

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

ROGÉRIO DE BRITO BERGOLD

ARAMIS MILLARCH E A CRIAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES EM
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO INSTITUIÇÃO DA ESFERA PÚBLICA –
IDENTIDADE, GOSTO E CONSUMO NA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA
POPULAR EM O ESTADO DO PARANÁ ENTRE 1965 E 1976.

PONTA GROSSA
2019

ROGÉRIO DE BRITO BERGOLD

ARAMIS MILLARCH E A CRIAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES EM
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO INSTITUIÇÃO DA ESFERA PÚBLICA –
IDENTIDADE, GOSTO E CONSUMO NA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA
POPULAR EM O ESTADO DO PARANÁ ENTRE 1965 E 1976.

Tese de Doutorado apresentada para obtenção do título de doutor na Universidade Estadual de Ponta Grossa-Paraná. Programa de Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas. Área de Concentração: Cidadania e Políticas Públicas. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Cidadania.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Archanjo de Freitas Júnior

PONTA GROSSA

2019

Bergold, Rogério de Brito
B499 Aramis Millarch e a criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como instituição da esfera pública - identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em O Estado do Paraná entre 1965 e 1976 / Rogério de Brito Bergold. Ponta Grossa, 2019.
187 f.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas - Área de Concentração: Cidadania e Políticas Públicas), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Archanjo de Freitas Júnior.

1. Aramis Millarch. 2. Crítica. 3. Música brasileira popular. 4. Esfera pública.
I. Freitas Júnior, Miguel Archanjo de. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Cidadania e Políticas Públicas. III.T.

CDD: 300

TERMO DE APROVAÇÃO

ROGÉRIO DE BRITO BERGOLD

ARAMIS MILLARCH E A CRIAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO INSTITUIÇÃO DA ESFERA PÚBLICA – IDENTIDADE, GOSTO E CONSUMO NA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO DO PARANÁ ENTRE 1965 E 1976.

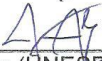
Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Aplicadas, Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:

Ponta Grossa, 13 de dezembro de 2019.

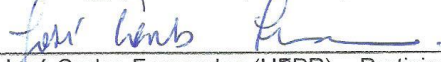
Assinatura pelos Membros da Banca:



Dr. Miguel Archanjo de Freitas Junior (UEPG) – Presidente



Dr. André Egg (UNESPAR) – Participante Externo



Dr. José Carlos Fernandes (UFPR) – Participante Externo



Dr. Alfredo Cesar Antunes (UEPG) – Participante Interno



Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior (UEPG) – Participante Interno

Dr. André Mendes Capraro (UEM) – Suplente Externo

Dr. Bruno Pedroso (UEPG) – Suplente Interno

Para Deus

Para minha mãe (*in memoriam*)

Para meu pai, Harry

Para minha esposa, Márcia

Para minhas filhas, Jacqueline e Isabelle

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, por ter atendido meus pedidos de socorro inúmeras vezes, e pela possibilidade de encerrar este estudo, que foi turbulento.

A meus pais Harry e Dalka (*in memoriam*), que sempre me incentivaram a estudar.

À minha esposa, Márcia, e minhas filhas, Jacqueline e Isabelle, pelo apoio e paciência durante estes últimos anos. Desculpem pelos inúmeros *nãos*.

Ao meu orientador, prof. Dr. Miguel Archanjo de Freitas Júnior, pela paciência ao longo de todo o processo, e aos inúmeros questionamentos, sem os quais não conseguiria terminar este trabalho.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa – Dr. André Egg, Dr. José Carlos Fernandes, Dr. Alfredo Cesar Antunes e Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – por terem aceitado participar e pelas contribuições e novos direcionamentos dados à pesquisa.

Aos meus colegas de trabalho Carla Irene Roggenkamp, Egon Eduardo Sebben, Regina Stori e Ronaldo da Silva, pelo apoio e boa convivência nesses últimos anos.

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar o papel de Aramis Millarch, crítico de música brasileira popular no jornal O ESTADO DO PARANA, na criação da Associação dos Pesquisadores em Música Brasileira Popular – APMPB – em 1975, como instituição da Esfera Pública – EP. A APMPB teve como função principal defender a tradição da música brasileira popular em relação à estrangeira; secundariamente, restaurá-la ao seu papel de instituição da EP, perdido após a promulgação do AI-5 em 1968. O termo EP foi empregado por Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública* (1984), visualizando instituições da sociedade que servissem como contrapeso à autoridade. Terry Eagleton, em *A função da crítica* (1981), se apropriou do termo, relacionando-o especificamente à crítica literária, afirmando que a atividade crítica do século XX deve exercer este papel de contraponto ao Estado burguês. Considerou-se nesta pesquisa que o Estado burguês abrangia duas instituições: o governo militar e a indústria fonográfica. No contexto de criação da APMPB, as sugestões enviadas ao Ministério da Educação e Cultura, em defesa da tradição, visava o apoio do governo para restaurar o equilíbrio de produção e consumo de música brasileira popular, numa postura de contraponto em relação à indústria fonográfica. Discutiu-se também a questão da Identidade/Tradição-Gosto-Consumo, categorias que surgiram da coleta de dados, consultados em 709 edições do jornal, entre 1965 e 1976, das quais foram utilizadas 295. Constatou-se que a ideia de Tradição na música brasileira popular, defendida no jornal por Millarch e diversos outros experts, foi construída sobre os gêneros Samba-Bossa Nova-MPB (NAPOLITANO, 2007). A defesa da tradição na crítica musical surgiu em diversos momentos entre 1930 e 1960, podendo ser verificada inicialmente em Mário de Andrade, passando por Almirante, Lucio Rangel, Ary Vasconcellos, Tinhorão e Millarch; constatou-se que a crítica surge como uma resposta ao rompimento de equilíbrio entre a música brasileira e a estrangeira. Sobre o gosto e o consumo, observou-se que Aramis associou a MPB à classe socioeconômica mais elevada; porém nas sugestões da APMPB existia a possibilidade de este gênero ser estendido à toda a população. Como a MPB havia exercido o papel de EP em sua atuação entre 1965 e 1968, com seu retorno mais ampliado haveria a tendência de isso acontecer novamente. Como parte da resposta a este movimento, verificou-se que o governo não interferiu no mercado de música popular para não afugentar investidores estrangeiros do Brasil.

Palavras-chave: Aramis Millarch. Crítica. Música brasileira popular. Esfera pública.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the role of Aramis Millarch, a critic of popular Brazilian music in the newspaper O ESTADO DO PARANA, in the creation of the Association of Researchers in Popular Brazilian Music - APMPB - in 1975, as an institution in the public sphere. The APMPB's main function was to defend the tradition of popular Brazilian music in relation to foreign music; secondly, to restore it to its role as a public sphere institution, lost after the promulgation of the AI-5 in 1968. The term public sphere was used by Jürgen Habermas in *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962), visualizing institutions of society that served as a counterweight to authority. Terry Eagleton, in *The Function of Criticism* (1981), appropriated the term, relating it specifically to literary criticism, stating that the critical activity of the 20th century must play this role as a counterpoint to the bourgeois state. In this research it was considered that the bourgeois state comprised two institutions: the military government and the recording industry. In the context of the creation of the APMPB, the suggestions sent to the Ministry of Education and Culture, in defense of tradition, aimed at the government's support to restore the balance of production and consumption of popular Brazilian music, in a position of counterpoint in relation to the music industry. The issue of Identity / Tradition-Taste-Consumption was also discussed, categories that emerged from data collection, consulted in 709 editions of the newspaper, between 1965 and 1976, of which 295 were used. It was found that the idea of Tradition in Popular Brazilian music, defended in the newspaper by Millarch and several other experts, was built on the genres Samba-Bossa Nova-MPB (NAPOLITANO, 2007). The defense of tradition in musical criticism arose at various times between 1930 and 1960, which can be seen initially in Mário de Andrade, including Almirante, Lucio Rangel, Ary Vasconcellos, Tinhorão and Millarch; it was found that the criticism emerges as a response to the disruption of balance between Brazilian and foreign music. Regarding taste and consumption, it was observed that Aramis associated MPB to the highest socioeconomic class; however, in the APMPB suggestions there was a possibility that this genre could be extended to the entire population. As MPB had played the role of public sphere in its performance between 1965 and 1968, with its broader return there would be a tendency for this to happen again. As part of the response to this movement, it was found that the government did not interfere in the popular music market in order not to scare off foreign investors from Brazil.

Keywords: Aramis Millarch. Criticism. Brazilian popular music. Public sphere.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es analizar el papel de Aramis Millarch, crítico de la música popular brasileña en el periódico O ESTADO DO PARANA, en la creación de la Asociación de Investigadores en Música Popular Brasileña - APMPB - en 1975, como institución en la esfera pública. La función principal de la APMPB era defender la tradición de la música popular brasileña en relación con la música extranjera; segundo, para restaurar su papel como institución de esfera pública, perdida después de la promulgación del AI-5 en 1968. El término esfera pública fue utilizado por Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1984), visualizando las instituciones de la sociedad que sirvieron como contrapeso a la autoridad. Terry Eagleton, en *La función de la crítica* (1981), se apropió del término, relacionándolo específicamente con la crítica literaria, afirmando que la actividad crítica del siglo XX debe desempeñar este papel como un contrapunto al estado burgués. En esta investigación se consideró que el estado burgués comprendía dos instituciones: el gobierno militar y la industria discográfica. En el contexto de la creación de la APMPB, las sugerencias enviadas al Ministerio de Educación y Cultura, en defensa de la tradición, apuntaban al apoyo del gobierno para restablecer el equilibrio de la producción y el consumo de la música popular brasileña, en una posición de contrapunto en relación con la industria de la música. También se discutió el tema de la identidad / tradición-gusto-consumo, categorías que surgieron de la recopilación de datos, consultados en 709 ediciones del periódico, entre 1965 y 1976, de las cuales se utilizaron 295. Se encontró que la idea de tradición en La música popular brasileña, defendida en el periódico por Millarch y varios otros expertos, se basó en los géneros Samba-Bossa Nova-MPB (NAPOLITANO, 2007). La defensa de la tradición en la crítica musical surgió en varios momentos entre 1930 y 1960, que se puede ver inicialmente en Mário de Andrade, incluidos Almirante, Lucio Rangel, Ary Vasconcellos, Tinhorão y Millarch; Se encontró que la crítica surge como una respuesta a la interrupción del equilibrio entre la música brasileña y extranjera. Con respecto al sabor y el consumo, se observó que Aramis asociaba el MPB a la clase socioeconómica más alta; sin embargo, en las sugerencias de APMPB existía la posibilidad de que este género se extendiera a toda la población. Como MPB había desempeñado el papel de esfera pública en su desempeño entre 1965 y 1968, con su retorno más amplio habría una tendencia a que esto vuelva a suceder. Como parte de la respuesta a este movimiento, se descubrió que el gobierno no interfirió en el mercado de la música popular para no asustar a los inversores extranjeros de Brasil.

Palabras clave: Aramis Millarch. Crítica. Música brasileña popular. Esfera pública.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – CULTURA-GOSTO, PÚBLICO-GOSTO E ESCOLHA.....	35
QUADRO 2 – SEÇÕES E COLUNAS DAS CRÍTICAS DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO ENTRE 1965 E 1976.....	88
QUADRO 3 – PERFIL SOCIO-ECONÔMICO-PROFISSIONAL ELENADO NA COLUNA “CINCO DA MPB”.....	121
QUADRO 4 – CLASSIFICAÇÃO DE GOSTO MUSICAL SEGUNDO MILLARCH.....	127
QUADRO 5 – PARTICIPANTES DO I ENCONTRO DE PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	134
QUADRO 6 – MEDIDAS DA APMPB ENCAMINHADAS AO MEC.....	137
QUADRO 7 – COMPARATIVO ENTRE O PLANO NACIONAL DE CULTURA E O DOCUMENTO DA APMPB.....	140

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – NÚMERO DE EDIÇÕES DE <i>O ESTADO DO PARANÁ</i> UTILIZADAS, POR ANO.....	16
TABELA 2 – DISTRIBUIÇÃO POR SEGMENTO DOS 50 DISCOS MAIS VENDIDOS ANUALMENTE NAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO.....	71

LISTA DE SIGLAS

APMPB	Associação dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira
BN	Bossa Nova
CFC	Conselho Federal de Cultura
DAC	Departamento de Ações Culturais
EMBAP	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
EP	Esfera Pública
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
MAPA	Movimento Atuação Paiol
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MMP	Melhor Música Popular
MPB	Música Popular Brasileira
MP-RM	Música Popular – Revista da Mulher
PAC	Programa de Ação Cultural
PNC	Plano Nacional de Cultura
PND	Plano Nacional de Desenvolvimento
RC	Roberto Carlos
SICAM	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
SOMBRÁS	Sociedade Musical Brasileira
UFP	Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA – CULTURA – GOSTO – TRADIÇÃO EM MÚSICA BRASILEIRA POPULAR.....	22
1.1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA.....	23
1.2 CULTURA E IDENTIDADE.....	27
1.3 CULTURA E GOSTO.....	32
1.4 CRÍTICA E A TRADIÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR.....	41
2 AÇÕES DO GOVERNO MILITAR E DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA ENTRE 1965 E 1976.....	49
2.1 AÇÕES DO GOVERNO MILITAR NA CULTURA.....	49
2.2 DOCUMENTOS OFICIAIS.....	58
2.3 INDÚSTRIA CULTURAL FONOGRÁFICA.....	65
3 A CRÍTICA DE ARAMIS MILLARCH SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR – IDENTIDADE, GOSTO E CONSUMO.....	77
3.1 BIOGRAFIA DE ARAMIS MILLARCH.....	79
3.2 MODO ORGANIZACIONAL DA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM <i>O ESTADO DO PARANÁ</i>	82
3.3 O JORNAL O ESTADO DO PARANÁ E A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR ENTRE 1951 E 1964.....	89
3.4 A RELAÇÃO DA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO E A CENSURA.....	95
3.5 MELHOR MÚSICA POPULAR (MMP) E TRADIÇÃO.....	100
3.6 INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	107
3.7 A MÚSICA POPULAR EM CURITIBA/PARANÁ.....	115
3.8 ASPECTOS SOCIOLÓGICOS.....	119
3.8.1 Classe, gosto e consumo.....	124
4 ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	131
4.1 REVERBERAÇÕES APÓS O I ENCONTRO DA APMPB.....	143
CONCLUSÃO.....	150

REFERÊNCIAS.....156

ANEXO A DECRETO 50.929, de 8 de julho de 1961.....179

ANEXO B LEI COMPLEMENTAR Nº 4, de 2 de dezembro de 1969.....184

INTRODUÇÃO

Aramis Millarch (12/07/1943-13/07/1992) atuou na área da cultura em Curitiba, além de outras atribuições, como comentarista social, político e de diversas áreas. Assumiu a coluna **Tabloide** do jornal O ESTADO DO PARANÁ em julho de 1965, e se tornou responsável por ela até seu último dia de vida. O site www.millarch.org está digitalizando parte de seus escritos, cujo título é **Tabloide digital**. Ao final do processo, a promessa é de se atingir 50.000 artigos, com mais de 100.000 personalidades e artistas citados. O próprio Millarch, em entrevista concedida em 1992, afirmou que estava completando “33 anos ininterruptos de redação, dos quais, praticamente todos eles de **O Estado do Paraná**”. Disse também que havia escrito sobre mais de 100 mil pessoas (MILLARCH, 15/07/92, p. 24, negrito do autor).

O objetivo principal desta tese é analisar o papel de Millarch, crítico de música brasileira popular¹ no jornal O ESTADO DO PARANA, na criação da Associação dos Pesquisadores em Música Brasileira Popular – APMPB – em 1975, como instituição da Esfera Pública – EP. A APMPB teve como propósito principal defender a tradição da música brasileira popular em relação à estrangeira; e, secundariamente, restaurá-la ao seu papel de instituição da EP já desfrutado entre os anos de 1965 e 1968. O problema principal surgiu do fato de a produção e comercialização de música popular ser reduzida acentuadamente no início dos anos 1970. Com isso, Aramis visualizou a criação de uma associação de pesquisadores que ajudasse a elaborar estratégias para reverter esse quadro. Como objetivos secundários, procurou-se: compreender a função da EP; distinguir as ações do governo militar e da indústria fonográfica; entender a formação da Identidade/Tradição em música brasileira popular e a associação entre gosto e consumo.

