreender as relações entre os sons e os sentidos produzidos nas histórias narradas. Como informação complementar, analisamos o aproveitamento das músicas para a prática do canto junto com o disquinho, uma vez que o produto foi dirigido às crianças pela didática do texto, do conteúdo das histórias, das ilustrações, do cancionário e das múltiplas atividades. Este enfoque não fez parte da proposta editorial, o produto *Taba* não teve a preocupação com a prática do canto, porém, ao término das análises, fizemos apontamentos

⁶³ Disponível no segundo capítulo, no item 2.2 “O mercado fonográfico e a instituição sociocultural da MPB”.

sobre a escolha da tonalidade, o tipo de curva melódica⁶⁴ para contemplar alguns aspectos técnicos⁶⁵ das melodias.

Os aspectos técnicos dizem respeito a adequação da canção à fisiologia da voz infantil. As crianças com saúde vocal podem cantar com facilidade as notas na região central do piano (assinalada em azul na figura 12 abaixo). A região central corresponde às doze notas (brancas e pretas) no centro do piano, da nota *dó* (central) até a próxima nota *dó* aguda (oitava acima em azul). A emissão dessas notas está dentro dos limites da fisiologia da voz infantil, chamada de tessitura vocal. Isso quer dizer que as músicas cujas melodias estão dentro da região central, assinalada abaixo, são mais apropriadas para as crianças imitarem a melodia gravada no compacto porque estão de acordo com a tessitura vocal infantil.

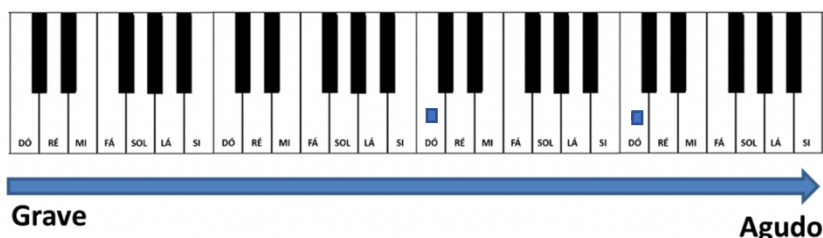


Figura 12 – imagem das notas de um piano com a marcação em azul da região central que contém as notas apropriadas para a tessitura vocal infantil

⁶⁴ A tonalidade de uma canção é um dos aspectos da linguagem musical que diz respeito à escala na qual a melodia e harmonia foram compostas, ou seja, a escala de *dó*, ou *dó#*, *ré*, ou *mi*, ou *mib*, de *fá*, etc., totalizando 12 tonalidades possíveis, de acordo com as 12 notas cromáticas existentes. A escolha de uma tonalidade estabelece a tessitura vocal, o âmbito da melodia que pode ficar muito aguda ou muito grave, de acordo com cada voz. A curva melódica representa o contorno, a distância entre as notas, semelhante à uma curva de nível topográfica na qual pode haver mais ou menos subidas e descidas.

⁶⁵ Além da adequação à tessitura vocal infantil, deve-se levar em consideração as curvas da melodia que definem a facilidade ou dificuldade para o canto porque indicam se há saltos grandes de intervalos (a distância entre as notas) ou, ao contrário, se a melodia foi feita com notas mais próximas umas das outras. De maneira geral, as melodias do folclore são mais fáceis de cantar, com repetição de ideias melódicas e poucos saltos entre as notas porque tem o propósito de serem memorizadas rapidamente pela coletividade. Por outro lado, as canções da MPB são mais desafiadoras, com extensões melódicas maiores além de saltos entre as notas mais exigentes para o canto.

3.3.1 - Fascículo 39: Chapeuzinho Vermelho

Em 1697, o nobre francês Charles Perrault reuniu pela primeira vez várias narrativas de tradição oral no livro intitulado *Contos da mamãe Gansa*⁶⁶, dando materialidade à primeira versão escrita deste conto de fadas. A história infantil da menina de capinha vermelha remonta a tempos anteriores à corte francesa, quando as histórias populares não tinham registro escrito nem autoria. O texto incorporado pela *Taba* foi escrito originalmente como peça de teatro em 1956 por Ana Clara Machado, um pouco antes do aparecimento ao público de João Gilberto, em 1959, no primeiro disco da bossa nova. A canção *Lobo Bobo*, incluída no fascículo 39, foi interpretada por João Gilberto em *Chega de Saudade*. O texto e a música foram produzidos em circunstâncias que antecedem o golpe civil-militar, momento de transformações comportamentais, em sintonia com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e com a internacionalização, cada vez mais intensa, do mercado de bens simbólicos.

Na trilha deste fascículo, a abertura é feita com um quinteto formado por piano, bateria, baixo, violão e voz tocando um arranjo para a cantiga de roda *Ciranda Cirandinha*, com uma nova harmonização de doze acordes. A canção do folclore é apresentada como bossa nova, um gênero anterior à sigla MPB e associado à “mais perfeita tradução”⁶⁷ da modernidade na música brasileira, a “marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”⁶⁸. O maestro Julio Medaglia explica que “a partir da Bossa Nova, passou-se a fazer uso de acordes alterados em grande quantidade, ou seja, acordes com notas estranhas à harmonia clássica, popularmente conhecidos como “dissonantes”⁶⁹. No arranjo feito para a *Taba*, essa melodia tradicional das brincadeiras de criança não é acompanhada com a simplicidade harmônica de poucas tríades (acordes de três sons). Ao servir de tema para uma Chapeuzinho Vermelho diferente, a menina corajosa que enfrenta o lobo mau atrapalhado e termina a história levando o personagem pela

⁶⁶ Na primeira versão de Perrault, a menina é comida pelo Lobo e não existe o personagem Caçador. Essa figura masculina importante para o final feliz só aparece na versão alemã, conforme relato de Cleber Fabiano da Silva no artigo “Por onde anda Chapeuzinho Vermelho? Os contos de fada do clássico ao contemporâneo” In *Contações de histórias: tradição, poéticas e interfaces*, Ed. SESC, 2015, p. 256.

⁶⁷ Termo usado por Caetano Veloso em *Verdade Tropical* para se referir à bossa nova como a mais perfeita tradução da tradição da música popular brasileira (p. 12). A tradição revisitada pela modernidade é o conceito estético que conecta a música à história do fascículo 39 da coleção *Taba*.

⁶⁸ TATIT, Luis. *O século da canção*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2004, p. 179. A ideia de avanço ideológico se conecta com a modernização e as transformações comportamentais de gênero que a versão de Ana Clara Machado propõe ao recontar um conto de fadas tradicional.

⁶⁹ MEDAGLIA, Júlio. In *O Balanço da Bossa Nova*, Ed. Perspectiva (p. 76).

coleira para o zoológico, a melodia é composta por uma harmonia mais complexa, com doze acordes. A bossa nova, escolhida como o gênero musical do fascículo, corresponde às transformações comportamentais de uma sociedade cada vez mais urbana e menos rural, com a mulher na busca de emancipar-se ao colocar em xeque os valores e estereótipos tradicionais de gênero através de personagens femininas corajosas. Na nova versão do conto de fadas, a protagonista indefesa, sempre salva pelo masculino, é substituída por uma Chapeuzinho cheia de coragem que liberta a si mesma. Escrita no final da década de 1950, o texto teatral condiz com o otimismo de uma política desenvolvimentista, com o avanço do parque industrial e com a modernização da sociedade capitalista. A versão moderna do enredo dispensa a morte da vovozinha, tradicionalmente comida pelo lobo, assim como dispensa a figura do herói caçador.

Um outro elemento diferencial no tema da protagonista diz respeito ao conteúdo da letra de *Ciranda Cirandinha*. Em 1947, o compositor Braguinha cria uma música para a Chapeuzinho Vermelho⁷⁰, na qual o enunciado da canção enfatiza o medo e a fragilidade da garota solitária na floresta. Na década de 80, a canção folclórica *Ciranda Cirandinha* produz outro enunciado com o verso “vamos todos cirandar” e associa a protagonista Chapeuzinho à noção de coletividade, uma ideia de acolhimento do grupo que aponta para as transformações comportamentais dos jovens que ocorriam no Brasil na década de 1960. O coletivo contido no enunciado da canção folclórica também encontra significado nas transformações políticas da década de 1980, o desejo de organização social representado pela oposição que luta pela redemocratização do país, um processo ansiado pela frente ampla contra a ditadura. A ideia de acolhimento coletivo aparece no fim da história com as árvores “amigas” que, alegoricamente, conseguem prender o lobo mau que tenta escapar pela floresta, enquanto a cena é narrada ao som de um conjunto instrumental tocando bossa nova.

A segunda canção do fascículo é *Lobo Bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, na clássica interpretação de João Gilberto do álbum bossa nova *Chega de Saudade*. Na trilha sonora, os versos “pra ver você que lobo, também faz papel de bobo, só posso lhe dizer, Chapeuzinho agora traz, o lobo na coleira que não janta nunca mais” tratam do conteúdo da história literária dentro da canção, operando uma metalinguagem. Neste fascículo, a adequação entre a canção popular e a literatura fica evidente pelo conteúdo da letra. A performance de João Gilberto é caracterizada pela prosódia próxima da naturalidade da fala cotidiana, sua interpretação da síncope do samba inaugura uma nova sonoridade na década de 1960, a bossa nova, e o fonograma

⁷⁰ Os primeiros versos da canção de Braguinha são: “pela estrada a fora eu vou bem sozinha/ levar esses doces para a vovozinha/ a estrada é longa e o caminho é deserto/ e o lobo mau passeia aqui por perto (...)”.

escolhido representa, na letra e na música, a modernização da personagem Chapeuzinho Vermelho. A proeminência do feminino nos versos da canção bossa nova está em harmonia com a construção narrativa de Ana Clara Machado. Nas duas canções do fascículo o feminino aparece emancipado do estigma da fragilidade, traduzido na história pela imagem da mãe da Chapeuzinho, Dona Chapelão, ilustrada com roupas de *socialite*, pela vovozinha surda que deixou o lobo esperando enquanto foi buscar ervas “milagrosas” no quintal e pela coragem da protagonista que leva o lobo na coleira para o zoológico. O conteúdo da letra faz referência ao conto de fadas, porém, o significado original do enunciado da canção, que não é infantil, está transformado pelo contexto narrativo ao servir de tema para o lobo do texto infantojuvenil. A ação do “playboy com fome de donzela, onde, em tom de gozação e aparente ingenuidade, é ironizada a sua antropofagia” (MEDAGLIA, 1974, p. 86) funciona alegoricamente em seu aspecto pedagógico para abordar a maldade do lobo. O lobo de Ana Clara Machado não produz medo algum e esse afeto é reforçado pela interpretação da voz coloquial e sincopada de João Gilberto, junto ao arranjo do violão e da levada de vassourinha que produzem leveza para o ritmo da bossa nova. A história termina com a fala da Chapeuzinho, “vamos lá seu lobo bobo, de coleira e tudo” (TABA, fascículo 39, p. 14) e o áudio do disquinho encerra com a canção, cuja última frase é a interjeição de João Gilberto, “lobo bobo!”. A serviço do contexto narrativo, as possíveis ameaças de um lobo *playboy* da canção são transformadas em um personagem trapalhão na história.