Essa análise está fundamentada na obra *A função da crítica* de Terry Eagleton (1991), crítico literário inglês. O argumento que desponta dessa obra se refere à verdadeira função da crítica, que é servir de contrapeso/equilíbrio, entre a sociedade

¹ Adotou-se o termo música brasileira popular e não música popular brasileira, pois este último se refere a um “rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico” (ULHOA, 1999, p. 65), sendo sua sigla MPB. A autora defende que “música brasileira popular” é mais abrangente e preciso, por incluir tanto a música popular ligada ao campo cultural étnico quanto a da produção e consumo de massa. O gênero musical MPB, assim como o rock, sertanejo, etc., surgiu em meados da década de 1960, e será discutido de forma mais ampla posteriormente. Contudo, as citações diretas e paráfrases seguirão o termo original da fonte. Outro autor que faz distinção é Marcos Napolitano, que emprega o termo escrito em minúsculas – música popular brasileira – para diferenciar da MPB (2007, p. 6).

civil e o Estado, atuando como instituição da Esfera Pública, termo emprestado de Jürgen Habermas (1984). Cabe destacar que dois autores empregados como referência na área da cultura e música brasileira popular – Renato Ortiz² (2007) e Marcos Napolitano (2010) – fizeram referência ao termo Esfera Pública.

Os dados obtidos para a análise foram as críticas publicadas por Millarch entre 1965 e 1976 em O ESTADO DO PARANÁ: 1965 foi o ano em que assumiu a autoria da seção Música Popular da Revista da Mulher, suplemento lançado pelo jornal em dezembro de 1964. Em 1975 houve a criação da APMPB; porém seus reflexos ou reverberações ecoaram no jornal até o ano de 1976, data limite para a coleta de dados. Foram consultados 709 exemplares entre 1965 e 1976; desde a primeira leitura³, observou-se expressivamente a defesa da música brasileira popular, que o crítico cognominou inicialmente como “Melhor Música Popular”. Não foram consultados todos os exemplares pois seria uma tarefa hercúlea: supondo-se trezentos exemplares publicados por ano, multiplicando-se por 12 anos ter-se-ia uma previsão de 3.600 edições. Apesar de se consultar aproximadamente 20% (709), verificou-se que os critérios – Identidade, Gosto e Consumo – percorreram basicamente todos os anos, acreditando-se assim que a escolha não afetou a qualidade dos dados obtidos.

Já a escolha de O ESTADO se refere ao periódico em que Aramis mais esteve ligado profissionalmente. O periódico foi fundado em 1951; decidiu-se por um primeiro levantamento de dados entre 1951 a 1964, com o objetivo de se conhecer o que era divulgado sobre música brasileira popular antes da atuação do crítico. No período entre 1965-1976, constatou-se o surgimento dos itens Identidade-Gosto-Consumo a criação da APMPB e de como isto se relacionou com a Política Nacional de Cultura, promulgada pelo governo militar em 1975, no mesmo período de criação da APMPB.

As matérias examinadas se referiram principalmente às resenhas fonográficas, ou as críticas dos discos. Millarch comentou, em 1970, sobre uma média de 50 lançamentos de discos por mês; ampliando para 12 anos, ter-se-ia 7.200 críticas fonográficas, fora os textos que circulariam pelas outras seções do jornal, pois o crítico curitibano atuava em diversas frentes. Para a análise foram utilizadas 295 edições, que conteriam, principalmente nos textos de Millarch, além de outros, pontualmente citados, os critérios Identidade/Tradição, Gosto e Consumo em música brasileira

² Ortiz emprega o termo “espaço público”, que seria uma atualização do conceito de Habermas.

³ Flutuante (BARDIN, 1977).

popular. Ao Aramis empregar o termo Melhor Música Popular, entendeu-se que ele estaria defendendo certos gêneros que caracterizariam a identidade musical brasileira, e que seria construída sobre os gêneros Samba-Bossa Nova-MPB. Esse tripé é apresentado por Napolitano (2007). Verificou-se que a defesa da tradição na crítica musical ocorreu quando se detectou que a música brasileira popular estaria sob ameaça da música estrangeira.

Raymond Williams (2008, p. 184) define tradição como um “processo de continuidade deliberada desejada”; ou seja, ela é uma construção. No estudo da música brasileira popular, entendeu-se este processo como oriundo da indústria fonográfica, pois a discussão se dá em torno da música gravada⁴. Ou seja, a adoção de uma identidade musical brasileira popular passa pela formação de uma tradição.

Adotou-se o tripé Identidade/Tradição-Gosto-Consumo, numa ordem aparente de ações, pois compreende-se que o gosto também é construído; no caso da crítica musical, ele pode ser ensinado, num trabalho de convencimento do leitor. E depois de o gosto ser formado, este tende a orientar o consumo. Millarch apresentou em diversos textos as preferências pelos artistas e gêneros e sua relação com perfil socioeconômico; como exemplo, o consumo de música romântica por pessoas das classes B, C ou D, que moram em bairros afastados ou no subúrbio. Já o Consumo esteve estreitamente associado ao Gosto. Do ponto de vista da indústria fonográfica, este é o ponto mais importante. Uma parte do trabalho de um crítico fonográfico é apresentar o disco como um produto atraente, para ser consumido; isto envolve o papel de educador musical, pois o trabalho de convencimento, de valoração do fonograma, passa pela *Apreciação Musical*⁵. Por outro lado, a função do crítico também é exercer seu papel como um ator da Esfera Pública, no sentido de transformação social.

Voltando à coleta dos dados, nos anos de 1970, 1973, 1974, 1975 e 1976, parte do acervo está disponível no site *Tabloide digital*, apresentadas por título; essas

⁴ Alerta-se para o fato desse ser um estudo novo, comparado com outras áreas de estudo da música como Musicologia e Etnomusicologia: a primeira se concentra no estudo da vida e obra dos compositores, focando também na partitura; é o estudo da música erudita. A Etnomusicologia se refere a manifestações musicais de grupos comunitários, de aspecto ritualístico, não voltado à industrialização e ao mercado; como exemplo, música dos índios, música no candomblé, música litúrgica de igreja, etc. Para o foco desse estudo de música gravada, Napolitano (2008) considera o termo Estudos sobre a Música Popular, cuja fonte é o fonograma, e cujo foco é distinto das outras duas áreas.

⁵ A apreciação é uma forma legítima e imprescindível de engajamento com a música. Através dela podemos expandir nossos horizontes musicais e nossa compreensão. Ela é a atividade musical mais facilmente acessível e aquela com a qual a maioria das pessoas vai se envolver durante suas vidas (FRANÇA, 2002, p. 12).

foram consultadas diretamente pela ocorrência da palavra “Música”, ou alguma referência que envolvesse esse assunto. Os outros anos – 1965 a 1969, 1971 e 1972 – foram consultados tanto os jornais – físicos – quanto edições microfilmadas na Biblioteca Pública do Paraná. Esses jornais foram objeto de doação de leitores, que apresentavam edições incompletas, principalmente o suplemento “Revista da Mulher” entre dezembro de 1964 e o ano de 1967. A consulta aos exemplares escolhidos desse período foi feita folha por folha, sem indexação eletrônica. O jornal *Gazeta do Povo* detém todo o acervo que era do jornal *O ESTADO*, porém a consulta a este material ainda não foi disponibilizada.

A seguir, segue a Tabela 1, que indica o número de edições por ano consultado. Os números sublinhados se referem à consulta ao jornal – físico ou microfilmado – na Biblioteca Pública do Paraná, das edições manuseadas. Já o número em itálico se refere à consulta por indexação no site *Tabloide digital*.

TABELA 1 – NÚMERO DE EDIÇÕES DE *O ESTADO DO PARANÁ* UTILIZADAS, POR ANO

ANO	NÚMERO DE EDIÇÕES
<u>1965</u>	<u>33</u>
<u>1966</u>	<u>37</u>
<u>1967</u>	<u>24</u>
<u>1968</u>	<u>23</u>
<u>1969</u>	<u>9</u>
<i>1970</i>	<i>7</i>
<u>1971</u>	<u>15</u>
<u>1972</u>	<u>5</u>
<i>1973</i>	<i>24</i>
<i>1974</i>	<i>46</i>
<i>1975</i>	<i>57</i>
<i>1976</i>	<i>15</i>
TOTAL	295

FONTE: O AUTOR

É importante frisar que não se detectou na escrita de Aramis uma aprimoração dos conceitos entre os anos de 1965 e 1976. Questões como ação da indústria fonográfica, dificuldades para a efetivação da música popular em Curitiba, relações

entre gosto e consumo, se mantiveram com o mesmo conteúdo/sentido, durante o período. Com isso, reitera-se a questão de que a amostra dos dados tenha trazido algum prejuízo à análise dos dados.

Ressalta-se, porém, que duas questões tiveram alterações significativas: sobre a censura, verificou-se que, no período até 1968, havia certa liberdade de comentários por parte do jornal; a partir de 1969, os comentários praticamente cessaram. Outra questão, que do ponto de vista da pesquisa foi relevante, se referiu ao fato de Millarch comprovar o decréscimo de produção e comercialização de música brasileira popular em detrimento da estrangeira a partir de 1972, idealizando um futuro encontro de experts em música popular para discutir propostas de reverter esse quadro, que para ele era preocupante. E ele não estava sozinho, pois noticiou em 1975 que o cantor Sylvio Caldas também se demonstrara preocupado com essa situação. Neste mesmo ano foi composto um samba intitulado *Não deixe o samba morrer*, cantado por Alcione.

O ano de 1975 para a cultura no Brasil foi um ano marcante. Promulgou-se o primeiro documento oficial de um governo brasileiro voltado à área da cultura – Política Nacional de Cultura. Além disso, diversas instituições culturais governamentais foram instaladas: Fundação Nacional de Artes – FUNARTE; Conselho Nacional de Direito Autoral; o Conselho Nacional de Cinema; a transformação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro como Instituto Nacional do Folclore, incorporado à FUNARTE. Além disso, reformulou-se a EMBRAFILME e o Serviço Nacional do Teatro.

Enquanto a música popular minguava, o país crescia vertiginosamente na produção fonográfica, tanto de discos quanto de aparelhos, resultado do investimento estatal na abertura de mercado, idealizado pelo regime militar desde 1964. Cabe ressaltar o estímulo ao consumo durante o governo Médici – o milagre econômico brasileiro (1969-1973). Como questão pertinente a este estudo, pretende-se discutir que fatores ocasionaram a queda de consumo da música brasileira, pois em meados da década de 1960 houve um crescimento musical popular, como os gêneros⁶ musicais MPB, Jovem Guarda, além dos Festivais televisivos da Canção.

⁶ Samson (2001) identifica um gênero como um meio de ordenar, estabilizar e validar os materiais musicais, sejam eles melodia, ritmo, harmonia, instrumentação, emissão vocal, etc. Como exemplo na música popular, tem-se o samba, rock, tango, bolero, MPB, jovem guarda, axé, sertanejo e outros. Cada um desses possui características peculiares que os identificam e caracterizam.

O gênero MPB nasceu em 1965 como parte da Tradição em música brasileira popular. Originado da Bossa Nova engajada/nacionalista, atuou como uma instituição da Esfera Pública, em contraponto ao regime militar; além disso, os festivais da canção endossavam essa função. A própria indústria fonográfica estimulava a produção de canções de caráter divergente ao regime. Porém com o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, constatou-se a inibição da atividade musical popular, com a consequente queda das vendas de música brasileira.

Desde 1972, quando detectou a desproporção música brasileira X estrangeira, Aramis começou a idealizar uma associação de pesquisadores em música brasileira, numa tentativa de reverter esse quadro. Retomando o ano de 1975, o crítico curitibano visualizou o momento político oportuno de realizar o I Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira – APMPB, coincidindo com a promulgação da PNC pelo Ministério da Educação e Cultura, cujo ministro era o ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Paraná, amante das artes, Ney Braga. Como resultado do Encontro, uma série de sugestões foram encaminhadas ao MEC, com objetivo de divulgar, estimular e reequilibrar a balança de produção e consumo fonográfico entre a música brasileira e a estrangeira. Compreendeu-se que este foi o objetivo principal da APMPB; secundariamente, ela visava resgatar a tradição da MPB, que em meados dos anos 1960 havia exercido papel de contraponto ao governo.

No capítulo 1 objetivou-se revisar o papel da EP, conceito norteador em *A função da crítica* de Eagleton, e fundamentada em *Mudança estrutural da esfera pública* de Habermas (1984). Como a pesquisa está baseada na crítica de música brasileira popular, cujo suporte é o fonograma – o disco – discutiu-se a questão da cultura, seu produto e a formação do gosto. É o gosto que determina a aquisição do produto cultural; e o gosto possui relação com o aspecto socioeconômico vinculado ao consumidor. Bourdieu e Gans discutem essa relação, que também apareceu nos textos de Millarch. Além disso, em diversas medidas sugeridas pela APMPB ao governo, fica implícita a questão da transformação do gosto da população em geral.

O papel da identidade nacional, na defesa da música brasileira, é determinado pela tradição, que, no caso da música popular, foi construída sobre os fonogramas, baseado no tripé, segundo Napolitano, dos gêneros Samba – das décadas de 1930 e 1940, Bossa Nova – a partir de 1959, e MPB em 1965. A construção dessa tradição também passou pela crítica de música popular, como vista em Mário de Andrade, Almirante, Lucio Rangel, Ary Vasconcellos e José Ramos Tinhorão. Destes, Rangel e

Vasconcellos estiveram presentes no Encontro dos Pesquisadores, mostrando a relevância do papel da tradição na formação da APMPB.

Partiu-se no capítulo 2 para uma revisão sobre as ações das duas instâncias que desempenharam papéis preponderantes como integrantes do Estado burguês, a nível nacional: o governo militar e a indústria fonográfica. A abertura do mercado na década de 1960, o papel da censura e do AI-5, o exílio de artistas, a Lei DISCO É CULTURA de 1969, foram fatores relacionados ao governo que afetaram a música brasileira popular, possibilitando a expansão do mercado fonográfico da MPB e depois sua retração.

Um novo contexto político nacional propiciou a oportunidade de ser promulgada a Política Nacional de Cultura – PNC – em 1975, juntando-se a essa o lançamento de um novo Plano Nacional de Desenvolvimento econômico – o II PND (1975-9). Sobre a PNC, diversas questões surgiram, relacionadas à música popular, pois o documento trata de cultura de maneira geral: Quais os objetivos do governo para a cultura, depois de onze anos de ditadura? Haveria semelhanças com as resoluções tomadas pela APMPB?

Retomando a o contexto da Esfera Pública, além do governo militar como instituição hegemônica, havia a indústria fonográfica, que teve papel significativo na construção da tradição no samba e na MPB; neste capítulo discutiu-se diversas estratégias empregadas por ela no investimento a novos artistas, na criação da tradição e na instrumentalização da produção.

No capítulo 3, através dos textos de Millarch durante o período entre 1965 e 1975, antes da criação da APMPB, observou-se questões relacionadas à: tradição na música brasileira; questão do gosto e consumo, associado a perfis socioeconômicos, que envolviam caracterização social – bairro onde morava, condição econômica (normalmente de renda mais baixa), etc. Identidade/Tradição, Gosto e Consumo foram os critérios de seleção das matérias de Millarch. O crítico também discutiu diversas vezes sobre a indústria fonográfica. Abordou-se também a questão da censura do regime nas críticas de música popular de O ESTADO, mostrando que havia um posicionamento dos autores em relação às ações do governo.

O capítulo 4 se refere ao Encontro dos Pesquisadores, apresentando os principais assuntos, o perfil dos participantes, e as sugestões da APMPB, que envolviam a formação do gosto, da tradição, relacionado à música brasileira popular. Quando a MPB nasceu – 1965 – o perfil dos consumidores era basicamente de jovens

universitários, que faziam parte de uma elite cultural. Na visão da APMPB, a música popular deveria atingir praticamente toda a população, focando no aprendizado escolar, no barateamento das gravações, e na aplicação efetiva do Decreto 50.929 de 1961, que visava regular em 50% o consumo de música brasileira e estrangeira.

Por fim, visualizou-se em Millarch um crítico, intelectual, visionário, promotor e defensor da música brasileira popular. Uma pessoa ímpar que viveu em Curitiba, cidade fora do eixo fonográfico Rio-São Paulo, para quem ele escrevia questões de discussão nacional; porém um lugar mais distante de São Paulo e Rio do que a distância geográfica, devido à situação precária de produção e espaço para o desempenho da atividade musical popular na cidade. Sobre o aspecto visionário, ressaltou-se o fato do crítico visualizar que a solução para o desequilíbrio de produção e consumo entre a música brasileira e a estrangeira, passasse pela formação de uma Associação de Pesquisadores, em que se defenderia a tradição na música popular, atraindo a atenção do governo, através do ministro da Educação e Cultura – Ney Braga – para o problema, enviando sugestões para a resolução da pendência.

Uma proposta de estudos interdisciplinar estabelece alguns desafios: para se responder a uma hipótese, quais os limites a serem estabelecidos em cada área de estudo envolvida? Nessa pesquisa, pretendeu-se discutir crítica musical, tradição em música brasileira popular, governo militar e indústria fonográfica; cada área contribuiu para a compreensão da conjuntura envolvida. Enquanto a crítica musical objetivava divulgar o disco com intenção educativa, a tradição em música popular pretendia defender o nacional em relação ao estrangeiro. A indústria fonográfica teve profunda ligação com a crítica musical, e no contexto do regime militar, atuou estimulando a produção de MPB, com conteúdo divergente; porém foi beneficiada pela abertura de mercado, das telecomunicações e do benefício fiscal da Lei Disco é Cultura. Fez-se necessário estabelecer limites em cada uma dessas áreas, abordadas pelos capítulos desta tese; entendeu-se que os limites estabelecidos atenderam os diversos questionamentos abordados por cada área de estudo.

Destaca-se o papel da crítica musical no contexto de transmissão de conhecimento para o leitor. Em pesquisa elaborada no mestrado, abordei o compositor Glauco Velásquez⁷, que viveu entre 1884 e 1914 (BERGOLD, 2004). Os

⁷ Compositor de música para piano, canto e música de câmara, principalmente violino, violoncelo e piano. Considerado por diversos autores de História da Música Brasileira como “compositor enigmático, estranho”; na verdade, um desconhecido, por falta de um estudo mais aprofundado de suas

livros de história da música brasileira afirmam que sua música é considerada “enigmática”. Dois críticos debatiam, por volta de 1911, sobre Velásquez: José Rodrigues Barbosa, no *Jornal do Commercio*, era favorável às inovações trazidas pelo compositor, enquanto Oscar Guanabarro, do jornal *O Paiz*, mantinha uma visão musical mais conservadora e contrária a Glauco. Em sua coluna no jornal, Barbosa publicou uma carta do compositor explicando sua música; através dela pode-se compreender parte do motivo da celeuma que o envolvia. A incompreensão que envolvia a música tinha a ver com melodias regulares de 4, 8 ou 16 compassos, defendida pelos conservadores, como Guanabarro; Velásquez, entretanto, defendia que suas melodias procuravam expressar seus sentimentos, e que isto não era possível ao se estruturar uma melodia de maneira estanque⁸.

Parte da contribuição da crítica jornalística musical foi identificar que o compositor não seguia os moldes composicionais de tradição conservadora, defendidos por Guanabarro, tendo características peculiares de um experimentador em música. Foi esclarecedor o fato de se explicar para o leitor do jornal, na época, o motivo da estranheza causada nos seguidores da estética tradicional em música.

O que se pode apreender desse episódio é o fato de que um dos objetivos da crítica musical jornalística consiste em não somente divulgar um produto e defender uma ideia/estética, mas proporcionar ao leitor a compreensão dos fenômenos, numa proposta de Apreciação Musical. Foi justamente isso que se apreendeu de Millarch: o estímulo aos leitores curitibanos à apreciação musical, através de seu posicionamento estético, social e político, marcou sua atuação como um defensor e promotor da “melhor música popular”.

composições. Nascido na Itália, viveu no Rio de Janeiro a partir do início do século XX, estudando no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ.

⁸ Os padrões regulares de melodias de 4, 8 e 16 compassos se tornaram muito frequentes no período clássico da história da música, a partir de meados do século XVIII, como em Mozart e Haydn. Para a realidade da década de 1910 de Velásquez, e em seguida Villa-Lobos, esta exigência formal se mostrava anacrônica.

1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA, CULTURA, GOSTO, TRADIÇÃO EM MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Objetiva-se neste capítulo construir um arcabouço teórico que possibilite compreender o papel exercido por um crítico cultural. Um dos papéis da crítica não está circunscrito somente à divulgação do produto cultural, mas sim à função de criação de uma identidade entre o consumidor e o produto, passando pela formação do gosto, que pode ser ensinado.

Seguindo a ideia de Terry Eagleton em sua obra *A função da crítica* (1984), identificou-se um papel relevante dessa atividade – o sociopolítico. Delimitado inicialmente no século XVIII, num momento em que ainda não existia o conceito de cultura, essa atividade ideal buscava representar a sociedade burguesa, numa ação de contraponto ao Estado absolutista.

O termo cultura surgiu no século XIX, associado a um produto: partitura, livro, obra de arte. A nascente crítica cultural de então, estaria a meio caminho entre a crítica do século XVIII, com função sociopolítica, e a do século XX, com função de “relações públicas da indústria cultural” (EAGLETON, 1984). Esta última tem o papel de disponibilizar ao futuro consumidor elementos para que adquira o produto, passando a ter também uma função educativa; porém, a aquisição está atrelada ao gosto pessoal, e este segundo Bourdieu e Gans, está associado ao nível sócio-econômico-cultural, discutido no item 1.3.

No contexto da música brasileira popular, surgiu na década de 1930 o samba como principal gênero carioca e posteriormente como gênero nacional. Sobre a questão da identidade, procurou-se discutir a transformação do que é realmente nacional na música popular. Considerando Mário de Andrade como um dos primeiros críticos a discutir a música popular, verificou-se a preocupação com a caracterização do que é nacional em contraposição ao estrangeiro, distinguindo-se a atuação da crítica como elemento da Esfera Pública, num contraponto entre o que é nacional e o estrangeiro.

1.1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA

Terry Eagleton (1943-) atua na área de crítica cultural, numa linha que vincula a produção artística às condições materiais da sociedade, transitando entre a crítica e a criação literária. Foi aluno de Raymond Williams – autor que será abordado no item seguinte sobre cultura – que crê que a crítica de cultura é uma forma efetiva de intervenção na realidade (COSTA; CEVASCO, 1995, p. 49). No livro *A função da crítica*, publicado em 1984, Eagleton discute, através da atuação de literatos e críticos britânicos, a ação da crítica, sua função e a transformação ocorrida nessa atividade desde o princípio do século XVIII.

Essa crítica é dividida em três fases: na primeira, ela é parte integrante da Esfera Pública burguesa, situada entre o Estado e a sociedade civil; na segunda, surge o “homem de letras”; e na terceira há a especialização da crítica acadêmica. O conceito de EP é emprestado do termo desenvolvido pelo filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas (1929) em *Mudança estrutural da esfera pública*, obra de 1962.

A EP, situada no século XVIII, envolvia uma série de instituições, que pertenciam à sociedade burguesa, servindo como “contrapeso à autoridade” do Estado absolutista (HABERMAS, 1984, p. 33), e também para “legitimar a condição burguesa” (BALLERINI, 2015, p. 16). Silveira (2009, p. 74) definiu-a como “espaço não institucionalizado de intermediação geral da relação entre sociedade e Estado”.

Surgiu nesse período a imprensa como “órgão da EP”, permitindo que o público fizesse parte desse processo de comunicação: “o público não só lê e discute aquilo que é escrito pelos jornalistas, como se lê e discute-se a si próprio” (HABERMAS apud SILVA, 2001a, p. 15). Além da imprensa, outras instituições também desempenharam o papel de EP:

Clubes, cafés, jornais, periódicos – nos quais os indivíduos se reúnem para o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional, consolidando-se, assim, em um corpo relativamente coeso, cujas deliberações podem assumir a forma de uma poderosa força política. Uma opinião pública polida, informada, coloca-se contra as imposições arbitrárias da aristocracia (EAGLETON, 1991, p. 3).

Na EP, as pessoas “privadas” se dirigiam, como num fórum, “a fim de obrigar o poder público a se legitimar perante a opinião pública” (HABERMAS, 1984, p. 40). A crítica de então – literária – assumiu um caráter político, como “instrumento de aquisição de amor-próprio e de articulação de suas exigências humanas contra o Estado absolutista e uma sociedade hierarquizada” (EAGLETON, 1991, p. 4).

Destaca-se o papel desempenhado por duas publicações inglesas que foram consideradas o berço da crítica moderna – *Tatler* e *Spectator*. Segundo Eagleton, as duas tinham a “consciência de estar educando um público socialmente heterogêneo, levando-os a assimilar formas de razão, gosto e moralidade universais” (EAGLETON, 1991, p. 16), abarcando a arte, a ética, a religião, a filosofia e a vida cotidiana. É pertinente enfatizar que a crítica tem um papel educador, possibilitando uma maior homogeneização social do público.

Mais do que crítica literária, ela era uma crítica “cultural⁹”, explorando “as atitudes para com os criados e as normas de cortesia, o *status* das mulheres, as afeições familiares, a pureza da língua inglesa, a natureza do amor conjugal, a psicologia dos sentimentos e as normas relativas à toalete”. O crítico é um “estrategista cultural”, mais que um conhecedor de literatura (EAGLETON, 1991, p. 12); ou seja, não havia a preocupação com a especialização. Habermas comenta o papel do crítico britânico Joseph Addison (1672-1719) – ensaísta para os periódicos *The Tatler*, *The Spectator* e *The Guardian* – como um defensor da moral e dos bons costumes:

Ele fala de obras filantrópicas e escolas para órfãos, propõe melhorias no sistema de ensino, adverte quanto a formas de comportamento ético, polemiza contra o vício do jogo bem como contra o fanatismo e o pedantismo, contra a falta de bom-gosto dos letrados e a maluquice dos eruditos; trabalha em prol de uma maior tolerância, da emancipação da moralidade burguesa em relação à moral teológica, da sabedoria de vida em relação à filosofia acadêmica. O público que lê e comenta tudo isso tem aí a si mesmo como tema (HABERMAS, 1984, p. 59).

Os itens listados por Habermas, referentes a Addison, são peculiarmente distintos, mostrando que o verdadeiro papel da crítica era holístico. Utilizando-se um exemplo da crítica musical de Addison em *The Spectator*, de 6 de março de 1711, observa-se que ele inicia falando de decoração de ópera, e da utilização de pardais, para a criação do ambiente da cena. No meio do texto, o crítico tece suas considerações de caráter mais social, comparando escritores italianos e ingleses:

A verdade é, os escritores mais requintados entre os modernos italianos se expressam com uma forma enfeitada de palavras, e tão prolixamente tediosa, assim como são usadas por pedantes em nosso próprio país; ao mesmo tempo enchem seus textos com conceitos e criatividade tão pobres, assim como nossos jovens são constrangidos antes dos dois anos de universidade.

⁹ Como procurou ser demonstrado no item Cultura, este termo não era utilizado no século XVIII; um estudo mais sistemático do termo Cultura ocorreu no ano de 1952, com Kroeber e Kluckhohn e também Raymond Williams. Curiosamente, Eagleton, em *A função da crítica*, emprega diversas vezes o termo cultura entre aspas, sem se referir à nenhuma citação ou paráfrase, em que se deduz que reconheceu que o emprego do termo, referindo-se ao século XVIII, não era totalmente apropriado, apesar de ser compreendido como tal em 1984, quando da publicação do livro.

Pode-se pensar que essa é a diferença de gênio que produz a diferença nas obras de duas nações; mas para mostrar que não há diferença nisso, se olharmos para os escritos dos antigos italianos – Cícero e Virgílio –, nós encontraremos que escritores ingleses, em seu próprio modo de pensar e expressar, parecem aqueles autores muito mais que os modernos italianos pretendem fazer (MURATA, 1998, p. 686).

Para Eagleton, o verdadeiro papel da crítica seria esse – o sociopolítico –, de contraponto em relação à classe dominante, num convite à contradição (1991, p. 4). Porém, afirma que a crítica na atualidade perdeu sua relevância social, agindo como relações públicas da indústria literária, ou como discussão interna às academias (1991, p. 1).

Como característica da segunda fase da crítica moderna, no século XIX, houve o surgimento do “homem de letras”, semelhante ao crítico do século XVIII, porém com o cenário modificado: acentuação da desigualdade cultural do público leitor do século XIX; instabilidade política; concentração do poder econômico e cultural, em detrimento da Esfera Pública; surgimento da publicação intelectual especializada, em que o homem de letras é suplantado pela “desagradável verdade de que o gosto público que ele tenta formar acha-se agora decisivamente determinado pelo mercado” (1991, p. 52). Com isso identificou-se a desintegração da EP burguesa, “comprimida entre a universidade e o mercado, a academização e a comercialização das letras”; houve a proliferação de revistas puramente literárias que assinalaram a separação entre a literatura e as preocupações sociais (p. 59).

Na terceira fase – século XX – houve uma potencialização da especialização da crítica acadêmica, com o objetivo de “formar os alunos na utilização efetiva de certas técnicas e no domínio competente de certo discurso, como meio de confirmá-los como recrutas intelectualmente qualificados da classe dominante”, sendo que o conteúdo literário ou estético era irrelevante; ou seja, era a crítica pela crítica, fenômeno em que ela se tornou imanente. Comenta que a “fenomenologia converteu a obra literária em tema por mérito próprio, que oferece a vantagem epistemológica de ler a si própria” com completa ausência da realidade social (EAGLETON, 1991, p. 82-83). Comparando as fases vivenciadas pela crítica, ele afirma que

Iniciei o presente ensaio afirmando que a crítica moderna nasceu de uma luta contra o Estado absolutista. Terminou, na verdade, como um punhado de indivíduos criticando mutuamente seus próprios livros. A própria crítica incorporou-se à indústria cultural, como “uma espécie de relações públicas sem remuneração, uma parte dos requisitos necessários a qualquer grande empreendimento corporativo. Correndo o risco de uma generalização excessiva, podemos afirmar que, nos primórdios do século XVIII, a crítica dizia respeito à política cultural; no século XIX, sua preocupação era a

moralidade pública, e, em nosso século, trata-se de uma questão de “literatura” (EAGLETON, 1991, p. 99).

Além da esfera do Estado e da Esfera Pública, destaca-se o papel desempenhado pela “esfera íntima” da família e do lar. Habermas afirma que o Estado passou a assumir diversas atribuições que no passado eram da esfera íntima: 1) riscos clássicos – desemprego, acidentes, doença, velhice e falecimentos – normalmente cobertos por garantias sociais que são descontados do salário; 2) funções existenciais – educar filhos, funções de proteção, de acompanhamento e de guia. A família se torna “consumidora de rendimentos e de tempo livre, beneficiária das indenizações e ajudas previdenciárias garantidas pelo poder público” (HABERMAS, 1984, p. 185).

A “estatificação” da EP encaminhou a esfera íntima para uma posição mais marginalizada, “tornando indistintas as fronteiras entre “público” e “privado”, em que a família acaba se abstendo de suas funções sociais e produtivas”. Com isso, a esfera “íntima foi “desprivatizada”, para ser reprivatizada como “unidade de consumo”, que “substitui as formas de discussão social anteriormente associados à EP” (EAGLETON, 1991, p. 109). Ou seja, as instituições – clubes, cafés, jornais, periódicos da EP – perderam seu objetivo inicial de *locus* de discussão racional e político, assim como a família também perdeu parte de suas funções sociais originais; é a mudança do “público que pensa a cultura para o público que consome cultura” (HABERMAS, 1984, p. 207). Ao se referir ao capitalismo tardio, Eagleton (1991, p. 114) afirma que sua atuação ocorre através de uma “homogeneização ideologicamente poderosa, um sucedâneo da sociabilidade”. Entende-se nesse contexto que o enfoque no consumo desvirtua, anuvia a ação da EP.

Voltando à esfera íntima, no século XVIII ela alcançava “uma articulação discursiva através das estruturas da EP, (...) capaz de atuar como força política, um sólido segmento da opinião pública que podia fazer oscilar as decisões de Estado” (EAGLETON, 1991, p. 114). Com a mudança no capitalismo, a indústria cultural contemporânea surge como “uma grosseira caricatura da EP clássica”, devolvendo aos consumidores condições que os aprisionam num mundo privatizado. Ortiz (1995, p. 147) também percebe a cultura como espaço de luta e de distinção social. A indústria cultural age como instituição disciplinadora enrijecendo a cultura. Destaca-se nessa discussão de indústria cultural, que ela também desempenha um papel hegemônico, assim como o Estado; com isso, é relevante apontar que a atuação, tanto

deste último como da primeira, são intermediados pela crítica como instituição da Esfera Pública.

Nesse contexto, a função sociopolítica¹⁰ do crítico é resistir à dominação dos bens de consumo e das instituições que adotem essa postura. Eagleton considera que o verdadeiro papel a ser exercido pela crítica deva possuir as mesmas características que o início da crítica moderna do século XVIII:

Afinal, fica cada vez mais claro que, sem uma compreensão mais profunda desses processos simbólicos, através dos quais o poder político é exercido, reforçado, rechaçado e, às vezes, subvertido, seremos incapazes de resolver as mais letais lutas pelo poder com as quais nos defrontamos atualmente. A crítica moderna nasceu de uma luta contra o Estado absolutista; a menos que seu futuro se defina agora como uma luta contra o Estado burguês, é possível que não lhe esteja reservado futuro algum (EAGLETON, 1991, p. 116).

Em síntese, a ação da crítica envolve um papel sociopolítico, “uma vigorosa força social, um programa de prática social e reforma educacional” [...] visando “à criação de uma sociedade de pessoas igualmente instruídas” (EAGLETON, 1991, p. 54). Educar assume um papel preponderante, pois a família, como visto em Habermas, perdeu parte das funções de criar e educar filhos; com isso, um crítico cultural assume parte desse objetivo. Destacou-se também que tanto o Estado como a indústria cultural desempenham um papel hegemônico em relação à sociedade, e que a crítica, como instituição da EP, deve agir intermediando as duas partes.