Conforme afirmado, cantar com o disquinho não faz parte da proposta editorial, mas pode ser uma experiência a mais. Por essa razão, pensando na prática vocal, serão avaliados alguns parâmetros técnicos sobre a curva melódica e a tessitura das canções, ambas interpretadas no gênero bossa nova. *Ciranda Cirandinha* está na tonalidade de *Ré Maior*, tem a nota mais grave abaixo da oitava central e a mais aguda dentro da oitava. A curva melódica apresenta um salto grande na passagem do penúltimo para o último verso. O salto da nota mais grave, na última sílaba de “vamos dar a meia volta”, é compensado pela descida em “volta e meia vamos dar”, o que faz com que a canção seja uma boa referência para a criança cantar junto com o disco, mesmo com a rearmonização. *Lobo Bobo* está na tonalidade *Dó Maior* e tem a melodia acompanhada por uma harmonia mais dissonante (para usar o mesmo termo de Júlio Medaglia), onde aparecem notas que não pertencem à escala, “notas estranhas” que exigem uma percepção melódica mais apurada. A curva melódica da primeira estrofe, “era uma vez um lobo mau”, tem saltos grandes para as notas mais graves da melodia e a tessitura ultrapassa a oitava central. Porém, a maior dificuldade do canto, sem dúvida, é o deslocamento rítmico da melodia pelo uso quase ininterrupto da síncope, ou seja, na composição há um deslocamento dos acentos tônicos nos

compassos. Na segunda parte da canção, as sílabas têm a duração de um compasso no verso “lobo, canta, pede” e a síncope deixa de acontecer. Nesta segunda parte da canção, é possível para a criança cantar junto com o fonograma.

A análise do conteúdo poético e musical das canções deste fascículo revela uma boa adequação das canções para a nova versão do tradicional conto de fadas. A trilha sonora, que apresenta para a criança a estética da bossa nova, contempla o conteúdo do enredo e as personagens femininas refletem a realidade sócio-histórica da década de 1960. Ao mesmo tempo, as mudanças comportamentais em relação à imagem das mulheres correspondem e dão sentido para as transformações sociais, também em curso na década de 1980.



Figura 13 – Fascículo 39: *Chapeuzinho Vermelho* (p.14)

3.3.2 Fascículo 01: *Marinho, o marinheiro*

Na passagem para os anos 70, quando foi publicada a história de *Marinho, o marinheiro* pela primeira vez, a *Revista Recreio* foi interpelada por uma autoridade da marinha sobre a intenção de Joel Rufino dos Santos ao escrever sobre um marinheiro que trocou o boné do uniforme para usar um pintassilgo na cabeça, mas não houve censura ao texto original. Nessa história, o protagonista deseja ter a liberdade de escolher o que usar na cabeça e afirma sua vontade de experimentar quando diz, logo no início da história, “o senhor me desculpe, seu comandante. Mas só usarei passarinho” (TABA, fascículo 01, p. 05). Na narrativa de Joel Rufino dos Santos, o exercício da liberdade de Marinho está relacionado a um comportamento rebelde

que recusa o boné do uniforme dos marinheiros, um desejo de ficar fora do sistema obrigatório da corporação, e nesse aspecto, sintoniza com as ideias da contracultura. De forma geral, os textos do autor dedicados à literatura infantojuvenil abordam os impasses com o autoritarismo e a opressão. A coleção inaugura os quarenta fascículos com o texto desse historiador e militante da causa negra que escreve mais três histórias adaptadas para a coleção, *O jacaré que comeu a Lua* (fascículo 12), *A Flauta Pan* (fascículo 22), e *O Mistério de Zuambelê* (fascículo 27), esta sobre os castigos e o destino de uma criança escravizada.

A primeira música do fascículo e da coleção é uma melodia do folclore, *Marinheiro Só*, tradicionalmente cantada por pescadores e marinheiros ao embarcarem para trabalhar, cantada também na umbanda como ponto de marinheiro e incorporada ao repertório da MPB, com significados políticos ligados à frente ampla de resistência e oposição ao regime militar. Na primeira parte da narrativa, *Marinheiro Só* é o tema do protagonista Marinho, em uma versão feita exclusivamente para a coleção *Taba* e arranjada para teclado, baixo, percussão, voz masculina solista e coro feminino. A canção entra para a história da MPB quando Caetano Veloso, no seu disco homônimo de 1969, faz uma versão na qual mistura elementos da música tradicional – o coro feminino e a percussão – com a guitarra elétrica, o símbolo do rock criticado pelos defensores da legitimidade e autenticidade da música brasileira. A capa do álbum, de fundo branco, sem a imagem do artista e somente a sua assinatura, estampa o vazio como uma forma de Caetano protestar por ter que raspar o cabelo na prisão. Em 1971, *Marinheiro Só* reaparece no álbum gravado no exílio em Londres, *If I hold a Stone*, simbolizando a tristeza e a saudade sentida pelo cantor, forçado a deixar o Brasil durante o regime militar. No momento de consolidação da sigla MPB, Clementina de Jesus homenageia a volta do exílio de Caetano Veloso no disco *Marinheiro Só*, regravando mais uma vez a canção em 1973⁷¹. A mistura do cancionário folclórico com a música popular urbana representada nesta canção é o fundamento estético do projeto editorial da coleção *Taba* que trabalha a diversidade de expressão das duas vertentes em todas as linguagens artísticas.

A sonoplastia da trilha traz o som das ondas do mar e dos passarinhos para criar o ambiente costeiro do mar da Bahia onde acontece a história. A segunda canção, *Cavalo Marinho*, é o tema do protagonista quando pega carona em um cavalo-marinho até a cidade de Salvador. Ele foge do navio, onde é obrigado a ficar de castigo pela desobediência por não usar o boné do uniforme. A letra e o ritmo da música remetem ao folclore, mas *Cavalo Marinho* é uma composição de Fernando Filizola e José Chagas, composta como frevo na versão original. Em

⁷¹ Informação disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2016/09/1973-clementina-de-jesus.html> e consultada em 30 de novembro de 2023.

1973, a canção é lançada pelo grupo pernambucano *Quinteto Violado* no álbum “*Berra Boi*” e, em 1982, é produzida no estúdio, em ritmo de arrasta pé, para a coleção *Taba*. O arranjo tem uma combinação instrumental que transmite a sonoridade regional da música do Nordeste, com zabumba, triângulo e voz masculina, mesmo incluindo os timbres do teclado DX7 e um baixo elétrico. Os elementos do folclore também estão presentes nos dois personagens do folguedo cênico nomeados nos versos “cavalo-marinho, chega mais adiante” e “vem meu boi bonito, vem dançar agora”. O ritmo regional e as referências ao boi e ao cavalo-marinho exemplificam a estética nacional-popular valorizada no passado.

A nova canção do marinheiro Marinho, depois de fugir do castigo imposto pelo capitão por usar um pintassilgo na cabeça e se aventurar pelos mares, é a canção MPB, *Gaivota*, de Gilberto Gil. O lirismo da canção *Gaivota* é invocado na fusão do compositor com a ave, explícita nos versos da segunda parte: “eu te quero, e, se fosse o caso, queria mais ainda, ser eu mesmo, gaivota sobre mim” (TABA, fascículo 1, p.12). O conceito de liberdade da temática da canção é uma dupla metáfora que corresponde, primeiro, ao desejo subjetivo do compositor, uma vez que *Gaivota* é composta enquanto Gilberto Gil está preso em Florianópolis por porte ilegal de maconha. Ao mesmo tempo, se aplica ao circuito de afetos coletivo porque encontra significado no anseio por direitos civis. A liberdade do poeta, fisicamente impedido de circular, encontra um lugar na imaginação para criar imagens onde a natureza acolhe as inseguranças como no verso “que o vento segura, voa numa boa” (TABA, fascículo 1, p.10). A liberdade poética produz um verbo novo (em itálico) “*gaivotaria* sempre em ti”, aproveitado pela história do marinheiro quando, literalmente, “os passarinhos pegaram Marinho pela roupa, levaram Marinho pelos ares, por cima do mar!” (TABA, fascículo 1, p.11). O arranjo lento de 54 bpm (batidas por minuto) e a interpretação do compositor remetem à calma e segurança do voo da ave e traduzem a resignação e a tranquilidade de Gil e de Marinho, contingencialmente presos. O protagonista é corajoso e “Não teve medo da raiva do comandante não! E continuou com o pintassilgo na cabeça” (TABA, fascículo 1, p.06). Com efeito, o conceito de liberdade permeia o enredo dos quarenta fascículos da coleção, usado de formas e com significados diferentes. Nessa história a liberdade é comportamental, mas também é um exercício individual que liberta o coletivo de regras institucionais. Diante da ditadura, ainda vigente no início da década de 1980, a importância de enfrentar o autoritarismo e cultivar a liberdade do corpo e da mente são ideias que a coleção *Taba* quer propagar. A história do marinheiro Marinho que mudou as regras do uniforme e voou pelos ares para resolver os problemas com imaginação e fantasia é correspondente à história pessoal de Gilberto Gil na ocasião em que compôs *Gaivota*.