Objetiva-se a seguir discutir o surgimento do termo cultura, que emerge no século XIX, num contexto de consumo, e sua relação socioeconômica, em que, já na década de 1830, ressaltou-se a diferença entre pessoas cultas e incultas, criando-se assim uma noção de identidade.

1.2 CULTURA E IDENTIDADE

Coincidentemente, no ano de 1952 foram publicadas duas obras, dos dois lados do Atlântico, cujo objetivo era definir cultura: “*Culture: a critical review of concepts and definitions*”, dos antropólogos norte-americanos Alfred Kroeber (1876-1960) e Clyde Kluckhohn (1905-1960); e “*Cultura e Sociedade – de Coleridge a Orwell*” do crítico e novelista britânico Raymond Williams (1921-1988).

¹⁰ Assumir-se-á o termo “sociopolítico” em relação à função “político cultural” ou de “estrategista cultural” afirmada por Eagleton, que seria a função original da esfera pública burguesa do início do século XVIII.

Em *Culture*, são listadas 161 definições de cultura e mais 100 declarações¹¹, que seriam textos mais amplos envolvendo vários parágrafos. Os autores pesquisados foram alemães e americanos, sendo que a primeira definição encontrada foi de 1871, de E.B. Tylor.

É relevante ressaltar a relação da cultura com o comportamento: “Cultura é uma descrição abstrata de tendências em relação à uniformidade de palavras, atos e artefatos de grupos humanos”, também “baseada sobre o estudo do comportamento e de produtos comportamentais”, além de “normas para ou modelos de comportamento” (KROEBER; KLUCKHON, 1952, p. 182). Por outro lado, “consiste em ideologias justificando ou racionalizando certos tipos restritos de comportamento” (p. 189). A busca da “uniformidade de palavras, atos e artefatos” induz à questão da formação do gosto, relacionado a camadas socioeconômicas, que consomem artefatos uniformes. Na comparação com a crítica, verifica-se a possibilidade de homogeneização, uniformização.

De certa maneira, a tradição se relaciona também a aspectos sociais. Williams (2008, p. 184) compreende tradição como “processo de continuidade deliberada *desejada* (itálico do autor), sendo definida pelas “relações sociais gerais existentes”. Ela está relacionada a “hábitos, valores, crenças, rituais, práticas e costumes que fazem referência a uma herança cultural [...] entregues, transmitidos e transferidos” (OLIVEIRA, 2013, p. 116). As estratégias de transmissão e transferência servem tanto para pensar a tradição como um “fenômeno que conjuga passado e presente”, assim como estratégia utilizada pela sociedade e a cultura para a atualização dessa tradição.

Cultura e tradição estabeleceriam uma relação íntima, pois envolvem ideias derivadas, selecionadas e incorporadas, como mostra a seguinte definição de cultura:

Cultura consiste de modelos, explícitos ou implícitos, de ou por comportamento adquirido e transmitido por símbolos, constituindo a distinta realização dos grupos humanos, incluindo suas personificações nos produtos manufaturados; o núcleo essencial da cultura consiste de ideias tradicionais (i.e., historicamente derivadas e selecionadas) e especialmente seus valores incorporados (KROEBER; KLUCKHOHN, 1952, p. 181).

Exemplificando com a música brasileira popular, destaca-se nessa definição as ideias que são historicamente derivadas e selecionadas, relacionando-as à questão da tradição, estabelecida em músicas do passado. Além disso a “personificação no produto” é justamente o caráter distintivo do grupo humano produtor, ou seja, a

¹¹ *Statements*

identidade desse grupo. Ao refletir sobre este caráter distintivo, no caso dos produtores de discos no Brasil, Ortiz (1995, p. 128) enfatiza a “estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais”¹².

Sobre a visão de cultura do crítico britânico Williams, professor de Eagleton, na obra *Cultura e Sociedade*, há um enfoque maior na disputa social envolvendo aspectos socioeconômicos, diferenciando-se de Kroeber e Kluckhohn, cuja visão era mais antropológica. O crítico britânico afirmou que o autor Thomas Moore (1779-1852) identificou o romance em 1834 como mercadoria comercial, relacionando esse fato à distinção de público:

Entre a “multidão” e as “poucas pessoas cultas”. É óbvio, aqui, que o adjetivo “culto” contribuiu para as abstrações recentemente necessárias, “cultivo” e “cultura”¹³. Nesse tipo de argumento, “cultura” passa a ser a antítese normal para o mercado’ (MOORE apud WILLIAMS, 2011, p. 59).

Essa distinção de público – multidão e poucas pessoas cultas – pode ser comparada com a segunda fase da crítica de Eagleton, também do século XIX, em que se observou uma desigualdade cultural do público leitor. A relevância da cultura nesse período foi enfatizada por Williams (2011, p. 58) como “espírito personificado de um povo, [...] o tribunal de recursos em que valores reais eram definidos, normalmente em oposição aos valores ‘artificiais’ lançados pelo mercado”.

Ressalta-se que no início do século XIX, já havia relação entre mercadoria comercial e distinção¹⁴ de público. Williams discutiu a questão da especialização, ou a “ideia da cultura como arte e a ideia da cultura como todo um modo de vida”. Afirmou ser positivo a ideia da arte como crítica do industrialismo; porém, o aspecto negativo foi a especialização da arte como único tipo de atividade crítica, enfraquecendo a cultura de um modo geral (p. 67). Essa especialização acabou levando a cultura a se tornar uma “entidade separada e uma ideia crítica” (p. 110). Em relação à decadência da Esfera Pública burguesa, Williams, de maneira similar a Eagleton, afirma que a

¹² Este ponto é distintivo em relação ao referencial teórico de análise de gosto. Segundo Ortiz (1995, p. 48), especificamente em relação ao Governo Vargas, seria difícil empregar o conceito de indústria cultural segundo Adorno e Horkheimer; faltava ao capitalismo brasileiro “um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador”. Este se referia ao capitalismo avançado em que as pessoas podem ser agrupadas em torno de determinadas instituições, havendo uma padronização cultural em uma sociedade como um todo. No caso do Brasil, não se tinha instituição cultural que integrasse a população; a instituição que tinha o poder agregador era o Estado. Trinta anos depois, no governo militar, pouca coisa havia mudado, institucionalmente falando. O Estado, entre 1964 e 1968, de modo geral não influenciou a vida cultural brasileira; ou seja, a indústria do disco – nosso foco – “reinou absoluta”, pulverizando seus discos ao gosto dos diferentes extratos sociais.

¹³ Cabe notar que o emprego da palavra cultura, neste literato britânico, é anterior – 1834 – ao emprego do termo pelo americano Tylor – 1871. Porém, os dois ocorrem no século XIX.

¹⁴ No próximo item será discutida a obra de Bourdieu “*A distinção*”.

crítica passou a assumir um espaço intermediário entre mercado e academia. Também afirmou o enfraquecimento da atividade crítica em função da especialização, no caso da literatura.

Estabelecendo-se uma relação entre cultura e indústria cultural, Ortiz (2007) também emprega o termo “espaço público”, derivado da Esfera Pública”, que também é de Habermas. Segundo Silva (2001a), Habermas “reconceptualizou” sua noção de EP na obra de 1962 – *Mudança estrutural da esfera pública* – para a partir dos anos 1980 empregar o termo “espaço público”. Na primeira concepção ele via “um espaço público refeudalizado e decadente”; no novo paradigma ele crê na “existência de espaços públicos múltiplos com uma pluralidade de vozes”. Ou seja, no primeiro contexto, os sujeitos são objeto da indústria cultural; no segundo, são participantes ativos do “debate, da negociação e da interlocução¹⁵” (OLIVEIRA, 2011, p. 118).

Para Silva (2001a, p. 174) nesse espaço público estaria presente os “mass media [...] potenciais produtores de transparência” desde que seu funcionamento tenha um ideal regulador. Para Ortiz (1994, p. 144-5), “a mídia e as corporações têm um papel que supera a dimensão econômica”. No contexto relacionado à oligopolização, as agências transnacionais como instâncias mundiais de cultura, e a atuação dessas agências, superam “os partidos, os sindicatos, as administrações públicas ou os movimentos sociais, todos esses atores confinados ao horizonte dos conflitos nacionais”. Em relação ao Estado-nação, essas agências possuem uma grande margem de manobra internacional, sendo “agentes políticos privilegiados no contexto de uma sociedade civil mundial” (ORTIZ, 2007, p. 166). Defende-se então a ideia de que tanto o Estado-nação quanto as corporações internacionais, são instituições que, no caso da cultura e ainda mais especificamente da música brasileira popular, assumem um papel hegemônico.

Como essas agências são instâncias de socialização e desempenham funções pedagógicas, elas fornecem referências culturais para suas identidades. No contexto brasileiro,

A identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. [...] Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.

¹⁵ Deduz-se que o sujeito objeto da indústria cultural se refira ao pensamento de Adorno relacionado à música popular, e a tentativa da indústria de padronizar o consumidor. O contexto do participante ativo do debate, negociação e interlocução se aproxima ao papel sociopolítico do crítico defendido por Eagleton.

[...] Falar em cultura brasileira é falar em relações de poder (ORTIZ, 1994, p. 8).

Ortiz (2007, p. 117) afirma que “falar em cultura significa privilegiar uma instância social na qual as identidades são formuladas”. Num paralelo entre literatura e música popular, Ortiz (1994, p. 42-3) compara a obra de Gilberto Freyre – *Casa Grande e Senzala* (1933) – com a ação do governo Vargas ao combater a música da malandragem “em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira”. No mesmo contexto, a gravadora internacional RCA Victor lançou os primeiros sambas, arranjados por Pixinguinha, com uma orquestração americana, num processo conhecido por “higienização¹⁶” do samba. Este é um exemplo de atuação tanto do governo como da indústria fonográfica num processo de reformulação da identidade do samba¹⁷, que se tornou o gênero musical nacional¹⁸: enquanto o governo estimulava a alteração das letras dos sambas, a indústria fonográfica inseria instrumentos que não faziam parte original do samba, introduzindo elementos do jazz¹⁹. Isto foi observado pelo crítico musical Mário de Andrade (ver item 1.6).

Na lógica do mercado, o produto da indústria cultural deve ser consumido. No pensamento de Theodor Adorno (1996, p. 80), há uma produção padronizada dos bens de consumo, que são oferecidos – os mesmos – a todo o cidadão. Para o indivíduo que “aceita realmente e com paixão” as convenções da indústria, o autor conclui que “não há mais gosto algum”. Pode-se retomar o pensamento relacionado à esfera íntima, que se tornou unidade de consumo; para Adorno, o consumo seria universalizado, sem gosto algum. Porém na década de 1970, dois autores – Herbert Gans e Pierre Bourdieu – discutiram a relação entre o gosto e o nível socioeconômico, afirmando que o consumidor exerce sua possibilidade de escolha, havendo diferenciação do gosto (próximo item).

Em síntese, cultura é uma descrição abstrata, um modelo, de tendências, comportamentos, produtos, adquiridos e transmitidos, baseados em ideias tradicionais, que são selecionadas e incorporadas. No contexto desta pesquisa, cabe

¹⁶ Este termo foi empregado por Napolitano (2007).

¹⁷ O acompanhamento instrumental do samba era realizado por meio de conjuntos regionais. A resignificação ocorreu com Pixinguinha, que passou a atuar como “instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira; [...] vestiu as melodias que lhe eram apresentadas empobrecidas partes de piano com todos os recursos orquestrais” (TINHORÃO, 1998, p. 307).

¹⁸ “Socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca” (NAPOLITANO, 2007, p. 47).

¹⁹ Sobre esse contexto, Caetano Veloso (1997, p. 22) empregou os termos “samba domado e refinado dos estúdios e das partituras havia muito se tornara o gênero dominante”

destacar o papel da indústria cultural, que possui um papel hegemônico, além do Estado. A tradição em música brasileira popular seria a construção de uma identidade nacional, pelos grupos sociais e pelo Estado brasileiro; a indústria fonográfica também teria sua parte nessa construção.

1.3 CULTURA E GOSTO

Objetiva-se neste item discutir a relação de cultura e gosto. Como observado anteriormente, desde o século XIX, quando o termo cultura começou a ser empregado, houve distinção entre os cultos e incultos, em que o produto cultural era fruto de uma escolha, do gosto; e a formação do gosto é um elemento de caracterização social.

Retomando a crítica de Adorno, assume-se a ideia de *standardização* ou *padronização* dos produtos da cultura de massa (CAVALCANTI, 2007, p. 36, itálico do autor). Ressalta-se também que a música popular como entretenimento serviu como manipulação, tanto da indústria musical como do Estado, visando “promover a aceitação do autoritarismo e reduzir a oportunidade para o pensamento individual ou radical” (STROUD, 2008, p. 106); reforça a ideia da perda da liberdade individual junto com a comercialização da música, em que se anuvia o julgamento individual estético (MAUS, 2001, p. 3726). Adorno descartou, na década de 1950, na Alemanha, “a possibilidade de êxito em se lançar programas radiofônicos que orientassem o ouvinte e o ensinassem a desenvolver a capacidade crítica de audição” (CAVALCANTI, 2007, p. 41), mostrando que reverter o impacto da indústria cultural e o seu marketing era uma tarefa hercúlea.

Algumas considerações sobre as ideias de Adorno são necessárias. Existe a padronização dos produtos, mas ela não é única para a sociedade; no período de análise deste texto – 1965-1976 – vários gêneros musicais se destacaram, cada um relacionado a uma classe socioeconômica (MPB, Jovem Guarda, Tropicália). Em relação à “aceitação do autoritarismo”, cabe ressaltar o caráter contraditório; como constatado, através do gênero MPB, em meados da década de 1960, a indústria fonográfica investia na produção de canções com caráter divergente ao governo.

A relevância de Adorno para o estudo da indústria cultural é inegável. Porém utilizá-lo como referência única para o presente estudo refletiria uma visão muito parcial do assunto. Para os críticos da cultura da época, a presença do Estado

autoritário “desviou” em boa parte o que se passava estruturalmente na sociedade brasileira” (ORTIZ, 1995, p. 16). Como exemplo disso, considera-se que os primeiros escritos de Adorno disponíveis em português sejam os da coleção Os Pensadores, publicada pela Abril Cultural entre 1973 e 1975 (SANDRONI, 2016, p. 6), apesar dos textos originais serem da década de 1940.

Com uma visão mais recente que a de Adorno, pretende-se, neste item, discutir duas obras, escritas na década de 1970, que associam o gosto cultural com as diversas classes socioeconômicas existentes – *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste* (1974) do sociólogo teuto-americano Herbert J. Gans (1927) e *A distinção: crítica social do julgamento* (2007a), do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), destacando-se o fato de que nas críticas de Millarch, em diversos momentos ele faz alusão às escolhas de gosto e classe socioeconômica.

Um levantamento feito pela *International Sociological Association* em 1997, considerou a obra *A distinção* como sexto lugar no ranking de obras de pesquisa em ciências sociais mais importantes do século XX²⁰. Baseado em dados obtidos nos anos 1960 e início dos 1970, e publicada em 1979, o sociólogo francês procurou demonstrar a relação de gosto, aquisição de produtos culturais e posição ou distinção social: “é assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2007a, p. 13). De maneira similar, do outro lado do Atlântico, Gans afirma que as pessoas escolhem o conteúdo da mídia para se enquadrar em requisitos individuais ou de grupos, mais que adaptar suas vidas ao que a mídia prescreve (GANS, 1974, p. 32), se afastando deste modo do pensamento de Adorno.

Bourdieu (2007, p. 14) considerou que a cultura tem valor de sagrado; e tudo o que ela toca é promovido ontologicamente e comparado à uma “transubstanciação”. Com isso, a arte e o consumo artístico se dispõem a exercer uma “função social de legitimação das diferenças sociais”. Identifica os princípios de escolha na satisfação do gosto pela “posição que os agentes ocupam no espaço social²¹” (SILVEIRA, 2015, p. 103). E, segundo pesquisas entre o comportamento do consumidor e o lazer, essas escolhas não são feitas aleatoriamente: para Gans (1974, p. 68), por exemplo, quem lê o jornal *New Yorker*, prefere filmes estrangeiros e

²⁰ <https://www.isa-sociology.org/en/about-isa/history-of-isa/books-of-the-xx-century>

²¹ O que tem a ver com capital cultural, econômico e social.

televisão pública, ouve música clássica, joga tênis, escolhe mobília contemporânea e come alimentos refinados; já os assinantes de *Seleções do Reader's Digest*, assistem filmes de Hollywood, veem comédias familiares na TV comercial, ouvem baladas populares ou antigos musicais da Broadway, jogam boliche, escolhem comida tradicional; e os que leem *Argosy*²², assistem *westerns* e esportes – boxe e corridas de cavalo – na televisão.

Bourdieu analisa em sua obra diversos dados relacionados às pessoas em diferentes categorias: trajetória social (categoria socioprofissional do pai), capital cultural herdado (diploma do pai), capital escolar (diploma do indivíduo), capital econômico (salários, propriedades, lucros, consumo familiar), de pessoas de distintas classes sociais, e de diferentes formações profissionais, nas quais são relacionadas a questão do gosto e estética. Também investigou estratégias pelas quais os indivíduos (e os grupos) se esforçam por manter ou melhorar sua posição no espaço social. Segundo Silveira, *A distinção* apresenta

O fato de as necessidades culturais serem produto da educação e não de um dom natural; de os gostos funcionarem “como marcadores privilegiados” de “classe”; de a experiência estética ser uma experiência predominantemente intelectual e dependente do domínio dos códigos artísticos adequados; de o olhar “puro” ser uma invenção histórica correlata à autonomização do campo artístico (SILVEIRA, 2015, p. 64).

Segundo os dados obtidos, Bourdieu (2007a) identificou cada extrato social da seguinte maneira: 1) “classe dominante” – grandes comerciantes, industriais, profissões liberais, engenheiros, professores; 2) “classe média”, ou “pequena burguesia” – artesãos, pequenos comerciantes, comerciários, empregados de escritório, professores primários, técnicos, serviços médico-sociais; 3) “classe popular” – operários, agricultores, assalariados agrícolas, trabalhadores braçais.

Dentre diversos exemplos musicais elencados por Bourdieu, destacam-se: “membros da classe dominante, titulares dos mais elevados diplomas” com conhecimento aprofundado dos compositores; “aqueles cujo pai pertencia às classes superiores manifestam, no caso de capital escolar equivalente, uma maior familiaridade com as obras musicais” (2007a, p. 64); “a posse de um piano e a escolha do *Concerto para a mão esquerda* [obra de Maurice Ravel] dizem respeito, sobretudo, aos membros das profissões liberais” (2007a, p. 121). Cabe destacar nestes três exemplos, aspectos relacionados à apreciação musical/capital cultural: “conhecimento

²² *Argosy* foi uma revista de ficção americana, que circulou a partir do século XIX até o ano de 1978.

dos compositores”, “familiaridade com obras musicais” e “escolha do *Concerto* de Ravel”. A “posse de um piano” envolveria um bem material, que nem sempre indicaria a posse de capital cultural²³; ou seja, não basta ter o bem material, deve-se usufruí-lo e compreendê-lo.

Já a proposta analítica de Gans adota dois termos – “cultura-gosto” e “público-gosto”²⁴ –, dividindo-os em cinco níveis, apresentados no quadro a seguir; também estão relacionadas algumas “escolhas” relacionadas a cada um dos níveis:

QUADRO 1 – CULTURA-GOSTO, PÚBLICO-GOSTO E ESCOLHA

CULTURA-GOSTO	PÚBLICO-GOSTO	ESCOLHA
Alta cultura	Pessoas altamente educadas, empregadas em ocupações acadêmicas e profissionais	Canções medievais e música moderna erudita complexa. Os críticos são mais importantes que os criadores.
Cultura média-alta	Profissionais, executivos, gerentes que frequentam os melhores colégios e universidades	Não consideram a alta cultura satisfatória; querem ser cultos mas não estão preocupados com a inovação da forma. Sua cultura verbal é menos literária, e a arte e a música são menos abstratas que as da alta cultura. Preferem as obras sinfônicas e operísticas do século XIX, música de câmara e musicais da Broadway.
Cultura média-baixa	Contadores, professores de escola pública, funcionários administrativos.	Dão menos atenção a diretores e escritores e mais nos artistas. Preferem a opinião dos amigos do que a opinião crítica formal.
Cultura baixa	Trabalhadores de fábrica e de serviços, formados no ensino médio	De pouca leitura, são atendidos por tabloides e periódicos sensacionalistas e de celebridades. Ouvem rock e música country no rádio.
Cultura baixa, quase folclórica	Pessoas que estão emergindo de culturas folc-rurais e étnicas. Pessoas pobres, operários. Formados no ensino fundamental.	Leem tabloides e livros cômicos. Praticamente esquecidos pela mídia de massa, devido à sua formação folclórica.

FONTE: Adaptado de GANS (1974, p. 75-93).

²³ Ressalta-se que as características musicais se referem, neste contexto, à música erudita, clássica.

²⁴ “Cultura-gosto” – *taste culture* – consiste de valores e formas culturais que expressam estes valores: música, arte, design, literatura, drama, comédia, poesia, crítica, jornais e a mídia nas quais elas se expressam – livros, revistas, jornais, discos, filmes e programas de televisão, pintura e escultura, arquitetura, e qualquer outro bem consumido que também expresse valores estéticos ou funções, mobília, roupas, eletrodomésticos e automóveis. Além disso, as culturas-gosto incluem os valores, formas e o meio das ciências naturais e sociais e filosofia – incluindo suas popularizações comerciais e até mesmo a “cultura popular”. Considera o conceito de cultura-gosto como uma abstração, na tentativa de separá-la das pessoas, somente para efeito de análise. Os usuários que escolhem o conteúdo de uma cultura-gosto é denominado de “público-gosto” – *taste public* –, considerados mais como agregados desorganizados que como públicos organizados (GANS, 1974, p. 10-11).

Apesar dos termos empregados serem diferentes e do número de classes de Bourdieu ser menor, as categorias profissionais se equivalem nos dois sociólogos. Outra similaridade entre os dois é que ambos levam em conta os bens consumidos, como automóveis, eletrodomésticos, arte, música, jornais, roupas, etc., que Bourdieu chama de “estilo de vida”:

É a unidade que perpassa todos os bens, atitudes e práticas (móvel, vestimenta, linguagem, corpo, etc.) dos indivíduos. O estilo é gerado e explicado pelo gosto, que diz respeito a habilidades de apreciação, a disposições para adquirir certos bens ou atitudes ou práticas que são classificados (cultos ou vulgares) e ao mesmo tempo classificam os sujeitos (cultos ou vulgares) que deles gostam (BOURDIEU apud SILVEIRA, 2015, p. 184).

Observou-se que os mais ricos em “capital cultural” (BOURDIEU, 2007a, p. 112), tendem a investir na educação dos filhos e nas práticas culturais próprias, mantendo e aumentando sua raridade específica; já os mais ricos economicamente, relegam os investimentos culturais e educativos em detrimento dos econômicos.

Para o francês, as características de uma “arte mediana” resultam das condições sociais que envolvem a produção deste bem e não de características artísticas; a forma não seria um fim em si mesma, mas um meio, pois a obra, na indústria cultural, é avaliada pelo seu sucesso ou fracasso no mercado. Além disso, essa arte vê a necessidade de se fazer referência à cultura erudita, “pois grande parte de seu encanto para os consumidores resulta dessas referências, que predisõem e autorizam os consumidores a identificar a arte média à cultura ‘superior’” (SILVEIRA, 2015, p. 158, 162). No jogo de poder cultural interclasses, salienta-se a imposição do gosto:

a entrada da pequena burguesia no jogo da distinção marca-se, entre outros indícios, pela ansiedade que suscita o sentimento de prestar-se à classificação ao entregar ao gosto dos outros determinados indícios tão seguros de seu próprio gosto quanto roupas, móveis ou um simples par de poltronas [...]. Quanto às classes populares, sua única função no sistema das tomadas de posição estéticas é, certamente, de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas²⁵ (BOURDIEU, 2007, p. 57-8).

Para Bourdieu, “a percepção artística é um ato de decifração”: existe a compreensão imediata no caso em que a “cifra cultural é dominada pelo observador e coincide com o código cultural da obra” (SILVEIRA, 2015, p. 169); ou ainda,

²⁵ Faz-se necessário refletir sobre o papel de um crítico musical nesse contexto. Ao “qualificar” positivamente certas gravações em detrimento de outras, de certa maneira ele “entrega ao gosto dos outros” aquilo que é “de seu próprio gosto”.

“somente aquilo que se tem conceito pode agradar” (SILVEIRA, 2015, p. 169, 84). Esta afirmação serve de alerta para o mote “A música é uma linguagem universal”, no sentido de que é compreendida universalmente; sem a compreensão da “cifra cultural” a experiência estética pode não ocorrer. À capacidade de decifração correta das obras artísticas, o sociólogo deu o nome de “capital artístico” (SILVEIRA, 2015, p. 175). Essa competência artística “não depende das vontades e consciências individuais e se impõe aos indivíduos singulares, muitas vezes sem que eles percebam, determinando assim as distinções que eles podem ou não fazer”; isso é compartilhado e construído socialmente (SILVEIRA, 2015, p. 177). As necessidades culturais são produto da educação e não de dom natural. Enfatiza-se o papel de educador que o crítico cultural também possui.

Tanto para Gans quanto para Bourdieu o conteúdo cultural requer um conhecimento educacional incorporado. Além disso, o gosto e os padrões estéticos são ensinados, tanto pela escola quanto em casa (GANS, 1974, p. 70). Para o norte-americano, considera-se que a educação é mais importante que a renda e a ocupação, para definir e também descrever a posição de classe socioeconômica. E utiliza o exemplo de uma pessoa rica que ganhou seu dinheiro em um negócio de *status* baixo e que frequentou a escola por 10 anos²⁶; ela pertence ao nível do “público-gosto” baixo, apesar de suas outras escolhas comportamentais refletirem sua renda alta (GANS, 1974, p. 70).

Como o domínio do código cultural é fruto de aprendizagem, Bourdieu destaca que isso ocorre de maneira desigual na sociedade: “a necessidade de se apropriar dos bens culturais não é universal, mas só surge naqueles que podem satisfazê-la [...] pois cada nova apropriação reforça o domínio dos instrumentos de apropriação” (SILVEIRA, 2015, p. 183). O contrário também é verdadeiro: quanto menos se tem, menos se sente a necessidade. Paralelamente a essa questão, Gans afirma que enquanto as pessoas mais pobres querem dinheiro para ascender a grupos de renda superior, não há o mesmo tipo de sentimento em relação à mobilidade da cultura-gosto; quando elas obtêm mais renda e status, frequentemente permanecem em seu público-gosto original. Nem mesmo a mobilidade educacional traz consigo a

²⁶ Equivalente ao nosso ensino fundamental.

mobilidade cultural (GANS, 1974, p. 114-115). A mobilidade cultural pode ocorrer na próxima geração de filhos²⁷.

O acesso universal às obras não significa necessariamente que as pessoas de classes inferiores sejam atraídas culturalmente. Criar um gosto natural é uma atividade que “uma autoridade pedagógica” – família, escola – pode desenvolver, através de uma “prática cultural assídua e prolongada” (SILVEIRA, 2015, p. 169), podendo ser também assimilada de maneira inconsciente (SILVEIRA, 2015, p. 202). A educação escolar teria um papel preponderante de compreensão e transformação das práticas culturais “para que essas deixem de reproduzir as desigualdades sociais” (SILVEIRA, 2015, p. 112). Além disso, as práticas culturais são ampliadas à medida que se prolonga a escolaridade e se intensifica o seu uso (SILVEIRA, 2015, p. 149).

Destaca-se que o esforço em adquirir o capital cultural não se reflete necessariamente numa mudança de gosto, ou de compreensão da obra de arte, pelo menos a curto prazo. É a isso que se refere Bourdieu ao citar Suzanne Langer:

Outrora, as massas não tinham acesso à arte; a música, a pintura, e até mesmo os livros, eram prazeres reservados às pessoas ricas. Seria possível supor que os pobres, o ‘vulgar’, poderiam igualmente usufruir dela se lhes tivesse sido dada esta oportunidade. Mas, atualmente, em que cada um tem a possibilidade de ler, visitar museus, escutar a grande música, pelo menos, no rádio, o julgamento das massas sobre estas coisas tornou-se uma realidade e, através dele, tornou-se evidente que a grande arte não é um prazer direto dos sentidos. Caso contrário, ela lisonjearia – à semelhança dos bolos ou dos coquetéis – tanto o gosto sem educação, quanto o gosto culto (LANGER apud BOURDIEU, 2007a, p. 34²⁸).

²⁷ No livro *Freakonomics*, os autores – Levitt e Dubner (2007, p. 166-167) – chegam a conclusão que: “os pais adotivos exercem pouca influência sobre o desempenho escolar do filho. [...] Os filhos adotivos tiram notas relativamente baixas na escola; qualquer que seja a influência que os pais adotivos exerçam, ela aparentemente é suplantada pela força da genética. [...] Porém, os pais não permanecem impotentes para sempre. Ao se tornarem adultos, os filhos adotivos já deram uma guinada expressiva quanto ao destino que lhes fora reservado apenas em função do seu QI. Comparados a crianças similares que não foram entregues à adoção, observou-se que os adotados são muito mais propensos a frequentar a universidade, conseguir empregos bem remunerados e esperar até o final da adolescência para casar. É a influência dos pais adotivos [...] que faz a diferença”. Utilizo esse exemplo para demonstrar que a mobilidade educacional pode alterar a mobilidade cultural na próxima geração, pois apesar da genética, o capital cultural adquirido pode reescrever o futuro. Vivenciei isto em minha família, pois meu irmão mais velho é adotivo, e teve inúmeras dificuldades em estudar. Porém com suas filhas – minhas sobrinhas – o estudo foi mais fácil.

²⁸ Esse texto é datado de 1968. A autora destaca que se teria acesso à “grande música” pelo menos no rádio. É mais ou menos um retrato do que ocorria no Brasil; pelo menos no que se refere à “grande música” – entenda-se música erudita. O acesso à população se restringia basicamente à rádio MEC, pois um incremento nas vendas deste gênero de música só iria ocorrer na década de 1970, que foi veiculado por Aramis Millarch no jornal O ESTADO DO PARANÁ no ano de 1975.

Gans divide a crítica da cultura de massa em dois campos políticos: 1) os conservadores²⁹, que explicam a existência da cultura popular pela inadequação de sua audiência, e porque se ressentem da ascensão do poder político, econômico e cultural dessa cultura popular de massa; 2) os socialistas³⁰, destacando que a sociedade de massa e o uso dos mecanismos de mercado são falhos em prover cultura, “destruindo” a cultura popular, substituindo-a por uma cultura popular comercial que as pessoas não desejam, mas que não podem evitar, nem resistir. Assim como os conservadores, os socialistas também criticam a cultura de massa, pois “ficaram desapontados”, já que uma vez “libertos do proletarianismo”, não aceitaram a alta cultura ou o apoio da defesa socialista dela (GANS, 1974, p. 55).

Diferenciando a abordagem de Bourdieu da Teoria Crítica – Adorno, Horkheimer –, observou-se que o primeiro vê a cultura como diversidade hierarquizada, legitimando simbolicamente as posições sociais superiores e inferiores; já a segunda abordagem vê “uma unidade que obscurece as diferenças sociais, por operar segundo a lógica industrial da padronização e homogeneização, tanto dos produtos quanto dos consumidores” (GARTMAN apud SILVEIRA, 2015, p. 92). Adorno também aborda as características puramente artísticas, formais, das obras, enquanto Bourdieu afirma que “as características mais específicas da arte mediana são o resultado das condições sociais que envolvem a produção desse tipo de bem simbólico” (SILVEIRA, 2015, p. 158).

Ainda sobre a “arte média” (mediana), a forma é um meio e não um fim, sendo avaliada pelo sucesso ou fracasso no mercado. Outra característica é a necessidade dessa arte fazer referência à cultura erudita, superior. Destaca-se um exemplo dado por Silveira, de 2015, justificando a atualidade da análise de Bourdieu: a relevância do exemplo está em relacionar o jazz ao erudito:

Um exemplo dessa referência em ação, e da atualidade da análise de Bourdieu, pode ser visto neste trecho de uma revista mensal brasileira: “Emprestando sofisticação à música popular, ela [Diana Krall] prova que é possível existir um meio termo entre o pop e o *erudito*” (*Vida Simples*, n. 158, p. 56, mai. 2015, grifo nosso). No caso citado, a obra é um disco de jazz que faz releituras de sucessos do rádio dos anos 1970. “Erudito”, aqui, não se refere ao estilo Barroco, ao Classicismo ou ao Romantismo, mas a um gênero comumente considerado “difícil” da própria música popular: o jazz (SILVEIRA, 2015, p. 162, nota de rodapé).

²⁹ Jacques Ellul, T.S. Elliot, F.R. Leavis, e Jose Ortega y Gasset na Europa, e Ernst van den Haag e Russell Kirk, entre outros, na América (GANS, 1974, p. 54)

³⁰ Theodor Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, e Herbert Marcuse; os maiores escritores americanos incluem Clement Greenberg, Irving Howe, Dwight MacDonald, Bernard Rosenberg, and Harold Rosenberg.