Os parâmetros técnicos para o uso pedagógico do canto mostram que a canção *Marinheiro Só*, em *Fá Maior*, tem uma tonalidade própria para a criança cantar, um desenho melódico de notas conjuntas dentro da oitava central e, portanto, está adequada para a tessitura vocal infantil. A canção *Cavalo Marinho* está em *Dó Maior* na região central, porém a resposta do coro para os versos do solista tem uma nota aguda fora da região central, dificultando a emissão para a criança cantar junto com o disco. Na chegada de Marinho em terra firme, depois de fugir do navio, a canção sobe um tom (faz uma modulação de *Dó* para *Ré*) e fica mais aguda nos versos “vem meu boi bonito, vem dançar agora”, empolgando o ouvinte. Na canção *Gaivota*, a primeira parte da melodia está na região central e usa apenas quatro notas confortáveis para a criança cantar junto com Gilberto Gil nos primeiros versos. Na segunda parte, a melodia fica desafiadora pela quantidade de saltos e por sair da região central.

As três músicas da trilha de *Marinho, o marinheiro* dialogam com as ações do protagonista e trabalham a fantasia na relação humana com a natureza, uma troca explorada nos fascículos seguintes. Essas canções contêm palavras que nomeiam as ações dos personagens e operam como uma história estendida no espaço/tempo, conectando a tradição do folclore e da MPB ao tempo daquele presente, tal como o primeiro narrador que, para Walter Benjamin, “é e continua sendo o narrador de conto de fadas” (BENJAMIN, 1985, p.215). Ao discorrer sobre a narrativa tradicional dos contos de fadas, o autor afirma que

o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem do que ao mito (...) não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem libertado (BENJAMIN, 1985, p. 215).

Benjamin fala da linguagem que estrutura a forma do narrador popular contar as histórias, fazendo uso da liberdade do espírito humano e distante da opressão das leis divinas presente no mito. Essa maneira de narrar, fazendo uso da tradição permeia os textos e músicas da coleção *Taba* que faz da cultura popular uma aliada para alfabetizar a criança na língua “brasileira” e criar referências estéticas e éticas para a formação de um ser social num contexto de abertura democrática.



Figura 14 –Fascículo 01: *Marinho, o Marinheiro* (p.15)

3.3.3 Fascículo 05: *Bom Dia, Todas as Cores* ⁷²

A história do camaleão que aprende a agradar a si mesmo para, só então, poder agradar os outros tem dezoito edições, foi publicada pela primeira vez em 1976 e faz parte das primeiras histórias escritas por Ruth Rocha. O texto é uma fábula escrita, naquela ocasião, por uma recém-educadora formada em Ciências Políticas e Sociais que ganha projeção nacional com um livro lançado no mesmo ano, *Marcelo, Marmelo, Martelo*, um *best seller* com mais de um milhão de cópias vendidas. No final da década de 1970, Ruth Rocha fica conhecida por uma literatura infantojuvenil que cria associações entre as características autoritárias do comportamento infantil e a política opressora do regime militar. O texto *Bom dia, Todas as Cores* aborda os sentimentos e pensamentos individuais não adaptados ao coletivo para falar da dificuldade de fazer valer o gosto pessoal frente à opinião pública, usando a fábula para questões atuais do dia a dia de adultos e de crianças.

A abertura da trilha sonora é uma versão para a cantiga de roda do folclore pernambucano *Segura o Camaleão*, arranjada para teclado, baixo, bateria, percussão e duas vozes masculinas que no refrão cantam “segura meu bem, segura, segura o camaleão” com abertura de notas. No arranjo, um timbre de guitarra, simulado no sintetizador do teclado DX7, costura pequenas melodias nas pausas da melodia principal, produzindo um diálogo com os cantores. O ritmo do

⁷² No Youtube, o áudio disponível não corresponde à versão da coleção Taba. Para acessar a versão original é necessário fazer o download no Blog Espaço Educar acessando o link abaixo:
https://www.mediafire.com/file/r87y16vog6b6k4r/005__Bom_Dia%252C_Todas_as_Cores.zip/file

arranjo é o xote, com o toque do triângulo, um instrumento de percussão da formação regional. A temática da canção, explícita nos versos “eu conheço muita gente, que é igual ao camelão, com a cabeça diz que sim, com o rabinho diz que não”, aborda a incoerência humana que, ao pensar e sentir determinada coisa, pode agir na contramão. Neste sentido, a letra da canção ilustra sonoramente a moral da história: “quem não agrada a si mesmo, não pode agradar ninguém” (TABA, fascículo 05, p. 14). A canção, com o ritmo mais lento e cadenciado do xote, funciona como um elemento de humor por sugerir certa tranquilidade para uma situação contraditória e corriqueira que é vivida por quase todo mundo.

Logo no início da história, a paisagem sonora da floresta é descrita pelo “cantar” do galo, do grilo, dos insetos e do pássaro bem-te-vi com os sons reais pré gravados. No enredo, o camelão amanhece contente da vida com a chegada da primavera e decide ficar cor-de-rosa, a fim de ser bonzinho com todo mundo. O tema do protagonista é a canção MPB *Bem-te-vi*, um sucesso nas rádios em 1981 e tema de novela que ganhou o prêmio Disco de Ouro por ter alcançado mais de um milhão de cópias vendidas. A canção é um *folk* americano também conhecido como gênero *country*, gravado com violão de aço de doze cordas e guitarra *lap steel* (guitarra havaiana). Este instrumento possibilita ao músico escorregar o som de uma nota para outra, passando por todas as matizes, todas as cores das frequências sonoras. No fonograma da MPB, a guitarra toca entre as frases da melodia, de forma semelhante ao arranjo para a canção do folclore, *Segura o Camelão*, que usa a guitarra no timbre de teclado. A canção *Bem-te-vi* representa o mundo afetivo do protagonista nos versos “na alegria das manhãs, num começo de estação, bem-te-vi, ó, meu bem-te-vi, brilho frágil de emoção” (TABA, fascículo 05, p. 05). A canção funciona como o segundo tema do camaleão ao descrever com lirismo o sentimento específico daquela manhã. O primeiro encontro do protagonista é com o professor pernilongo que está tocando no violino a mesma melodia da canção *Bem-te-vi*. Musicalmente conectado com a guitarra havaiana do fonograma MPB, o violino usa os *glissandos*, uma técnica de articulação das notas na escrita clássica para escorregar o som. Depois do primeiro encontro matinal, o camaleão muda para a cor azul para agradar o pernilongo.

O segundo encontro é com o bem-te-vi, cujo nome é uma onomatopeia que reproduz o som natural do cantar do pássaro e uma figura de linguagem muito usada pelas crianças na aquisição e assimilação da língua portuguesa por enriquecer sonoramente os textos. O refrão da música, “bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi como o verão, voa livre por entre os jasmims, pousa no meu coração” (TABA, fascículo 05, p. 06) é harmonizado com acordes diferentes para cada

aparência da palavra bem-te-vi. A harmonia produz uma cadência ascendente⁷³ que será resolvida no final do verso, na última sílaba da palavra “coração”. Neste momento, o camaleão muda para a cor laranja para agradar o bem-te-vi.

O camaleão faz o terceiro encontro matinal com a família do louva-a-deus. A trilha é preenchida por muitos “bom dia” junto com os sinos da capelinha tocando no *background*. Pela terceira vez naquele dia, o protagonista muda para a cor verde a fim de agradar o louva-a-deus. Este encontro marca o meio da história quando o teclado faz um interlúdio com timbre de cravo. O ouvinte escuta uma variação para o tema folclórico na forma de Invenção a duas vozes, um contraponto entre duas melodias que usa a técnica imitativa. A escolha da Invenção, uma forma musical barroca, simbolicamente mimetiza o tema da narrativa porque é uma composição onde uma melodia imita a outra, assim como o camaleão está imitando a opinião dos outros bichos. No fim do dia, ao voltar para casa e depois de muito pensar e perceber que havia mudado de cor várias vezes para agradar a todos na floresta, o camaleão decide escutar a si mesmo e sai de casa com a sua cor preferida, a cor-de-rosa. No desfecho da história, depois do protagonista concluir que vai exercer a vontade própria, o tema do folclore volta em outra tonalidade, um tom acima, e modula para uma tonalidade mais aguda. Desta vez, a canção *Segura o Camaleão* está em ritmo de marcha, com timbres de trompete no acompanhamento harmônico que segue a mesma divisão rítmica da melodia, uma técnica típica de arranjos para hinos. Uma atmosfera solene transforma o humor inicial do xote em um temperamento de objetividade, clareza e decisão, confirmado pela modulação mais aguda e pelo caráter marcial do arranjo para os versos “segura meu bem, segura, segura o camaleão”. Ao som da marcha, o protagonista finalmente conclui que gosta de bons conselhos, mas fará o que lhe convém.

A canção *Segura o Camaleão* em ritmo de xote na abertura tem uma tessitura adequada para a criança cantar, com todas as notas dentro da oitava central e a melodia, repetida no segundo verso, sem saltos exigentes. O refrão também repete a melodia, o que facilita a memorização. A canção MPB *Bem-te-vi* tem uma tessitura grande, com nota abaixo do *dó* central na primeira frase. O primeiro verso do refrão “bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi como o verão (...)” está dentro da região central mas, no segundo verso, a melodia fica muito exigente, com muitos saltos para as crianças cantarem junto ao disco.

A fábula foi a forma narrativa escolhida para falar das diferenças de opinião usando a cor dos bichos como metáfora para a diversidade de formas e conteúdos das pessoas e dos

⁷³ A música está na tonalidade de Ab. A melodia do refrão parte do acorde de dominante (Eb7) para o primeiro “bem-te-vi”, o acorde relativo (Fm) para o segundo “bem-te-vi” e o acorde de subdominante (Db) para o terceiro “bem-te-vi”. Na palavra verão, volta para o acorde de Ab. Na sequência, faz uma cadência VIIm-II-Im-V7-I, criando o movimento que resolve a tensão harmônica na sílaba “ção” da palavra coração.

acontecimentos da vida. Nesta história há correspondência entre o *glissando* das cordas, usado nos arranjos, para apresentar os “muitos sons” que existem entre duas notas musicais, enquanto o enredo da história problematiza os “muitos sins” que o camaleão disse para agradar os outros, mudando de cor e de opinião várias vezes. A partir do conceito físico da natureza da cor e do som, a curadoria da coleção *Taba* propõe uma sinestesia entre as frequências matemáticas que regem os dois elementos. O som, definido matematicamente como a frequência da onda senoidal, e a cor, definida pela frequência eletromagnética de uma onda, se conectam pela composição da trilha que usa muitos *glissandos* para ilustrar a diversidade das cores incorporadas pelo protagonista na história de Ruth Rocha.