Como sugestão de política cultural americana, Gans comenta que mesmo que todo americano tivesse acesso à renda, educação e outras características de apoio para a classe média-alta, nem todos optariam pela cultura alta ou média-alta (GANS, 1974, p. 129); porém deveria ser estendido a todos a oportunidade da mobilidade cultural, para culturas-gosto mais elevadas. E essa mudança passa necessariamente pela “maximização de oportunidades educacionais” (GANS, 1974, p. 128). Extrapolando o contexto americano, Ortiz sintetiza aspectos relacionando educação, consumo e identidade:

Para os homens de negócio, a produção em massa implica a educação do povo. Consumo e nação são faces da mesma moeda. Como a escola, o consumo impele à coesão social. Os publicitários se consideram assim como os artífices da identidade nacional. Ensinando aos homens as maneiras, e o imperativo em consumir, eles trabalham para a eficácia do mercado e o reforço da unidade nacional (ORTIZ, 2007, p. 121).

No caso brasileiro, a identidade tem um caráter plural (OLIVEIRA; FERNANDES, 2011, p. 125), não existindo uma única autêntica, pois está ligada a reinterpretção dos grupos sociais. Essa pluralidade também se refere ao aspecto cronológico: a identidade muda conforme a tradição é “atualizada”, como comentado anteriormente. Além disso, a identidade possui um caráter abstrato em sua essência, como “projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam”. Além do seu aspecto social, ela é constituída também através de relação política (ORTIZ, 1994, p. 138). A indústria cultural também tem a possibilidade de “equacionar” uma identidade nacional, porém em termos de mercado, “interligando” consumidores pelo Brasil (ORTIZ, 1995, p. 164).

Em síntese, observou-se que a relação entre cultura e gosto está relacionada ao posicionamento socioeconômico: as pessoas tendem a consumir produtos similares dependendo da classe à qual pertençam. Tanto Gans quanto Bourdieu reconheceram que essa relação é baseada principalmente na educação, seja a escolar ou familiar; nem sempre uma ascensão social se reflete automaticamente numa ascensão cultural, pois há necessidade de se compreender os códigos culturais das obras, obtidos através da educação. Defendeu-se a ideia de que se deve estender a todas as pessoas a oportunidade ascendente de mobilidade cultural.

1.4 A CRÍTICA E A TRADIÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Uma das características da crítica cultural brasileira de meados do século XX em diante, é que ela começou a ocupar mais espaço nos grandes jornais, com o surgimento dos suplementos literários nos anos 50. Em 1956 surge o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, sendo seguido por todos os cadernos de livros – *Ideias*, do JB, os extintos *Folhetim* e *Letras*, da *Folha de São Paulo* e outros (PIZA, 2011, p. 37). Essa década foi o auge dos suplementos literários. Eram editados nos finais de semana, atingindo um maior número de leitores, aonde o leitor apressado dos dias de semana pode “preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente” (ABREU, 1996, p. 21). E segundo Gadini (2003, p. 53), até alguns textos sobre questões políticas poderiam ser publicados.

Alguns suplementos literários eram encontrados nos suplementos femininos, junto com receitas culinárias, moda, assuntos infantis, poesia, sendo que a mulher era grande consumidora de poesia, crônicas e romances – justamente a produção literária. Cabe destacar que O ESTADO DO PARANÁ iniciou o suplemento Revista da Mulher em dezembro de 1964, tendo a seção Música Popular de autoria de Aramis Millarch; questões políticas eram expostas sutilmente pelo crítico, como na relação entre Nara Leão e certos temas da Bossa Nova engajada, publicadas em 1965 (ver capítulo 3). Vale lembrar que a censura severa a jornais só iniciou após o AI-5 em 1969.

Abreu (1996, p. 33), ao discutir sobre as inovações culturais que ocorreram no Brasil nos anos 1950, e que estavam presentes nos suplementos literários, comprova dois momentos que se destacam em relação à construção de uma identidade brasileira: o primeiro em relação ao passado, com temas centrais das décadas de 1930-40, vinculados à construção da nacionalidade, sob a perspectiva do regionalismo, do folclore. No segundo momento, mais para o final da década de 1950, “assiste-se à implantação de um movimento cultural com forte acento político, que iria dominar a década de 60”. Ela enfatiza que a *intelligentsia* utilizou o cinema, teatro, literatura e poesia com o objetivo de politizar o povo, tomando consciência dos problemas sociais. Ou seja, o suplemento era o espaço no jornal que poderia ser ocupado por cultura e política na década de 60 em que ocorreu a instalação do regime militar. É o papel da imprensa ocupando sua posição na Esfera Pública.

Do ponto de vista global, a crítica musical é um gênero de escrita que procura avaliar aspectos da música e da vida musical, descrevendo a música como arte ou como objeto de experiência estética. Inaugurando a tradição crítica, Johann Mattheson (apud STANLEY, 2001, p. 3729), em 1713, definiu a crítica como “o exame e a avaliação precisos de opiniões e argumentos [...] sobre música para a eliminação de todos os erros primitivos possíveis e para promover um maior crescimento na ciência da harmonia pura”.

Essa crítica estava relacionada ao surgimento de um novo público consumidor de artes, em uma relação diferenciada com o Estado, justamente no período de atuação da Esfera Pública burguesa, baseada em Eagleton, no começo do século XVIII:

É desse momento histórico – de transferência das funções culturais das cortes para as cidades e do surgimento de uma esfera pública burguesa, derivado do papel cada vez mais ativo da imprensa na mediação entre sociedade e Estado – que emerge o jornalismo e a crítica voltados para a música (SCHOENHERR, 2005, p. 125).

Destaca-se, desde o início da crítica musical – século XVIII –, seu papel na defesa dos estilos nacionais, relacionando-se às identidades nacionais. E a partir do XIX, uma “abordagem crítica que considerou as obras musicais em relação a instituições sociais, valores culturais determinados socialmente e tendências políticas” (STANLEY, 2001), envolvendo nacionalismo, religião, filosofia, antissemitismo. Aspectos sociológicos ligados à crítica musical ganharam uma importância maior a partir da década de 1960: cita-se como exemplo o caso do crítico Virgil Thomson, que relacionou a música aos contextos econômico, social e político (1962). E também com a chegada de uma contracultura internacional, a sociologia se tornou mais importante para a cultura musical, a crítica e a academia, com foco crescente na cultura jovem (ROTHSTEIN, 2001, p. 3771). É relevante retomar a ideia da função sociopolítica da crítica, explorada no item 1.1: “resistir à dominação dos bens de consumo e das instituições que adotem essa postura”.

A construção da ideia da tradição envolve questões de escolha. Segundo a definição de cultura de Kroeber e Kluckhohn, examinadas no item 1.2, a composição da cultura passa pelo que é historicamente derivado e *seleccionado* (itálico meu). Para Napolitano (2007, p. 6), a linha formativa da tradição na música brasileira popular passou pelos gêneros Samba-Bossa Nova-MPB, considerados hegemônicos, apesar de outros gêneros também terem se destacado no Brasil.

Mário de Andrade foi o primeiro escritor de destaque no Brasil a tratar da música popular, entre os anos 1920 e 1940. Sua preferência estava mais na música popular rural do que urbana, e visualizava a necessidade de o Brasil desenvolver uma identidade cultural independente, livre das influências estrangeiras (STROUD, 2008, p. 19). Em sua obra *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Andrade delineia pela primeira vez características estilísticas que identificam a música como brasileira; para ele, a música folclórica estava profundamente relacionada ao povo. Cria que o processo era evolutivo, em que a música popular brasileira se libertaria de influências internacionais. Também destacava o fato de que a música folclórica deveria servir como fonte para ser usada pelos compositores eruditos, transformando o popular em artístico³¹ (STROUD, 2008, p. 28).

Andrade é considerado também “pioneiro no uso de produtos da indústria do lazer internacional como documento para o estudo do processo cultural brasileiro” (TINHORÃO, 2004, p. 9). Segundo Toni (2004, p. 31), “O fonógrafo”, de 24/02/1928, é o texto mais antigo de Mário dedicado à gravação eletromagnética. O crítico considerava “controverso o processo de criação de sonoridades destinadas a acompanhar a canção gravada no Brasil: o arranjo³²” (TEIXEIRA, 2004, p. 53); para ele, o acompanhamento orquestral da gravação desvirtuava o caráter verdadeiramente popular da melodia. Choro e modinha eram considerados como boa música popular urbana; porém a música “adulterada pela cidade”, recebeu a denominação de “popularesca” (TEIXEIRA, 2004, p. 56).

Ao citar a influência das “modas internacionais”, Mário considerou tango, rumba e jazz, como sendo facilmente absorvidos pelos músicos brasileiros, não tanto a nível de composição, mas aos arranjos elaborados nos estúdios: a melodia representava a tradição e as intervenções nela demonstravam “origem num meio letrado e burguês” (TEIXEIRA, 2004, p. 57). Ou seja, a gravação não revelava a origem popular da melodia e sim um caráter elitista devido ao arranjo; além disso, revestia-se a gravação das “modas internacionais” (TONI, 2004, p. 54). Pode-se deduzir que parte do processo de transformação do samba, da década de 1930, esteja relacionado à questão dos arranjos nas gravações.

³¹ As ideias de Mário de Andrade encontrarão eco em dois compositores de música erudita que abraçaram esta estética, que se tornariam predominantes na música de concerto brasileira – Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Este movimento se tornou conhecido como Música Neoclássica Nacionalista (SALLES, 2005).

³² No capítulo 2 será detalhado mais pormenorizadamente aspectos relacionados ao arranjo.

Sobre o Jazz, foi considerado sinônimo de modernidade pelos artistas da década de 1920 (ORTIZ, 2007, p. 187), sendo que influenciou inclusive a marcha carnavalesca *Eu vi Lili* de 1926 (TINHORÃO, 1998, p. 252). O samba da década de 1930 surgiu com uma orquestração moderna, sinfônica, mais ligada à sonoridade do jazz³³. Como exemplo mais famoso, a interpretação de *Aquarela do Brasil* por Orlando Silva, em 1939, com arranjo orquestral de cordas de Radamés Gnattali, ao invés de violão, cavaquinho, flauta, pandeiro e acordeão, inaugurou o gênero *samba-canção*, atestando a “purificação³⁴” do samba (STROUD, 2008, p. 31). Foi através dos arranjos nas gravações, realizadas por artistas brasileiros, como Pixinguinha e Radamés Gnattali, em empresas estrangeiras – RCA Victor –, que se determinou as características essenciais dessa música, colocando em relevo o samba como o primeiro gênero musical popular brasileiro. É relevante considerar que a escolha dos instrumentos seguiu o padrão indicado pela RCA, seguindo os arranjos das gravações estrangeiras. Pode-se, então, deduzir que o produto seja uma resultante antropofágica³⁵.

Ressaltando a questão política, que é pertinente para o presente estudo, o samba se tornou uma unanimidade: para a esquerda, era a música do povo, uma expressão autêntica; para a direita, ele era exótico, podendo se tornar música brasileira, desde que “higienizado e disciplinado” (NAPOLITANO, 2007, p. 35). O caráter político, em um regime autoritário – o Estado Novo –, afastou o trabalhador brasileiro e o samba da malandragem e do batuque. Poder-se-ia utilizar o gênero musical como “instrumento de educação cívica e disciplina social para as massas trabalhadoras da cidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 43). Inclusive no governo de Getúlio Vargas, o dia 4 de janeiro de 1939 foi reconhecido como o Dia da Música Popular Brasileira (NAPOLITANO, 2007, p. 36).

Em relação a aspectos sociais, Mário de Andrade observou que na gravação dos discos de música brasileira, a melodia tem caráter popular, porém o arranjo é

³³ Os nomes mais conhecidos entre os arranjadores das gravadoras estrangeiras radicadas no Brasil foram Pixinguinha e Radamés Gnattali.

³⁴ Este termo é similar à “higienização”, empregado por Napolitano.

³⁵ O emprego do termo antropofagia se tornou famoso no final da década de 1920, por Oswald de Andrade, se referindo justamente à dependência cultural brasileira. Vários autores utilizados neste texto empregam o termo com a mesma finalidade, porém em diferentes momentos: Cavalcanti (2007, p. 346) vai se referir ao Tropicalismo; Napolitano (2010, p. 228) ao gênero MPB da década de 1960, e também a Caetano Veloso/Tropicalismo (2007, p. 131). Ao utilizar o termo para o contexto da década de 1930, me situo bem próximo, cronologicamente falando, ao sentido original de Oswald, do final da década de 20.

elitista. Para o crítico Tinhorão, os efeitos negativos – a americanização – só afetavam o samba direcionado à classe média – o gravado –, pois o autêntico samba do morro continuava imune (STROUD, 2008, p. 42).

É importante frisar que na década de 1950 diversos gêneros estrangeiros foram divulgados e gravados, como rumbas e boleros; porém, do ponto de vista da tradição nacional, esses gêneros não foram considerados:

A cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida num vão da memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por boleroes exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse (NAPOLITANO, 2007, p. 63).

O crítico Almirante promoveu, nos anos 1940 e 1950, *O Pessoal da Velha Guarda*, como Pixinguinha (1897-1973) e Benedito Lacerda (1903-1958), e estilos musicais como samba, lundu, xote e choro (STROUD, 2008, p. 32). A escolha destes estilos revela o que Napolitano (2007, p. 60) considera nacionalismo folclorizante, uma estética posicionada entre a cultura de massa e à erudita, seguindo o perfil folclórico de Mário de Andrade. Em 1954, Almirante liderou a proposta de realizar o I Festival da Velha Guarda, com a presença de Pixinguinha³⁶, Donga, João da Baiana e outros. Outro exemplo da contribuição do crítico foi a sugestão, em 1948, de que os brasileiros que estivessem viajando pelo exterior se identificassem assobiando a melodia de *Carinhoso*, a composição de choro mais famosa (STROUD, 2008, p. 33); nessa reflexão, fica implícita a ideia de perpetuação do civismo, de continuidade de uma tradição, apesar de em 1948 já haver terminado a era Vargas: é como se se assobiasse o Hino Nacional como identificação de nacionalidade.

Lúcio Rangel foi crítico musical de jornal nas décadas de 1950 e 1960. Sob a influência de Almirante publicou a *Revista da Música Popular*, elaborada junto com Pêrsio de Souza, que circulou entre 1954 e 1956, “voltada a um público mais culto, defensora das “raízes” e da “verdadeira” nacionalidade musical brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p. 62), defendendo o passado glorioso – *Pessoal da Velha Guarda* – como Pixinguinha, sendo considerados como “folcloristas urbanos”. É relevante destacar que a produção da Revista estava ligada à elite, ao “público mais culto”. Diversos estilos musicais enquadrados como comerciais ou estrangeiros eram

³⁶ Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) foi maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro, compositor de *Carinhoso*.

rechaçados, com exceção do jazz (FERNANDES, 2016, p. 124); na primeira edição da *Revista da Música Popular* consta que algumas páginas eram dedicadas ao jazz.

Ary Vasconcellos começou a escrever sobre jazz no jornal *O Globo* em 1943³⁷. Foi colunista da revista *O Cruzeiro* e escreveu sobre música popular durante os anos 1960. Em seu livro *Panorama da Música Popular Brasileira*, dividiu a história da música brasileira popular em quatro fases: fase primitiva (1889-1927); fase de ouro (1927-1946); fase moderna (1946-1958) e fase contemporânea (1958-1964). Destaca-se que a “fase de ouro” é diferenciada já pelo nome, identificando o apreço do autor pelo período. É justamente o período do Pessoal da Velha Guarda. Considerava que dois aspectos eram prejudiciais à música brasileira popular: a chegada da moderna indústria da música que estimulava somente o lucro, e a invasão da música estrangeira depois da Segunda Guerra Mundial, principalmente a norte-americana (STROUD, 2008, p. 35). Ressalta-se o emprego que Millarch fez dessa obra de Vasconcellos, adotando o pessoal da Velha Guarda como tradição na música brasileira popular, e também ao utilizar o termo “indústria da música”.

Tinhorão começou a trabalhar como crítico no *Jornal do Brasil* no ano de 1961. O pilar de sua obra como crítico musical e escritor está baseado em sentimentos musicalmente nacionalistas e anti-imperialistas. Empregou termos como ‘alienação’ e ‘subdesenvolvimento’, de maneira similar às ideias propostas pelo ISEB³⁸ e o CPC³⁹ nos anos 1950 e 1960 (STROUD, 2008, p. 42). Com uma crítica de caráter mais social, também relacionada ao materialismo histórico – marxismo –, associou a dependência

³⁷ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>

³⁸ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – foi criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, destinado ao estudo, ensino e divulgação das Ciências Sociais. No aspecto cultural, segundo Ortiz, os intelectuais do ISEB consideram a cultura um “vir a ser”, privilegiando “a história que está por ser feita, a ação social”. Concebem o “domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica”, afastando-se dos estudos históricos, do “passado intelectual brasileiro”. Foi uma concepção ímpar, diferenciada do que acontecia até então. Com a instalação da ditadura militar, o Instituto deixou de existir, e retomou-se a concepção histórica, como se a ditadura fosse uma continuação do passado anterior ao período do ISEB (ORTIZ, 1994, p. 45-46).