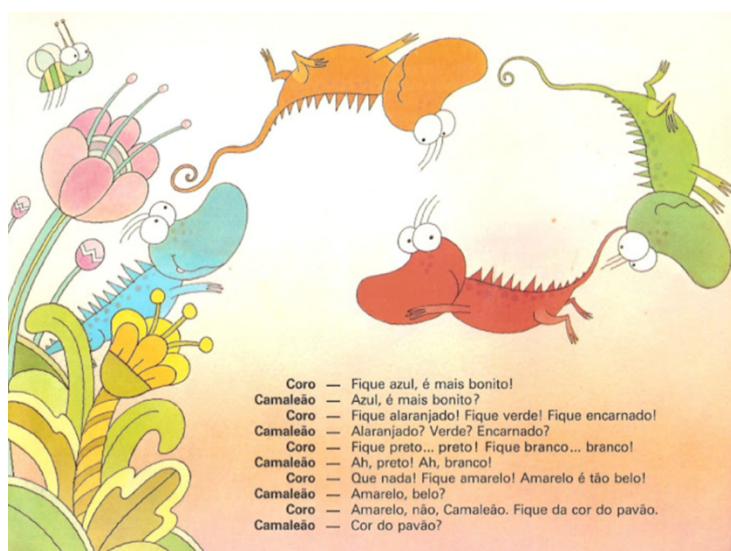


Figura 15 –Fascículo 05: *Bom dia, Todas as Cores* (p. 10)

3.3.4 Fascículo 06: *Malaquias, o macaco cismado*

A história de *Malaquias, o macaco cismado* é uma adaptação de um conto do folclore brasileiro, *O Macaco perdeu a banana*, feita por Cristina Porto, a coordenadora editorial do Estúdio Sonia Robatto em 1982. Este conto é classificado por Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro como exemplo de conto acumulativo, também chamado de conto de encadear, lengalenga, giro ou parlenda longa⁷⁴. Neste tipo de narrativa, os acontecimentos, personagens e o enredo propõem a memorização de sequências recorrentes. É uma forma lúdica de organizar a linguagem que produz um ritmo narrativo e constrói a história por um jogo

⁷⁴ Informações sobre as características do conto acumulativo disponíveis no blog “Jogos e Materiais para Alfabetização”. Disponível em <https://oficinasdealfabetizacao.blogspot.com/2012/09/historias-acumulativas.html> e consultadas em 21/05/2023.

repetitivo de palavras ou de frases que se acumulam. A repetição é um fator de divertimento, uma forma de compreender o texto e estimular a leitura autônoma da criança ao trabalhar com a dedução dos eventos. A adaptação para a coleção *Taba* da história folclórica do macaco que perde um doce tem a produção musical de Tom Zé e as duas canções do fascículo, feitas em parceria com Cristina Porto, são compostas para servir à história, diferentemente das canções analisadas nos fascículos anteriores.

O áudio da história de Malaquias começa com a voz do narrador, sem música durante os 30 segundos iniciais. Feita a apresentação do macaco e da sua personalidade teimosa, o violão inicia uma cadência descendente de acordes com uma melodia grave e repetitiva no baixo. Durante toda a canção, o violão que faz o acompanhamento para a voz de Tom Zé repete uma ideia melódica, rítmica e harmônica de quatro compassos, enfatizando a ideia da cisma musicalmente. A canção *Cisma* tem única parte com três versos, portanto, uma música com duração menor em relação aos fonogramas da MPB não produzidos exclusivamente para a coleção *Taba*. Na primeira aparição, a canção é ouvida na íntegra, enquanto nos outros fascículos, as canções são apresentadas por partes. Os versos trazem o tema da canção, a teimosia do macaco: “Malaquias quando cisma, cisma mesmo pra valer! nem com um abalo sísmico que faz a terra tremer, Malaquias não se abala, não treme, não geme, não teme” (TABA, fascículo 06, p. 04). O arranjo caracteriza a obstinação do protagonista, refletindo o conteúdo da letra através da cadência harmônica e das ideias melódicas repetidas. A melodia grave e repetitiva no baixo reforça a ideia recorrente da cisma através de uma sequência com quatro notas descendentes que marcam o primeiro tempo dos compassos ternários. A melodia da voz responde o baixo com as mesmas notas. Um som soprado em uma garrafa ou tubo de vidro, instrumentos não convencionais, soa no segundo tempo dos compassos.

Tom Zé criou uma trilha cheia de efeitos percussivos, dublou a voz do macaco, cantou a melodia, abriu a segunda voz, fez os arranjos e a direção musical do fascículo 06. Músico reconhecido por misturar o folclore com a estética vanguardista, durante sua carreira, Tom Zé explora sonoridades não convencionais. Ele utiliza objetos como fonte sonora, “incorporando eletrodomésticos, além de instrumentos de trabalho como o serrote, que culminaram com estes instrumentos no show ‘Correio da Estação do Brás’, de 1978” (PANAROTTO, 2005, p. 46). A trilha, feita de instrumentos e objetos para descrever sonoramente a bagunça da casa do protagonista, um barraco, criou uma textura densa para uma história cheia de personagens. Neste sentido, o ambiente sonoro da casa de Malaquias foi criado como um “quebra cabeça” de apitos, baixo, escaleta (melódica) e teclado, com a alternância de notas e timbres para preencher as subdivisões do tempo.

O encadeamento acumulativo dos personagens começou com o ferreiro, quando o macaco pediu ajuda para fazer um machado, a fim de cortar o galho oco da árvore onde caiu o “docinho de banana” que ele queria comer. O ambiente sonoro do ferreiro foi construído pelo encaixe de notas nas subdivisões do tempo, com uma melodia de timbres (agogô, serrote, flauta de êmbolo, reco reco, apito *squeeze*) para preencher a unidade do tempo, o compasso. O Ferreiro não pôde ajudar e Malaquias foi até o rei, dando início à segunda canção da história, cuja letra foi composta para os personagens que protagonizam o conto acumulativo. As duas canções foram produzidas exclusivamente para a coleção *Taba* e a trilha não apresenta uma canção folclórica, mas faz uso da lengalenga, um procedimento da tradição do folclore. Propondo um contraste harmônico e rítmico com a primeira música, a segunda canção foi composta em uma tonalidade relativa (tonalidade que compartilha a mesma escala) e compasso quaternário (a primeira tem o compasso ternário), com baixo, guitarra, bateria e percussões arranjados em ritmo de rock. A súplica de Malaquias foi traduzida na descida cromática (escala feita de semitons) do primeiro verso “o majestade, ah! O majestade, ah! O majestade, oh, majestadinha”. Os versos da segunda canção não foram transcritos no livro, mas o conteúdo aparece na literatura através do diálogo entre Malaquias e os personagens que entram na história: “oh, Majestade, mande o ferreiro fazer um machado que eu preciso cortar o galho para tirar o meu docinho que caiu dentro do oco!” (TABA, fascículo 06, p. 07). A cada novo personagem, um instrumento inédito entra no arranjo para diferenciar a melodia. Sempre que o macaco pede ajuda para alguém, a canção ganha novos sons. No pedido de ajuda ao Rei, entram gongos, uma referência à pompa da majestade, no primeiro e no terceiro tempo dos compassos. Começa então a saga do macaco para obter o docinho de banana.

Malaquias vai procurar a Rainha em seus aposentos - “Dona Rainha, oh! Dona Rainha, oh! Dona Rainha, oh! Rainhazinha” - e o arranjo recebe um contracanto tocado por um timbre agudo do teclado. Depois da Rainha negar-lhe ajuda, Malaquias recorre ao Mestre Rato e o arranjo introduz as sonoridades não convencionais de um reco reco grave, um chocalho de sementes e apitos *squeeze* nos contratempos. Malaquias sai correndo atrás do Dr. Gato que está cochilando e, portanto, nada pode fazer. A melodia é acompanhada por um coro de miados e intervenções de glissandos nas cordas de violão. Novamente, mal-sucedido no pedido de ajuda, mas ainda persistente, Malaquias corre até a casa do Mestre Cachorro e a melodia é acompanhada por latidos, respiração ofegante e timbres percussivos. Já muito enfezado por não conseguir resolver o problema, Malaquias faz a súplica para um Pedaco de Pau surdo, e o arranjo da canção ganha timbres de idiofones de madeira. Malaquias segue pedindo ajuda ao Senhor Fogo e o arranjo introduz um som gravado de fogueira queimando. Na sequência, ele pede ajuda para a

Dona Água e o som da água é introduzido no arranjo como timbre percussivo, pede ajuda para o Boi e o arranjo é acrescido de mugidos, pede ajuda para o homem e o arranjo é feito por uma melodia com vários sons de buzinas. Finalmente, o macaco desesperado pede ajuda para Dona Morte. Com a entrada da Dona Morte a sequência cumulativa dos personagens chega ao fim.

Oh, Dona Morte, mande o homem mandar o boi mandar a água mandar o fogo mandar o pedaço de pau mandar o cachorro mandar o gato mandar o rato roer a roupa da rainha para ela mandar o rei mandar o ferreiro fazer um machado, que eu preciso cortar o galho pra tirar o meu docinho que caiu dentro do oco! (TABA, fascículo 06, p. 12).

No último arranjo, muitos sinos agudos fazem uma textura percussiva e a canção que traz nos versos a sequência de todos os personagens. A Dona Morte resolve ajudar e avança em direção ao homem que vai para cima do boi, que vai para cima da água, que vai para cima do fogo, que vai para cima do pedaço de pau, que vai para cima do cachorro, que vai para cima do gato, que vai para cima do rato, que vai para cima da rainha, que vai para cima do rei, que manda o ferreiro fazer o machado. Quando o problema de Malaquias é resolvido, entra uma vinheta em ritmo de frevo para concluir a saga do macaco teimoso em clima de festa pernambucana. Malaquias consegue comer seu docinho de banana da terra e volta para casa.

A história termina com a primeira canção, *Cisma*, o tema do protagonista. A melodia dessa canção, na tonalidade de *Mi menor*, tem uma melodia descendente na região central, com uma rítmica fácil de aprender. Porém, os dois versos finais têm notas graves. A segunda canção da súplica, divertida por acumular o nome dos personagens que entram na brincadeira da lengalenga, tem cromatismo melódico (intervalo de semitom) difícil de reproduzir, e a nota na qual Tom Zé declama a sequência dos personagens é muito grave para as crianças. As duas canções foram arranjadas para a tessitura vocal de Tom Zé, além de trazer uma sonoridade característica da vanguarda tropicalista, justapondo o arcaico e o moderno com a guitarra e objetos sonoros, misturando instrumentos acústicos e sonoridades não convencionais.

A liberdade criativa de usar o folclore junto ao recurso da fábula, com personagens animais, humanos, objetos e elementos da natureza foi um recurso narrativo deste fascículo. A alegoria, pensada por Walter Benjamin como uma constelação de objetos, aparece na história através dos personagens do rei, rainha, rato, gato, cachorro, boi, água, fogo, pedaço de pau, ferreiro, o bicho homem e a morte. Na música, a alegoria aparece no som do apito, da garrafa, dos sinos, dos elementos da natureza gravados. A rítmica irregular da melodia falada quando Malaquias faz os pedidos de ajuda provoca sensações diferentes do cancionário apresentado nas outras histórias. O enredo e a trilha representam a mistura entre o arcaico do folclore e o moderno que mistura humanos e objetos. No final da história, o lado positivo da cisma faz o personagem recuperar o docinho, mas o macaco volta para sua casa que está arrumada e diz pro amigo Simão que quer trocar a mobília de lugar. Então, Malaquias cisma de novo e acaba arrumando problema

onde não existe. A “moral da história” traz um ensinamento que está oculto no texto literário: a teimosia é uma característica da personalidade e não desaparece. O macaco termina dizendo: “não vamos recomeçar, Simão. Eu estou apenas tentando arrumar as minhas coisas de um modo... digamos... um pouco diferente do normal!” (TABA, fascículo 06, p. 14). A fala do personagem Malaquias se aproxima das estruturas de sentimentos ligados a contracultura já que o macaco é um “sujeito” fora do normal. A teimosia/ousadia do protagonista passa por cima das hierarquias ao entrar nos aposentos do rei e da rainha sem consentimento, ao dialogar até com um pedaço de pau e, por fim, ao procurar ajuda na implacável figura da morte. Malaquias demonstra um destemor às figuras de autoridade quando se trata de saciar a própria vontade. Para acompanhar um personagem ousado, a trilha de Tom Zé trabalha as sonoridades com destemor, usando instrumentos não convencionais e uma rítmica assimétrica para os versos da segunda canção.



Figura 16 –Fascículo 06: *Malaquias, o macaco cismado* (p.11)

CONCLUSÃO

Em setembro de 1979, Guinaldo Nikolaevsky fotografou a menina Rachel Clemens Coelho, então com cinco anos de idade, na recusa de dar a mão para o último presidente militar, João Figueredo. Localizada por usuários da rede social *Facebook*, Rachel, aos 37 anos, disse estar emburrada nesse dia e “não entendia o que os militares representavam”⁷⁵, portanto, não

⁷⁵ Informação disponível em: <http://www.euamoipatinga.com.br/noticias/noticias.asp?codigo=2047>, consultada em 22/07/2023.

houve uma conotação política no ato. Todavia, a foto foi publicada em muitas capas de jornal, no Brasil e no exterior, e “lavou a alma da nação. Para nós soou como uma vingança nacional”⁷⁶, nas palavras de Nilmário Miranda, ex-secretário de Direitos Humanos. A ação espontânea de uma criança desobedecendo a ordem de cumprimentar o presidente repercutiu por ocupar um lugar simbólico. Naquele momento, a fotografia transformou a criança na representação do futuro, um horizonte preenchido pelo desejo da democracia. O presidente militar ocupou o lugar de um passado não mais aceito. A mídia transformou a imagem em ícone da resistência, símbolo da recusa em prolongar um regime autoritário, violento e impopular. A coleção *Taba* foi produzida, veiculada e consumida nesse ambiente nacional, durante a abertura “lenta e gradual” do regime. Anos em que foram articulados uma política de transição moderada, o fim da censura prévia com as lideranças exiladas de volta ao Brasil, com os jornalistas e intelectuais de esquerda negociando com o poder hegemônico a divulgação de conteúdos das mídias e os programas televisivos centrados em artistas da MPB.



Figura 17 - Foto de Guinaldo Nikolaevsky no Palácio da Liberdade, Belo Horizonte, 1979

O valor mnemônico da canção é antigo e, no Brasil, o uso da música popular para lembrar os acontecimentos significativos é uma ferramenta para perpetuar as memórias em um país com grande índice de analfabetismo. Ao constatar quantos brasileiros não sabiam escrever, Mário de Andrade, a respeito dos cantadores populares, registrou que faziam canções de carnaval para

⁷⁶ Informação disponível em: <https://www.ouropreto.com.br/secao/artigo/foto-do-fotografo-guinaldo-nicolaevsky-em-homenagem-ao-dia-do-reporter-fotografico>, consultada em 22/07/23.

“não esquecer taes histórias...”⁷⁷. A inspiração na cultura popular e os estratos temporais da coleção *Taba* reescrevem a memória através de histórias para não deixar esquecer as “tais canções”. As memórias das canções foram associadas aos enredos com exemplos de respeito às diferenças, de liberdade de escolha e do benefício coletivo. A coleção foi um incentivo e um convite para futuras conversas sobre música popular e valores democráticos, apontando no horizonte como expectativas de elo geracional. A preferência por música popular não se impõe, mas pode vir a ser um gosto construído a partir do contato que a criança fez com a sonoridade, com os gêneros oferecidos a ela em um momento da vida em que a oferta pode resultar em uma sensibilização significativa.

O cancionero a serviço da literatura cria novas formas de sensibilização, onde os estratos temporais do “Passado Futuro” se encontraram. A coleção foi um projeto de aproximação das crianças de classe média com a cultura brasileira e deve ser pensada a partir de uma dualidade, a contradição entre aqueles que produzem a cultura e aqueles que a consomem. Foi uma coleção consumida pelos iguais, uma cultura produzida de si para si? Esta pergunta necessitaria de informações sobre a circulação do produto. Não foi possível consultar as estatísticas de vendas e os dados de comercialização dos exemplares ou, ainda, dados sobre a possibilidade de a coleção *Taba* ter sido adotada por instituições de ensino como material de apoio paradidático. Ficou fora dos propósitos dessa pesquisa investigar, em arquivos ou a partir de entrevistas, as formas de aplicação e recepção desse material nas escolas ou no âmbito doméstico dos consumidores, o que indica novas possibilidades de pesquisa e de construção de conhecimento sobre o tema.

Na década 1980, o projeto *Taba* continha a noção da arte “compreendida como força indutora da construção de um povo por vir, uma comunidade por vir” (SAFATLE, 2022, p. 18), ou seja, a experiência estética como impulso de transformação do corpo social, semeando o futuro desejado e produzindo relações entre arte e política. Essa ideia encontrou um território logo após a circulação da *Taba* nas bancas de jornal. No final dos anos oitenta, um movimento coletivo e amplo nas periferias das grandes cidades do Brasil começou a aparecer nas mídias. Esse movimento aconteceu junto com a volta da Assembleia Constituinte e com o desejo de pensar o país a partir de outros lugares, em outros moldes e com outras formas. A periferia e as minorias (mulheres, negros, pobres) ganham voz. A nova cultura popular vem da palavra oral e da palavra cantada com o RAP. Este gênero que surgiu na Jamaica e foi importado dos Estados Unidos encontrou no Brasil uma característica única, com correspondência no contador de

⁷⁷ ANDRADE, Mario. “Música, Doce Música” in. *Obras Completas de Mário de Andrade*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963, p. 280.

histórias que sempre existiu no Brasil. O RAP é o uso da palavra cantada, decorada, mnemônica e com ritmo. A poesia, junto ao ritmo e à melodia, toma o lugar de arcabouço do conhecimento para pensar a sensibilidade, a consciência de classe, a consciência de si, a história pessoal e do Brasil. Em 2018, o rapper Emicida publicou um livro para crianças, *Amora*, para falar do racismo estrutural e, ao ser entrevistado para falar da motivação de escrever um livro para os pequenos, respondeu:

A ideia do livro é chegar primeiro e colocar uma ideia bonita, uma referência bacana sobre nós mesmos e, a partir do momento que você tem essa referência, você está um pouco mais forte para enfrentar as maldades do mundo (...) então precisamos sempre encontrar palavras inspiradoras, palavras positivas, palavras convidativas que façam com que as crianças alcancem as conclusões por elas mesmas (...) alcançar aquela ideia como uma conquista dela, isso é muito encorajador... quando você alcança a conclusão por si só, *cê* guarda ela pra você, como uma convicção maravilhosa... a semente que eu acredito que eu planto, quando a gente lança um livro como esse.⁷⁸

Ruth Rocha, ao ser entrevistada por Maria Lucia Machens (2009), respondeu como contribuiu para o leitor pensar, criticar e argumentar:

Olha, Eu acho que toda vez que você conta uma história bem contada, você põe na história tudo aquilo que você acredita, tudo aquilo que você viu no mundo, tudo aquilo que você preza, não preza, despreza, você põe aquilo que você acredita que é ético, você põe aquilo que você pensa que é importante para a vida.