³⁹ O Centro Popular de Cultura – CPC – foi uma organização associada à União Nacional dos Estudantes, criado em 1962, sendo extinto quando os militares assumiram o poder em 1964. De pensamento similar ao do ISEB, questionou a valorização da tradição como “presença do passado”, do progresso, que “dominou grande parte da literatura folclórica brasileira”. Defendeu a concepção de cultura popular em termos de transformação, desvinculada da identidade até então associada ao folclore. A política cultural, decorrente do novo pensamento, deveria ter uma orientação “reformista-revolucionária”, com consciência política e de ação política; as obras da “cultura popular não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura” (ORTIZ, 1994, p. 71-2). Cabe ressaltar o papel desempenhado pelo renomado compositor bossa-novista Carlos Lyra neste contexto, e sua composição da música mais famosa relacionada ao CPC – *Canção do Subdesenvolvido* (1962).

cultural da econômica. Lançada em 1966, sua obra *Música popular: um tema em debate* foi tema de discussão com o cantor/compositor Caetano Veloso. Este último argumentou que o jazz enriqueceu a música brasileira e a tradição de Orlando Silva, Noel Rosa e Ary Barroso⁴⁰ (STROUD, 2008, p. 42), defendendo a ideia de que João Gilberto e a Bossa Nova fazem parte da “linha evolutiva” da música popular⁴¹, e não a ruptura, como afirmou Tinhorão. Além disso, Caetano considerava que essa linha iria até a Tropicália, movimento que ele encabeçava junto com Gilberto Gil.

Em síntese, o samba foi o primeiro gênero de música brasileira popular a se tornar parte da tradição; porém essa tradição, hegemônica, foi construída pela indústria fonográfica na década de 1930, baseada nos arranjos de Pixinguinha e Gnattali. Dos cinco críticos de música popular citados – Andrade, Almirante, Rangel, Vasconcellos e Tinhorão – o primeiro e o último identificaram e questionaram o amálgama entre a identidade brasileira – no caso de Andrade a melodia – e a característica estrangeira – o arranjo americano, influenciado pelo Jazz. Os outros três – Almirante, Rangel e Vasconcellos – enfatizaram o Jazz como presente na música popular, assim como Aramis Millarch em suas críticas (capítulo 3).

Desses críticos, Almirante foi citado por Millarch nas críticas, e participou do I Encontro dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira. O ESTADO destacou durante o evento que Almirante estava para ser despejado do Museu da Imagem e do Som com todo o seu arquivo sobre música popular (O ESTADO DO PARANÁ, 06/03/75, p. 12). Já Rangel teve críticas suas publicadas por Millarch, que o considerava como um expert em música brasileira popular. Também participou do Encontro da APMPB em 1975 em Curitiba.

Aramis citou o livro de Ary Vasconcelos diversas vezes no período em estudo. Destaca-se que também participou do Encontro da APMPB. E enfatiza-se o papel desempenhado por ele como ação posterior ao Encontro, atuando como consultor numa edição especial, bancada pela indústria fonográfica em parceria com o Instituto Nacional de Música em 1976, de autores brasileiros “sem resposta comercial”, dentro de uma sequência lógica e com amplos dados culturais⁴².

⁴⁰ Foi o surgimento do samba-exaltação.

⁴¹ Como visto em Napolitano.

⁴² Essa foi uma reclamação de Millarch durante todo o tempo de sua atuação como crítico: o descaso das gravadoras com as informações contidas no disco, para informar o leitor; o objetivo do crítico curitibano era educativo, para que o ouvinte possuísse a maior quantidade de dados que enriqueceria a apreciação do disco.

Certamente o crítico que mais influenciou Aramis foi Tinhorão. Citado inúmeras vezes, o crítico carioca e sua visão sociológica atraíram a atenção de Millarch, que, à sua maneira, também destacou aspectos sociológicos em suas críticas. Enfatiza-se que a visão marxista de Tinhorão, no período analisado de início do regime militar, também cumpre o papel de posicionamento político ideológico contrário ao regime vigente. De certa maneira, as frequentes citações a Tinhorão e também à Nara Leão e à Bossa Nova engajada manifestaram o posicionamento de Aramis em relação ao regime; é difícil não visualizar que seu leitor não compreendesse nas “entrelinhas” o posicionamento do crítico.

A discussão em seguida envolve as instituições dominantes e de caráter hegemônico em relação às quais a crítica de Aramis Millarch e, por fim a APMPB se posicionaram como organização da Esfera Pública: o governo militar e a indústria fonográfica.

2 AÇÕES DO GOVERNO MILITAR E DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA ENTRE 1965 E 1976

No capítulo 1 discutiu-se o papel sociopolítico da crítica, intermediando as relações econômicas de compra e venda de produtos culturais entre a indústria fonográfica e os consumidores. Articulou-se como pertinente o papel do Estado como um possível regulador da atividade fonográfica. Objetiva-se neste capítulo investigar as ações realizadas tanto pelo governo militar e da indústria fonográfica no período analisado, entre 1965 e 1976. Com isso, pretende-se contextualizar as possibilidades da crítica cultural atuar como “contrapeso” em relação às duas instituições.

Mais especificamente sobre o governo, propôs-se discutir a abertura de mercado e a atuação da censura, a partir de 1969, como principais influenciadoras na cultura musical. Destacou-se também a promulgação da *Política Nacional de Cultura* (PNC) em 1975 e a criação e reconfiguração das instituições federais relacionadas à cultura. É na PNC que Millarch e a APMPB focaram as deliberações do Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira em março de 1975. Como parte dessas deliberações destacavam aspectos relacionados à indústria fonográfica, discutiu-se, no item 2.3, parte do trajeto percorrido pela indústria cultural fonográfica, e o seu desenvolvimento no Brasil.

2.1 AÇÕES DO GOVERNO MILITAR NA CULTURA

Enfatiza-se o fato de que na história do Brasil, dois momentos marcaram a atuação do Estado na cultura de modo mais expressivo, ambos dominados por governos autoritários: durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, principalmente no período pós-1937 e na instauração do regime militar em 1964; o que se destacou nesses períodos foi a intervenção governamental mais significativa, e a criação de instituições nacionais na área da cultura (SILVA, 2001b, p. 20). Apesar de o período de análise das críticas de Millarch não coincidir com o governo de Getúlio Vargas, é importante ressaltar que parte da música produzida nos anos 1930 e 1940 tornou-se, a partir dos anos 1950, o modelo hegemônico de tradição na música brasileira popular – Samba-Bossa Nova-MPB –, e que diversos compositores passaram a ser denominados como “O Pessoal da Velha Guarda”, como o início dessa tradição.

O Estado Novo atuou em diversas áreas a nível cultural: expansão da rede de instituições culturais⁴³; criação de cursos de ensino superior, e também a elaboração de uma ideologia da cultura brasileira (ORTIZ, 1994, p. 80). A criação de uma revista – *Cultura e Política* – de 1941 a 1945, foi considerada um órgão ideológico do Estado, no mesmo período em que o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – exerceu suas funções de censura. Destaca-se que a atuação governamental na cultura ocorreu no período pós-1937, depois de Getúlio Vargas assumir o poder como ditador, enfatizando a questão de a cultura ter um papel preponderante na afirmação de um regime de exceção.

Com o desenvolvimento da indústria brasileira, houve necessidade de se transformar o conceito de homem brasileiro, pois certas características não seriam adequadas aos novos tempos ansiados por Vargas

Quando começa a se consolidar uma sociedade urbano-industrial no Brasil. Por isto é revelador que uma das preocupações centrais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) na época do Estado Novo tenha sido a de inverter na música popular brasileira a tendência à exaltação da malandragem, incentivando por todos os meios a valorização do trabalho (OLIVEN, 1984, p. 49).

Essa música dominou o mercado de discos e programas de rádio durante todo o período Vargas (1930-1945). No programa “A Hora do Brasil”, criado nesse período, números musicais eram intercalados na propaganda oficial (TINHORÃO, 1998, p. 298).

Passando ao segundo momento autoritário, Oliven (1984, p. 50) observou a repetição de certos procedimentos similares nesses regimes de exceção, visando exaltar a grandeza da pátria: na década de 1930, o governo oficializou os desfiles de carnaval, pressionando “as escolas de samba a criarem enredos que exaltem a grandeza nacional”; no governo Médici, procurou-se transformar “o futebol em símbolo máximo de integração nacional, “apresentando a conquista da Copa do Mundo como fruto do gênio, da garra e do jeitinho nacional”.

Como primeiro impacto na cultura, um dos objetivos da instalação do regime militar em 1964 foi reorganizar a economia, numa tentativa de inserir o Brasil no “processo de internacionalização do capital” (ORTIZ, 1994, p. 80). Desde 1949 “a ESG [Escola Superior de Guerra] vinha reunindo civis e militares para discutir os problemas

⁴³ Conselho Nacional de Cultura (1938), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), o Serviço Nacional do Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936) (GUIMARÃES, 1996, p. 17).

brasileiros e formular um método de planejamento das ações do Estado que dotasse as elites brasileiras de maior capacidade para administrar o país” (SILVA, 2001b, p. 153). Esse método de planejamento acabou se concretizando na elaboração da Doutrina de Segurança Nacional no período entre 1949 e 1967. Visualizou-se que o desenvolvimento econômico e social era imprescindível, pois “a pobreza da maioria da população dos países subdesenvolvidos tornara-se um campo fértil para a disseminação dos ideais comunistas” (SILVA, 2001b, p. 172). Ressalta-se que a questão de relacionar pobreza X ideais comunistas revela qual a verdadeira preocupação do regime. Por isso, o governo não se preocupou com artistas e intelectuais, pois “isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo” (NAPOLITANO, 2014, p. 48).

Dentre os valores apontados pelo Estado estavam “a ordem, disciplina, cooperação, conciliação, responsabilidade, harmonia, o equilíbrio, a solidariedade, o respeito à autoridade, a dedicação ao trabalho, não contestação” (SILVA, 2001b, p. 125). O regime visava “o saneamento moral e ético da sociedade que deveria ocorrer através de um aperfeiçoamento das instituições políticas e sociais brasileiras”. Para isso, justificava-se o emprego de medidas de controle e, também, o uso da propaganda oficial que buscava “fortalecer instituições sociais como a família”. Segundo Ortiz (1995, p. 115), para se garantir os objetivos comuns e desejados por todos, o Estado podia recorrer a um discurso repressivo, eliminando-se as disfunções, as práticas dissidentes⁴⁴. Sobre o civismo,

Os direitos civis, políticos ou sociais propagados pela cidadania poderiam ser infringidos, pois a preservação da nação era o objetivo prioritário, superando até mesmo a preservação do bem-estar dos cidadãos que nela vivem. Nesse processo de radicalização do civismo, as ações repressoras, as sessões de tortura, as prisões arbitrárias podiam ser justificadas. Afinal, essas vítimas, ao não cumprir seus deveres cívicos, tornaram-se subversivas, tendo seus direitos de cidadão suprimidos pelo Estado autoritário (MAIA, 2012, p. 231).

⁴⁴ Como exemplo da repressão àqueles que transgredissem os valores almejados pelo regime, cito a performance de Caetano Veloso (1997, p. 240) no natal de 1968 no programa *Divino, Maravilhoso: Tínhamos um programa já escrito para ser exibido na semana do Natal. Eu próprio, numa homenagem ao grande compositor suicida Assis Valente, e numa desmistificação das róseas sentimentalidades natalinas, cantaria a linda e triste canção "Boas festas" daquele autor ("eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel...") apontando um revólver para minha própria têmpora. E assim fiz. A canção, originalmente uma marchinha - e que no Brasil está tão identificada com o Natal quanto "Jingle bell" (embora a letra proteste contra o fato de que alguns recebem presentes de Natal e outros não) -, fora despojada de seu ritmo e era apresentada como um adágio com as sílabas da letra escandidas. O resultado (que ainda vi no vídeo) era assustador. Fiquei orgulhoso porque considerei que ali havia densidade "poética", mas intimamente arrependido por crer ter talvez - mais uma vez - ido longe demais. No dia 27 de dezembro, Gil e eu fomos presos.*

Segundo Fernandes (2006), a atuação do regime militar na cultura ocorreu de três formas principais: censura a determinado tipo de produção cultural, investimentos em infraestrutura e criação de órgãos estatais voltados a formular e implementar a política cultural oficial, tendo-se ideologicamente voltado para a continuidade na tradição e formação da identidade do povo brasileiro, criticando, pelo menos no papel – Política Nacional de Cultura –, a atuação do mercado (próximo item). É pertinente ressaltar que a terceira forma – criação de órgãos estatais – ocorreu efetivamente a partir do ano de 1975, ou seja, posteriormente à censura e ao investimento em infraestrutura, demonstrando que a real preocupação com a cultura adquiriu importância com a perda de influência política sobre a classe média, na derrota nas eleições de 1974. Aliás, ressalta-se que na discussão sobre a ação do governo militar na área da cultura, os autores não discutem que as instituições efetivamente surgiram, em bloco, a partir do ano de 1975.

Sobre a censura é pertinente observar que em relação à música popular, ela possuía limites elásticos, lembrando que a restrição era sobre obras e não sobre artistas ou gêneros, principalmente no período entre 1964 e 1968. Segundo Veloso (1997, p. 289), suas músicas eram difundidas pelo rádio, apesar da censura; considerava que “a atitude do poder repressivo brasileiro era algo errática [errante, que vagueia], mas não o suficiente para torná-lo ineficaz”.

Para Vasconcelos (1977, p. 39), a MPB, dentre as manifestações artísticas, foi a que sofreu maior violência, interferindo na produção musical [fonográfica], quanto na “sintaxe do discurso da canção”. Na produção fonográfica teve-se redução no *cast* [elenco] das gravadoras, fazendo com que não houvesse mais contratações. De maneira geral, sobre a relação artistas e governo, observou-se que

A insegurança e o medo gerados pelos desmandos cometidos pelos serviços de segurança e censura, quer sobre pessoas quer sobre obras, acabaram se convertendo em óbices à colaboração com os esforços dos dirigentes culturais do regime. [...] Inúmeros empreendimentos acabaram se revelando inviáveis, seja por ingerência direta dos órgãos e agentes de censura, seja por decisão própria dos artistas e intelectuais (MICELI, 1984b, p. 100).

Essa insegurança fez com que os intelectuais não percebessem “com clareza a consolidação de uma cultura de mercado que se realizava sob seus pés” (ORTIZ, 1995, p. 16). A repressão a partir de 1969 comprometeu os setores culturais divergentes e de esquerda. A instituição da MPB “como parte de uma esfera pública da oposição civil ao regime militar” (NAPOLITANO, 2010, p. 228) sofreu um duro golpe. Em contrapartida, a “facilidade de produção e consumo, estimularam o

crescimento de um mercado cultural marcado pela difusão de produtos de entretenimento fácil, sobretudo na música popular e na televisão” (NAPOLITANO, 2014, p. 78). Mais especificamente sobre o consumo de música popular, nem Napolitano nem Ortiz visualizaram que a franca expansão do consumo se ateuve basicamente à música estrangeira em detrimento da popular, como visualizado na Tabela 2 (p. 72); entende-se que não era objetivo desses autores a análise desse fato.

Sobre infraestrutura cultural, as instituições estabelecidas por Getúlio Vargas na década de 1930 ainda eram atuantes. Mais especificamente, o governo em 1966 incentivou a fabricação de papel, beneficiando o setor empresarial do livro; em 1965 criou a EMBRATEL, modernizando as telecomunicações e beneficiando os grupos privados da televisão (ORTIZ, 1995, p. 117), que, até este momento possuíam um caráter regional, cobrindo parte pequena do território nacional. Como exemplo da nacionalização, as telenovelas irão assim se transformar em símbolos nacionais (ORTIZ, 2007, p. 59). No caso da música gravada, o impacto da nacionalização foi que a indústria fonográfica intensificou seu investimento em artistas de alcance nacional, inibindo a produção e divulgação de artistas com circulação regional, como no caso dos cantores de música popular de Curitiba/Paraná.

As instituições governamentais ligadas à cultura podiam ser divididas em dois tipos: ligadas ao Ministério da Educação e Cultura para elaboração de políticas e apoio financeiro às atividades culturais; e aquelas ligadas diretamente à produção – Cinema, Teatro, Música. O Ministério da Educação e Cultura criou três instâncias, entre 1964 e 1976, com o objetivo de “orientar as políticas culturais a ser adotadas no país, visando a divulgação da produção cultural e a definição dos padrões culturais adequadas ao direcionamento político imprimido pelo Estado” (MAIA, 2012, p. 26): o Conselho Federal de Cultura (CFC), o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e a FUNARTE.