O projeto editorial da coleção *Taba* também queria substituir a violência “do mundo” pela força das ideias e das palavras, desenvolvendo o intelecto da criança e dando espaço para falar das suas ansiedades (*Bom dia, Todas as Cores*) e curiosidades (*O Marinheiro, Marinho*). As coleções ficam na estante para fins desconhecidos, mas colecionamos objetos que se misturam com a história de nós mesmos. Uma das possibilidades para expandir o campo investigativo da coleção *Taba* é aprofundar a análise, em todos os quarenta fascículos, das principais ideias que apontam para a transformação do corpo social. Quais são os elementos da arte literária, musical e gráfica que contribuem para a construção de uma comunidade por vir? As histórias e as músicas fazem sentido para as crianças atualmente? Ou precisam passar por uma atualização do texto e receber músicas que circulam e fazem sucesso nos *streamings*?

A nova realidade da indústria fonográfica no mundo digital justapõe a liberdade de escolha com a ideia de que quase toda a produção musical, tudo o que foi digitalizado, está disponível na rede para ser acessada. Por princípio, somos sujeitos livres para escolher o que ouvir, quando e onde queremos a música presente nas nossas vidas. No entanto, os algoritmos

⁷⁸ Transcrição da entrevista disponível em: https://lunetas.com.br/emicida-lanca-livro-infantil/consultado_em_20/07/2023.

estão no comando, operando o afunilamento de todo o repertório disponível que, diga-se de passagem, é descomunal. A partir das buscas por gêneros, por artistas, dos engajamentos de “likes” e compartilhamentos que cada um de nós pratica diariamente, os algoritmos operam nas plataformas de *streamings* a tomada de decisões⁷⁹ sobre quais serão as músicas direcionadas para cada usuário. Nesse modelo de filtragem que leva em conta a quantidade favorável de interações e outros sistemas de recomendação, “a determinação algorítmica de perfis de gosto pelas plataformas isola os ouvintes em bolhas de filtros (PARISER, 2011) em volta de suas escolhas anteriores” (GURGEL, 2023, p. 50).

Para entender as preferências musicais de diferentes gerações, em 2022, a empresa de rádios portáteis e equipamentos de som artesanais inglesa, *Roberts Radio*, encomendou uma pesquisa para Censuswide (Sociedade de Pesquisa de mercado) com 2.000 consumidores acima de 18 anos até a geração silenciosa, aqueles com mais de 74 anos⁸⁰. Mesmo não sendo uma pesquisa de amplo espectro, o resultado revela uma preferência por músicas já conhecidas, mostrando que 76% das pessoas entrevistadas não procuram por novidades, as “paradas” no rádio. Dos entrevistados, 57% disseram querer ouvir música mais antiga no rádio, 18% acharam difícil se relacionar com música mais antiga e, mais de um terço da geração Z (com idade de 16 a 24 anos), disse que não ouviria uma música que fosse lançada antes do seu nascimento. A partir das entrevistas, foi produzida uma tabela sobre a relação da geração Z com os artistas do passado (Aretha Franklin, David Bowie, Madonna, etc.) e um terço dos jovens não conhecia os Beatles.

Levando em consideração a nova forma de ouvir música nas plataformas e o fato de que um dos caminhos de atuação dos algoritmos nos “sistemas de recomendação de música se baseiam no gênero dos ouvintes para estereotipar seus hábitos de escuta, e assim perpetuar os estereótipos de gênero” (DONZE; WERNER apud GURGEL, 2023, p. 47), o futuro de artistas do passado está comprometido. Nas *playlists* de *streamings*, nos canais do *Youtube*, nas danças do *TikTok*, eles aparecem cada vez menos e, no campo da música, o horizonte de expectativas das novas gerações se distancia do repertório das gerações anteriores.

A visibilidade das experiências musicais do passado são importantes na medida em que a arte, de forma geral, também é, mas não só, um espaço de preservação de um campo de experiências estéticas, invocando memórias e, provocando a crítica das experiências do presente

⁷⁹ A atuação dos algoritmos nas plataformas de *streamings* foi estudado na tese de doutorado intitulada *Gatekeeping Digital na Música: proposta de modelo teórico e sua aplicação em Funk Brasileiro, Sertenejo, Forró e MPB* de Dani Gurgel (2023). Para detalhes sobre algoritmos, *streamings* e a complexidade do sistema de dados na era da plataforma, consultar a tese.

⁸⁰ Informações disponíveis em: <https://www.robertsradio.com/en-gb/the-music-artists-travelling-through-generations> e consultadas em 01/12/2023.

que se colocam como hegemônicas. Dar visibilidade às histórias e músicas produzidas no passado é também fazer circular um campo simbólico, um campo das tradições, dos rituais que constituíram formas de organização social. A visibilidade do passado musical cria uma perspectiva diferente para as formas de sensibilidade e percepção das nossas experiências produzidas no agora. Nesse sentido, o passado estético abre espaço para a crítica das formas hegemônicas encabeçadas pela datacracia, o regime em que “as decisões são tomadas com base em dados (RADFAHRER) aplicado não a territórios geopolíticos tradicionais mas a territórios recombinantes da Ciberultura” (LE MOS apud GURGEL 2023, p. 24).

Dar a conhecer as canções da geração dos pais para a ampliação da diversidade de repertório na construção das subjetividades das crianças foi uma contribuição da coleção *Taba*. O elo geracional através da música e o papel dos pais em atribuir valor à uma coleção de histórias e músicas brasileiras, possibilitou o acesso das crianças. Na *cibercultura*, com tanta música disponível e, ao mesmo tempo, invisível, continuamos precisando do circuito de afetos resultantes dos territórios sociológicos tradicionais, a família, as escolas, os amigos, para manter os artistas do passado em circulação, e com eles, outras formas de pensar, sentir e criar música.

ANEXO – Breve biografia das autoras e autores

Sonia Robatto (1937) é nascida em Salvador e filha do primeiro cineasta da Bahia, Alexandre Robatto Filho. Foi a idealizadora da coleção a responsável por reunir os textos de profissionais de diferentes áreas de atuação. A atriz e escritora fundou em 1964 e dirigiu por 53 anos a escola de tablado *Teatro Vila Velha*, atualmente coordenada por seu filho na cidade de Salvador. Sonia publicou sete histórias na coleção *Taba: O segredo do Curumim, Ritinha Ratinha, Marte invade a Terra, Jangada de Natal, Bicho Folhagem, Festa no Céu e O Vaqueiro misterioso*.

Joel Rufino dos Santos (1941- 2015), nascido no Rio de Janeiro, foi um historiador e escritor, autor de mais de cinquenta livros dentre ensaios históricos, romances, contos, peças de teatro e literatura infantojuvenil. Aos 15 anos se reconheceu comunista, já que a “família inteira, tios, tias, era pró-comunista, embora minha mãe fosse crente fervorosa” (SANTOS, 2008, p. 33). Titulado doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi convidado por Nelson Werneck Sodré, seu mestre, para trabalhar no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Como parte dos jovens isebianos, em 1963, foi coautor da *História Nova do Brasil*, na época considerada uma reforma no ensino da disciplina, e interagiu com o

movimento de base dando aulas nos cursos de História do Brasil para o Sindicato dos Metalúrgicos. Nos anos de chumbo, foi exilado na Bolívia e no Chile, foi prisioneiro por um ano e meio entre o DOPS, os presídios de Tiradentes, do Hipódromo e o DOI-CODI. Durante a vida, ocupou importantes cargos institucionais⁸¹ e foi duas vezes finalista do Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infantojuvenil. Em sua autobiografia, publicada em 2008, *Assim foi (se me parece)*, declarou não ter lido Monteiro Lobato, Júlio Verne ou Andersen na infância, mas ter tido a sorte de uma avó contadora de histórias. Contudo, em entrevista concedida em 2009, reconhece ter sido influenciado pelas leituras da “Bíblia, histórias em quadrinhos, em primeiro lugar, além de Júlio Verne, Walter Scott, Jack London, Jorge Amado, Monteiro Lobato...” (MACHENS, 2009, p. 145). Na coleção *Taba*, foram publicadas cinco histórias de sua autoria: *Marinho, marinheiro, O Jacaré que comeu a Lua, Flauta Pan, O mistério de Zuambelê e Salamanca do Jarau*.

Ruth Rocha (1931), nascida em São Paulo, começou a escrever para crianças na *Revista Recreio* a pedido de Sonia Robatto, uma amiga de muitos anos. Kursou Ciências Políticas pela Universidade de São Paulo, pós-graduou-se em Orientação Educacional pela PUC e especializada em editoração pela *Western Publishing Co*. A autora, bastante reconhecida pela importância da sua obra⁸², tem hoje mais de 130 títulos publicados e traduzidos para 25 idiomas. Segundo a autora, a “esperteza” da criança conecta os personagens e os enredo das histórias com a realidade do lado de fora e do lado de dentro dela mesma. A autora nos conta, numa entrevista dada ao Jornal Globo, que “uma vez, durante a ditadura, li *O Reizinho Mandão* para um grupo de alunos em uma escola. Quando terminei, um menino de uns 9 anos me perguntou se eu

⁸¹Segundo o blog *Joel Rufino dos Santos*, o autor foi Coordenador do programa “Quanto Vale uma criança negra” no ISER, diretor do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, presidente da Fundação Cultural Palmares (MINC), membro do Conselho de Cultura da Secretaria estadual de Cultura, subsecretário de Defesa e Promoção das Populações Negras, subsecretário da Secretaria estadual de Justiça e Direitos Humanos, diretor de Comunicação Social do tribunal de Justiça e Tribunal Regional do Trabalho, representante do Brasil no Comitê Científico Internacional da Unesco para o programa “Rota dos Escravos”, Consultor brasileiro do Programa de Escola Associadas da UNESCO, membro da Comissão de Comunicação Institucional do Tribunal de Justiça, membro do Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro, consultor especial do MINC para o Programa Centenário da Abolição e membro do Comitê Internacional da Diáspora Negra em Washington DC.

Disponível em: <http://joelrufinodossantos.com.br/paginas/biografia.asp> e consultado em 24/09/2021.

⁸²Em 1998, Ruth Rocha foi condecorada com a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Recebeu quatro prêmios Jabuti: de literatura infantil em 1990, de ilustração e de melhor Produção Editorial em 1993, de melhor Livro do Ano não-ficção em 2002. No mesmo ano, torna-se membro do PEN CLUB, Associação Mundial de Escritores. Em 1989, assinou a versão infantil da Declaração Universal dos Direitos Humanos e, em 1991, foi convidada a assinar a declaração sobre ecologia para crianças, *Azul e Lindo - Planeta Terra, Nossa Casa* (1990), convites feitos pela Organização das Nações Unidas (ONU). É membro da Academia Paulista de Letras desde 2007 e, atualmente, do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta.

descrevi o presidente no livro. Eles entendem tudo, são muito espertos” (PIZA, 2015, G1)⁸³. Para Ruth, o uso da ironia, da irreverência e do sarcasmo como “coisas de Emília” e a preocupação social foram estilos diretamente herdados de Lobato já que “isso não tem na literatura de outros países” (MACHENS, 2009, p. 129). Em 2019, a autora foi homenageada na Bienal do Livro junto com Ana Maria Machado pelos 50 anos de carreira. No passado, as duas damas da literatura infantojuvenil foram cunhadas e ainda hoje desfrutam de uma amizade de longa data. Na coleção *Taba*, foram publicadas quatro histórias de sua autoria: *Sapo vira rei vira sapo*, *Bom dia todas as cores*, *O rei que não sabia de nada* e *Romeu e Julieta*.

Ana Maria Machado (1941), nascida em Santa Teresa no Rio de Janeiro, formou-se em Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia do Brasil e fez pós-graduação na UFRJ onde lecionou Literatura Brasileira e Teoria Literária. Com um curriculum vasto e muitas premiações⁸⁴, a autora fez parte de um grupo de estudos na Sorbonne, durante o exílio na França de 1969 a 1972, em que recebeu orientação de Roland Barthes para sua tese de doutorado sobre Guimarães Rosa. Segundo os depoimentos da própria autora, disponíveis na dissertação de Gabriela Patrocínio, toda a vasta experiência profissional com as letras foi consequência de um ambiente familiar de leitores onde (...) meu pai e minha mãe conversavam animadamente sobre as leituras, todos nós (a filharada) tínhamos vontade de entrar naquele mundo. *A Ilíada* e a *Odisseia*, *Dom Quixote*, *A divina Comédia*, *O Paraíso Perdido*, *Vidas Paralelas de Plutarco* (PATROCÍNIO, 2014, p. 16) e no qual a importância de Monteiro Lobato aconteceu cedo: “em seguida, no meu aniversário de cinco anos, ganhei meu primeiro *Almanaque do Tico-Tico* e o livro fundador que marcaria minha vida para sempre, *Reinações de Narizinho*” (Ibidem). Ana Maria Machado, então casada com o irmão de Ruth Rocha, Álvaro Machado, foi presa pela segunda vez (na primeira prisão, em 1945, ela estava junto com seu pai) e exilou-se na França, onde produziu histórias para *Revista Recreio* e exerceu várias atividades como escritora, jornalista, dubladora de documentários, participante em exposições de pintura e responsável pelo

⁸³ Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/blog/o-que-fazer-em-sao-paulo/post/autora-de-classicos-infantis-ruth-rocha-tem-mais-de-cem-livros-publicados.html>, consultado em 29/09/2021.

⁸⁴ Ana Maria Machado deu aulas no colégio Santo Inácio e Princesa Isabel no Rio e no curso Alfa de preparação para o Instituto Rio Branco, lecionou língua portuguesa na Sorbonne, na Universidade Berkeley da Califórnia e ocupou a cátedra Machado de Assis em Oxford. A autora foi premiada com 3 Jabutis, prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras e da Biblioteca Nacional para romance em 2001, Casa de Las Americas em 1980 em Cuba, Hans Christian Andersen pelo conjunto da obra infantil em 2000, o prêmio holandês Príncipe Claus, Iberoamericano SM de Literatura Infantojuvenil em 2012, Zaffari e Bourbon pelo melhor romance do biênio em 2013. Também recebeu o Prêmio Bienal de SP, João de Barro, APCA, Cecília Meireles, O Melhor para o Jovem, O Melhor para criança, Otávio de Farias, Adolfo Aizen e menções no APPLE (Instituto Jean Piaget, Genebra), Cocori (Costa Rica), FÉE (Suíça), Americas Awards (EUA).

Disponível em: <http://www.anamariamachado.com.br/biografia>, consultado em 30/09/2021.

acervo sobre a América Latina de uma biblioteca local. Em 1979, a autora inaugurou o primeiro espaço dedicado ao público infantil, a Livraria Malasartes, no Rio de Janeiro, onde trabalhou por dezessete anos como livreira. Em 2003, foi eleita para ocupar a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, posição que nenhum escritor com obra significativa para o público infantojuvenil ocupou até então, nem mesmo Monteiro Lobato. Na coleção *Taba*, foram publicadas cinco histórias de sua autoria: *Curupaco Papaco*, *O Coronel e o Barbeiro*, *Severino faz chover*, *Passarinho me contou* e *Adivinhe se é capaz*.

Maria Clara Machado (1921), autora de teatro infantil, nasceu na cidade de Belo Horizonte e aos quatro foi para o Rio de Janeiro com a família e o pai escritor, Aníbal M. Machado. Aos 29 anos, recebeu uma bolsa do governo francês para estudar teatro em Paris e uma bolsa da Unesco para um curso de férias em Londres. Em 1951, fundou *O Tablado*, escola de teatro que formou e ainda forma muitos atores profissionais no Rio de Janeiro. Sua atuação profissional sempre esteve relacionada ao teatro, seja como escritora, diretora, atriz ou criando bonecos de marionete⁸⁵. Em 1965, teve duas peças censuradas, *Maria Minhoca* e *Aprendiz de Feiticeiro*, em Porto Alegre e Recife, acusada de ser uma autora comunista. Na coleção *Taba*, foram publicadas três histórias de sua autoria: *O rapto da cebolinha*, premiada em 1953 no concurso da Prefeitura do Distrito Federal, *A bruxinha que era boa*, também premiada em 1955 e *Chapeuzinho Vermelho*.

Sylvia Orthof (1932 -1997) nasceu em Petrópolis numa família de judeus austríacos cuja avó era refugida por conta do nazismo. Entre 1950 e 1952 fez cursos na *Escola pelo Teatro* em Paris e, no retorno ao Brasil, ingressou no Teatro Brasileiro de Comédia, onde atuou em *telepeças* na TV Record. Sylvia criou um teatro de bonecos para uma aldeia de pescadores na Bahia, ocasião em que começou a escrever pequenas histórias e poesias. Sylvia era casada com um renomado médico, Sávio Pereira Lima. O casal e os filhos mudam-se para o Planalto Central, onde ela passou a ministrar aulas na Universidade de Brasília, colaborando para o teatro universitário⁸⁶. Em 1966, refugiou-se em Paris sob ameaça de prisão e, em 1972, ficou viúva aos

⁸⁵Em 1956 fundou a revista *Caderno de Teatros*, de 1959 a 1974 foi professora no Conservatório Nacional de Teatro, atualmente a Escola de Teatro da UNIRIO. Em 1961, a convite de Carlos Lacerda, dirigiu o Serviço de Teatro e Diversões do Estado quando ocupou o cargo de Secretária Geral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1965, representou o Brasil no Congresso de Teatro para Juventude em Paris e no Congresso do IIT da Unesco em Israel. Informações recolhidas na dissertação de LOPES, Ivo Cordeiro. *Pluft o Fantasminha e o Cavalinho Azul, de Maria Clara Machado: a criança e o conhecimento advindo e buscado*, p. 46. Disponível em <https://hdl.handle.net/1884/24516> e consultado em 02/10/2021.

⁸⁶ Em Brasília, Sylvia foi contadora de histórias na rádio MEC, ganhou prêmios de originalidade como desenhista de fantasia de carnaval. Trabalhou na TV Brasília, desenvolveu o *Teatro de Candanguinhos* e começou a escrever para bonecos em 1960. A partir de 1964, coordenou as atividades de teatro no Sesi quando também desenvolveu trabalhos com operários e estudantes, mas perdeu a função de professora durante o regime militar. Dirigiu um grupo na UnB, o TEMA que ganhou o prêmio carioca de melhor Teatro de Estudantes na estreia do texto escrito, *Cristo*

quarenta anos. Retomou a literatura depois de casar-se com Tato, ilustrador dos seus livros e, a partir dos quarenta e oito anos, dedicou-se exclusivamente à literatura para crianças. Na coleção *Taba*, foram publicadas cinco histórias de sua autoria: *Malandragens de um Urubu*, *Dona Lua vai casar*, *As casas que fugiram de casa*, *Mamãe eu quero miar* e *Pererê na Pororoca*. Sylvia deixou depoimentos em sua autobiografia, *Livro Aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996) onde conta sua trajetória de vida.

Cristina Porto trabalhou como coordenadora geral da coleção *Taba* entre 1981 e 1983. A autora é formada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e foi professora de alfabetização⁸⁷ antes de se tornar escritora. Estagiou na Biblioteca Infantil em Munique, foi funcionária do departamento infantojuvenil na Editora Abril, onde trabalhou para as revistas *Recreio*, *Alegria* e *Corujoca*. Em 1996, venceu o prêmio de Melhor Livro Infantil Informativo pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e o prêmio de Melhor Livro Infantil conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1997. No site *Como eu Escrevo*, Cristina conta que seu “período de maior fertilidade foi em 1980”, quando escreveu o primeiro livro "Se, *Será, Serafina?*. Na coleção *Taba*, foram publicadas três histórias de sua autoria: *Malaquias, o macaco cismado*, *Chico Palito* e *Dona Baratinha*.

As autoras e autores a seguir fizeram experiências pontuais com a literatura infantojuvenil. As histórias publicadas na coleção *Taba*, dentro da proposta editorial, foram feitas para pensar, questionar e criticar os valores autoritários e historicamente reiterados pela sociedade patriarcal brasileira.

Memélia de Carvalho foi pioneira na criação de marionetes para TV brasileira, dirigiu e manipulou bonecos para o programa infantil *Bambalalão* (1977 a 1990) da TV Cultura e escreveu as histórias *Circo Cheio de Lua*, *Saci Pererê na mata escura* e *Filhote de trem*. Magui, uma das fundadoras do curso de Psicologia da USP⁸⁸, escreveu o fascículo 04, *Tião das selvas*.

versus Bomba. Já morando no Rio, em 1974, ganhou primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil Guairá e, em 1975, funda a Casa de Ensaios Sylvia Orthof no Rio de Janeiro, dedicada exclusivamente aos espetáculos infantis. Informações recolhidas na dissertação de Gláucia dos Santos Lemos. *A constituição do Jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves ele chove... de Sylvia Orthof*, p. 36-38, disponível em <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/2149> e consultado em 02/10/2021.

⁸⁷Informações disponíveis em <https://conteudo.solatudodo.com.br/tiete/hoje-e-dia-do-escritor-conheca-cristina-porto-escritora-nascida-em-nossa-cidade/> e em <https://comoeuescrevo.com/cristina-porto/>, consultados em 03/10/2021.

⁸⁸Magui desenvolveu o primeiro curso de Orientação Profissional dirigido para a dinâmica de grupo, fez parte da comissão pelo reconhecimento oficial da profissão de psicólogo no Brasil através da Lei Federal nº 4.119. Em 1973, apresentou uma proposta em arte-terapia no XI Congresso Nacional de Psiquiatria e Higiene Mental, em 1984 fundou o Centro Alfa (Apoio e Autoconhecimento dos Processos de Câncer), em 1993 passou a ocupar a cadeira nº 11 da Academia Paulista de Psicologia, cujo patrono é Roger Bastide. Escreveu literatura infanto-juvenil durante as experiências com arte-educação. Informações disponíveis em: <http://www.crpsp.org.br/memoria/magui/artigo.aspx#> e consultadas em 03/10/2021.

Luís Camargo, autor-ilustrador de três livros que formam a coleção *Maneco, caneco chapéu de funil*, escreveu e ilustrou o fascículo 07, *Folia do feijão*, no qual apresenta o personagem Maneco. Mirna Pinsky coordenou projetos editoriais na década de 1980 e publicou seu primeiro livro infantojuvenil em 1978⁸⁹. Escreveu a história do fascículo 19 *Zé Prequeté*.

Para finalizar o grupo de escritores, Ilo Krugli, ator, dramaturgo, artista plástico, diretor, escritor e fundador do grupo *Vento forte* (1974), uma referência em arte-educação no Brasil. Nascido na Argentina e filho de imigrantes judeus poloneses, chegou ao Brasil em 1961. A sua forma de pensar o teatro para aproximar quem faz e quem vê convida o público a vivenciar as festas populares através de experiências corporais. Ilo Krugli representa a realidade através de um teatro “sem panfletismo e sim como metáfora poética”. Na coleção *Taba* foram publicadas duas histórias de sua autoria: *O Barquinho*, baseada na premiada encenação de *História de um barquinho*, com estreia em 1972, e *O Gigante Azul*. Ilo Krugli também escreveu o apêndice “Escolinha de Teatro”, disponível ao final das histórias, com propostas de brincadeiras teatrais e atividades ao ar livre.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A indústria Cultural; o iluminismo como mistificação de massas*. In LIMA, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁸⁹Mirna é premiada por sua produção de poesia, crônicas e contos. Em 1982 venceu o INL, ganhou Jabutis em 1982 e 1995, e o prêmio da Academia Brasileira de Letras Infantojuvenil em 2013. Informações no site da autora, disponível em <http://mirnapinsky.com.br/biografia/>, consultadas em 03/10/2021.

BARCINKY, André. *Pavões Misteriosos, 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura, arte e política*. Obras Escolhidas, Vol.I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, Serge. *A Cultura Política*. In: RIOUX, J.P. Sirinelle. **Por uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998.

ARAÚJO, Liane Castro de, Jogos e Materiais para Alfabetização: oficinas, recursos e estratégias didáticas para alfabetização. In **Liane Castro de Araújo**, Oficinas de Alfabetização, 12/09/2012. Disponível em <https://oficinasdealfabetizacao.blogspot.com/2012/09/historiasacumulativas.html> Acesso em:

BOURDIEU, Pierre. *Algumas propriedades dos campos*. In: **Questões de sociologia**, Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*, São Paulo: Editora Contexto, 2011.

CASCUDO, Luis da C. *Geografia dos Mitos brasileiros*, 1983, p. 167 in: MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. **Canção de Ninar brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2017.

CHARTIER, Roger. *À beira da Falésia, a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional Popular na Canção de Protesto (os anos 60)*. In: **Revista Brasileira de História**, dez/1998. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>. Acesso em 15/07/2021.

CORREA, Lígia. “O Consumo serve para pensar”: *Revista Recreio, crianças e alternativas para a formação de cidadãos*, São Paulo: PUC, 2010.

COSTA, Tatiane. *Negrinha na sala de aula: estímulo ao preconceito ou à reflexão?* Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo - Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2020.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo editorial, 2008.

DINIZ, Sheila Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)*, (número de chamada: T/UNICAMP D615d). tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

FABRIS, Maria Rosario. “Rio Zona Norte”. In: FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo. Edusp/Fapesp, 1994.

FURTADO, Thaís Helena. *Jornalismo Infantil revisitado na Recreio*. Itajaí: Vozes & Diálogo, v.14, n.2, jul - dez/2015.

GARCIA, Tânia da Costa. *Samba, Memória e Identidade sob a ditadura militar: O Projeto Lúcio Rangel e a Fundação Nacional de Arte*. In: **Políticas Culturais na América Latina: entre conflitos e negociações**, São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *A Folclorização do samba carioca: memória, história, identidade*. Uberlândia: ArtCultura, v. 19, n. 34, 2017.

_____. *O Nacional-Popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos de 1960 – uma análise comparativa*. In: **Arte e Política no Brasil: Projetos Culturais**, São Paulo: UNESP, 2023.

GoodBrainstorms, *Coleção Taba/ Histórias completas* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7-QaqL9XktA&list=PL20A010A00A392A9D&index=18>

GURGEL, Dani. *Gatekeeping digital na música: proposta de modelo teórico e sua aplicação em Funk Brasileiro, Sertanejo, Forró e MPB*. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

HARTOG, Simon. *Beyond the Citizen Kane*. Documentário de 103 minutos, Large Door Ltda. Reino Unido, 1993.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC, 2006.

KRUGLI, Ilo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22125/ilo-krugli> Consultado em 03/10/2021. Verbete da Enciclopédia.

LABBÉ, Loreto de la Fuente; VIERA, Juan Carlos Poveda. *Música e infância em Chile: discursos y estéticas em la música de Pin Pon, Mazapán, Cachureos y 31 minutos*. In: **Revista Musical Chilena**, nº230, 2018.

LEMONS, Gláucia dos Santos. *A constituição do Jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves ele chove... de Sylvia Orthof*. Dissertação (mestrado), Fundação Universidade Federal Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras (Campus de Três Lagoas), 2014. Disponível em <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/2149>

LOPES, Ivo Cordeiro. *Pluft o fantasma e o cavalinho azul: a criança e o conhecimento advindo e buscado*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 1997.

Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/24516>. Acesso em 12/02/2021.

MACHADO, Silvia de Ambrosio Pinheiro. *Canções de Ninar Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2017.

MACHENS, Maria Lucia. *Ruptura e Subversão na Literatura para Crianças*. São Paulo: Editora Global, 2009.

MAMMÌ, Lorenzo. *A Era do disco _ o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística*. In: **Revista Piauí**, ed. 89, fev/2014. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/> consultado em 14/12/2021.

MILANI, Vanessa Pironato. *Sambas em fascículos – vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural*. Assis, Tese (mestrado), Universidade Estadual Paulista, 2015.

MARA, Taiza; MORAES, Rauen. *Literatura Ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário*. In: **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção, engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2010.

_____. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985), ensaios históricos*. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.

_____. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência política e consumo cultural*, Actas Del IV Congreso de La Rama latino-americana del IASPM, México, 2002.

NOGUEIRA, Wesley Augusto. *A venda em todas as bancas de jornal: relação entre produção e circulação de todos os livros colecionáveis comercializados pela Editora Abril na década de 1970*. São Paulo, Tese (doutorado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PATROCINIO, Gabriela T. G. *Ana Maria Machado: da criação ficcional à crítica, o valor da leitura literária*. Dissertação de Mestrado, PUC – SP. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, 2014. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14741> Consultada em 23/11/2021.

PIZA, Paulo Toledo Piza. *Autora de clássicos infantis, Ruth Rocha tem mais de cem livros publicados*. Disponível em www.g1.globo.com/sao-paulo/blog/o-que-fazer 05/2015. Acesso em 06/07/2021.

POSTMAN, Neil. *The First Curriculum: Comparing School and Television*. *The Phi Delta Kappan*, vol. 61, no. 3, Phi Delta Kappa International, 1979, p. 163–68. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20385381>. Acessado em 24/10/2021.

ROCHA, Ruth. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4867/ruth-rocha>. Acesso em 29/09/2021. Verbetes da Enciclopédia.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Em um com impulso: experiência estética e emancipação social, bloco I*. São Paulo: Autêntica, 2022.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Assim foi (se me parece): livros, polêmicas e algumas memórias*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.

SIRINELLI, Jean-Françoise. *Os Intelectuais* In: **Por uma história Política**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*, Great Britain, MPG Books, 2008.

Wayback Machine, *Projeto Taba*. Transcrição adaptada dos registros existentes no CONRERP 2ª Região – São Paulo/Paraná [arquivo da internet]. (2008). <http://www.conrerp2.org.br/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=446&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=127>

TATIT, Luis. *O século da canção*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2004

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

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. *Som Livre: trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música*. Araraquara, Tese (doutorado), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2010.

VEJA. *Um símbolo da década. O Homem que encarnou a violência dos anos 70 morre no litoral de Ilha Bela - e com isso se encerra inesperadamente a explosiva "questão Fleury"*. Ed. 557, 09/05/1979.

XAVIER, Ismail. “Alegoria, modernidade, nacionalismo”. In: **Alegoria, modernidade, nacionalismo**. Lisboa, Ed. OCA, 2019.