O Conselho Federal de Cultura (CFC), estabelecido em 1967 no governo de Castelo Branco, ficou responsável pela elaboração do projeto cultural brasileiro, sendo intelectuais disponíveis, tradicionais, “que se colocam desde o início a favor do golpe militar. [...] Ao chamar para o seu serviço os representantes da ‘tradição’, o Estado ideologicamente coloca o movimento de 64 como continuidade, e não como ruptura” (ORTIZ, 1994, p. 91). Maia (2012, p. 29) destaca que os membros do CFC participaram intensamente das instituições, movimentos culturais, ministérios, agências governamentais, exercendo cargos no Legislativo e no Executivo, desde a

época de Getúlio Vargas, na década de 1930. Segundo Martinho (2012, p. 17), “o nacionalismo cívico do CFC, em larga medida, refletia o projeto otimista da ditadura, de grande país, grande potência e compromisso com o futuro”, projeto ligado principalmente à memória nacional. Seu campo de atuação era a

Orientação das políticas culturais, a proteção e a divulgação do patrimônio cultural, reformas estruturais de prédios e edifícios históricos, defesa do patrimônio arquitetônico, recuperação de arquivos documentais e bibliotecas, criação de centros culturais nos pequenos e médios municípios, publicação de obras de caráter literário ou histórico que destacavam a verdadeira cultura nacional (MARTINHO, 2012, p. 18).

O governo se considerava como tendo um melhor conhecimento das tradições culturais da nação e das características do povo e que estava melhor capacitado para detectar necessidades e preencher lacunas na formação cultural da população, como já visto anteriormente pela influência do Manual da Escola Superior de Guerra. Este aspecto educativo tinha também como função preparar o país para se inserir entre o rol de nações desenvolvidas. Além disso, havia uma “visão predominante nos meios militares de que a população brasileira, incluindo as elites dirigentes – era despreparada e carente” (SILVA, 2001b, p. 145); havia compreensão por parte dos militares de usar a cultura como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia (OLIVEN, 1984, p. 51). Para isso, a visão do CFC previa uma série de artefatos relacionados ao discurso cívico:

Além da história, geografia e literatura nacional ensinadas nos bancos escolares, era fundamental a encenação desses artefatos por meio de monumentos, comemorações públicas de efemérides⁴⁵, preservação dos conjuntos arquitetônicos, manifestações folclóricas etc. (MAIA, 2012, p. 173).

Outros artefatos cívicos envolviam projetos cívicos de ações sociais, como o Projeto Rondon e a Operação Mauá, que previam trabalho assistencialista de universitários no interior do país, amenizando o sofrimento de parte da população economicamente desfavorecida, além de estimular a devoção à pátria. Essas ações sociais substituiriam as discussões sobre “questão fundiária, concentração de renda e a falta de investimentos sociais que mantinham em condições de pobreza as camadas da população menos favorecidas economicamente pela intervenção assistencialista” (MAIA, 2012, p. 185).

No caso da música, os aspectos cívicos estavam relacionados ao canto orfeônico na escola e seu caráter de afirmação nacional, sendo substituído pela

⁴⁵ Fato importante em determinada data; a comemoração desse fato, dessa data (<https://www.dicio.com.br/efemeride/>).

Educação Artística em 1971. Mas o civismo continuou através da comemoração de datas cívicas, onde os alunos aprendiam todos os hinos pátrios: Nacional, Independência, Bandeira, Proclamação da República, e mesmo os das Forças Armadas, como Exército, Marinha e Aeronáutica. Além disso, destaca-se o enfoque nas manifestações folclóricas em música, que perduraram desde a época de Villa-Lobos e o canto orfeônico; ou seja, civismo, folclore e canto orfeônico faziam parte do produto cultural do regime militar. Vale lembrar que o canto orfeônico caiu em desuso com a reforma educacional de 1971, aproximadamente na metade do período em estudo dessa pesquisa – 1965-1976. Obviamente que as canções da Bossa Nova engajada e depois da MPB não satisfaziam esse anseio cívico do regime, justamente por retomar discussões não almejadas pelo governo.

O CFC promoveu convênios, financiou projetos, investiu na publicação de obras sobre a cultura nacional, e propôs importantes anteprojetos de lei para a institucionalização do setor cultural e reformulação de suas principais instituições (MAIA, 2012, p. 190). Porém sua influência foi perdendo força e em 1975, foi promulgada a Política Nacional de Cultura, elaborada pelo grupo responsável pelo Departamento de Ações Culturais (DAC) e não pelo CFC, numa mudança de cunho humanista – CFC – para uma postura racionalista-técnica – DAC. A principal mudança de postura se refletiu na tentativa de “evitar o esvaziamento da ‘criatividade’ do brasileiro” – a relação perversa com os meios de comunicação de massa – e menos a defesa da memória nacional (MAIA, 2012, p. 227). Isto será mais amplamente discutido no próximo item sobre a PNC⁴⁶.

Das áreas da cultura, a que recebeu maior destaque antes de 1975 foi o cinema, com a criação da Embrafilme em 1969, com “a função de apoiar um cinema de exportação ligado a ideia de mudar a imagem do país no exterior” (GUIMARÃES, 1996, p. 20), tendo como objetivo o financiamento, co-produção e distribuição de filmes brasileiros, sendo “patrocinada” pelo imposto sobre remessa de lucros das distribuidoras de filmes estrangeiro e do imposto sobre a venda de ingressos. As outras instituições praticamente permaneceram as mesmas da época de Getúlio Vargas, com ações continuístas devido a escolhas de intelectuais, como os do CFC.

Foi no governo Geisel – 1974-1978 – que houve verdadeira intenção de legitimar a cultura como política de governo, pois a ação do CFC até então era mais

⁴⁶ Apesar da menção dessa relação perversa, notou-se na PNC que o discurso era mais teórico do que pragmático.

voltada a questões patrimonialistas, sem um real efeito sobre a população. Com a derrota das eleições em 1974, o governo procurou reconquistar o apoio da classe média com a promulgação do Plano Nacional de Desenvolvimento II – 1974-1976, elaborado numa tentativa de retomar o período de euforia do milagre econômico de 1969 a 1973, pois com a crise do petróleo de 1973, a classe média passou a desacreditar no governo militar. Junto com o PND II havia a intenção de se criar ações como “distribuição de renda e das oportunidades” (ORTIZ, 1994, p. 87). A intenção de Geisel visava contemplar todas as esferas da atividade social, e não apenas a econômica:

O desenvolvimento técnico e científico do país, cuja promoção estaria a cargo da política para a área de educação, deveria ser acompanhado de um “desenvolvimento social” baseado, a um só tempo, na preservação da identidade nacional brasileira e na renovação cultural. Tratava-se, portanto, de adotar medidas que resguardassem as características essenciais da cultura brasileira, pois esta deveria servir como uma espécie de filtro que possibilitasse a assimilação seletiva das inovações do mundo ocidental. (SILVA, 2001b, p. 159).

A escolha de Ney Braga, no governo Geisel, para o Ministério da Educação e Cultura (MEC) visava uma aproximação com “setores intelectuais e artísticos arredios ao regime” (SILVA, 2001b, p. 113). Contava com o apoio de pessoas influentes no governo, sendo que o grupo ligado a ele ficou conhecido como “néismo”. Ex-governador do Paraná, ministro da Agricultura de Castelo Branco, era uma personalidade de destaque no regime⁴⁷. Além disso, houve a nomeação de intelectuais e artistas de esquerda, e a possibilidade de se indicarem representantes para preencher cargos de direção dos órgãos oficiais (SILVA, 2001b, p. 114).

A cultura passou a ser vista como “um importante instrumento de difusão de valores e padrões de comportamento”, necessário para a “construção de um consenso em torno de valores e visões de mundo compatíveis com os ideais do regime” (SILVA, 2001b, p. 12); foi considerada como questão de segurança nacional e desenvolvimento, sendo enfatizado no texto das Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura (CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1973, p. 59), e reiterado na PNC de 1975 (BRASIL, 1977, p. 30). O Manual da Escola Superior de Guerra mostra a necessidade da cultura funcionar como

⁴⁷ Chefe de Polícia do Paraná (1952-1954), prefeito de Curitiba (1954), deputado federal pelo Paraná (1958), governador do Paraná (1960), ministro da Agricultura no governo Castelo Branco, e um dos fundadores do antigo Partido Democrata Cristão (PDC), o general reformado Ney Braga marcou sua gestão à testa do executivo paranaense por inúmeras iniciativas na área cultural – Fundação Educacional do Paraná, Teatro Guaíra, Companhia Oficial de Teatro (MICELI, 1984a, p. 65).

Cimento de solidariedade orgânica da nação. [...] No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional (ORTIZ, 1994, p. 82).

A construção institucional na gestão Ney Braga envolveu a criação da FUNARTE, o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional de Cinema, além da transformação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro como Instituto Nacional do Folclore, incorporado à FUNARTE. Além disso, reformulou-se a EMBRAFILME e o Serviço Nacional do Teatro, sendo que estas três últimas instituições se tornaram “os três órgãos mais ofensivos da política cultural na segunda metade dos anos 70, no Brasil” (RODRIGUES, 1996, p. 30). Esta ofensiva fornecia ao governo “instrumentos de controle e promoção dos organismos culturais” (SILVA, 2001, p. 109).

No caso da indústria fonográfica, discutida neste trabalho, o governo deixa às empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa e do disco. Na verdade, o Estado é o mecenas de “intelectuais e artistas que não encontram colocação segura no mercado para os bens que produzem” (MICELI, 1984b, p. 99); ou seja, o Estado banca atividades culturais que dependam da proteção oficial, ficando as atividades rentáveis para a indústria cultural. Isto vai acontecer com a FUNARTE a partir de 1975, que será responsável pelo incentivo às atividades relacionadas às Artes Plásticas, Música Erudita e Folclore.

Esse mecenato cultural do Estado ocorreu em paralelo à “construção de um sistema de poder centrado na mídia eletrônica” (GUIMARÃES, 1996, p. 23). Quando a TV Tupi e a TV Globo assinaram um protocolo de autocensura em 1973, controlando o conteúdo de suas programações, revelaram a “vontade de conquistar o mercado a qualquer preço” (ORTIZ, 1995, p. 120).

Guimarães (1996, p. 18) enfatiza que tanto a promulgação da PNC, quanto a intensificação da institucionalização da área da cultura sob o ministério de Ney Braga, expressavam a “vontade de hegemonia e controle do setor, dado que havia um interesse do regime em reforçar a ideia do nacional no plano simbólico exatamente quando sua política econômica favorecia as associações com o capital externo”.

Em síntese, observou-se que as ações do regime militar relacionadas à cultura estiveram pautadas sobre a censura, infraestrutura e instituições estatais. Desde 1964 a 1974, o regime atuou na censura e infraestrutura; a abertura de

mercado visava inserir o país na economia mundial e a censura, principalmente após o AI-5 em 1969, pretendia controlar os excessos. É relevante destacar que a derrota nas urnas em 1974 fez o regime assumir uma postura de alerta, na tentativa de retomar o apoio da classe média. Para isso promulgou: o PND II – 1974-1976 – visando a retomada econômica; e a PNC em 1975, na esfera cultural, social.

2.2 DOCUMENTOS OFICIAIS

Além de incentivar o mercado de bens culturais, o governo militar formalizou diretrizes para orientar as atividades na área cultural, envolvendo a colaboração de diversos órgãos federais (MICELI, 1984a, p. 57). Dentro do Ministério da Educação e Cultura – MEC – além do CFC, foram criados o Departamento de Ações Culturais – DAC (1970) – e a FUNARTE (1975). O DAC passou a ser órgão executivo responsável pelo setor cultural, reduzindo as atribuições e o orçamento do CFC, que se tornou órgão normativo (MAIA, 2012).

Coube ao Conselho Federal de Cultura – CFC – a elaboração de um documento oficial, que foi concluído e apresentado em 1973, no governo Médici, com o nome de “Diretrizes para uma política nacional de cultura”. Segundo Rodrigues, o CFC nasceu sem o objetivo de desenvolver, ou de executar atividades na área cultural (1996, p. 20).

O documento “Diretrizes” é um documento de sete páginas e inicia afirmando que a cultura não é produto da criatividade da elite: “todos, a todo tempo, participam de sua formação [cultura], afirmando a questão da justiça social. Contribui para formação e identificação da personalidade nacional; sua defesa equivale à do “território, do céu e dos mares pátrios”” (CONSELHO, 1973, p. 58), demonstrando estar entrelaçada à Política de Segurança e Desenvolvimento, embasada na Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra.

É evidente também neste documento, o enfoque dado à conservação do patrimônio cultural no contexto da definição dessa política de cultura, como “conjunto de diretrizes do governo federal, que visam a conservar o patrimônio cultural” (CONSELHO, 1973, p. 60). E o primeiro objetivo é a “preservação do patrimônio cultural”. Como segundo objetivo, o incentivo à criatividade; e o terceiro, difusão das criações e manifestações culturais. Este último se harmoniza com a questão, já exposta, da justiça social, assegurando o acesso a todos.

O documento lista uma série de 10 providências gerais, que atingem diversas áreas da cultura, porém não todas:

1. Criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura;
2. Criação do Serviço Nacional de Música;
3. Criação do Serviço Nacional de Artes Plásticas;
4. Criação do Serviço Nacional de Folclore;
5. Levantamento e cadastramento dos bens culturais cuja defesa incumbe ao Poder Público;
6. Estímulo ao funcionamento dos Conselhos Estaduais de Cultura já existentes, e articulação para a criação de Conselhos Estaduais e Municipais onde ainda não existirem;
7. Criação de Casas de Cultura em centros de influência regional caracterizados pelo funcionamento de instituições culturais de atração na área respectiva;
8. Implantação de um sistema de colaboração com as Universidades Federais, Estaduais e Municipais ou privadas, sobretudo quanto a seus Institutos ou Departamentos de Ciências Sociais e Humanas, Letras, Artes e História, visando ao intercâmbio mais íntimo, ao estímulo aos estudantes no conhecimento da vida cultural do país e a um contato com programas e atividades em realização;
9. Recuperação e restauração de edifícios ou monumentos particulares tombados, em caráter supletivo, comprovada a incapacidade dos proprietários;
10. Financiamento de projetos de natureza cultural, em condições adequadas a facilitar a realização de programas referentes ao Patrimônio Histórico e Artístico e às atividades de Letras, Ciências e Artes. (CONSELHO, 1973, p. 61-62)

Além de procurar estimular as áreas de Música, Artes Plásticas e Folclore, era propósito estimular a criação e funcionamento de instituições burocráticas ligadas ao Estado e Município, além de parceria com universidades, com propósito educativo; e novamente, a questão relacionada ao patrimônio histórico (itens 9 e 10). Fica evidente que o enfoque principal do CFC era a questão do patrimônio. Sobre o acesso do cidadão à cultura, segundo essas providências, ficaria a cargo totalmente do poder público.

No fim das Diretrizes, na seção denominada RECURSOS, o CFC menciona a necessidade de “criação de um novo organismo ou adaptação de órgão já existente, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como os poderes de planejamento, execução coordenação e avaliação” (CONSELHO, 1973, p. 62). É explícita a proposta de divisão do Ministério da Educação e Cultura (MEC) em duas áreas distintas. A justificativa inicia afirmando que a área da Educação absorve todas as receitas, ficando em segundo plano as necessidades da Cultura. E reitera a conservação do “caráter nacional”.

Diversos autores destacam a relevância da sugestão de criação de um novo ministério (GUIMARÃES, 1996; FERNANDES, 2006; COHN, 1984; MICELI, 1984a;

SILVA, 2001b). A defesa dessa ideia é discutida em aproximadamente uma página de um documento que consta de sete, demonstrando que esse era um ponto de destaque para o CFC. Porém não havia consenso, dentro do governo, sobre a importância da criação desse ministério; isto pode ser constatado pelo fato de o trâmite burocrático do documento ter transitado pelo Ministério da Agricultura e um ano e meio depois retornasse ao MEC (RODRIGUES, 1996, p 21). Além disso, havia dissensão sobre as verbas destinadas ao CFC. Para finalizar a história das “Diretrizes”, o documento foi recolhido de circulação assim que publicado, evidenciando questões de divergência política dentro do próprio MEC.

Para substituir as Diretrizes, foi aprovado um plano mais limitado, o Programa de Ação Cultural (PAC) para os anos de 1973 e 1974 (COHN, 1984, p. 89). O PAC tinha a tarefa de disseminar aos brasileiros uma cultura acessível, utilizando-se de diversos procedimentos que levaram a um estilo dinâmico de trabalho:

Com a diversificação de suas atividades e o grande aporte de verbas vindos do Fundo Brasileiro para o Desenvolvimento da Educação, o FNDE, o programa foi se tornando maior e mais poderoso que o Departamento ao qual estava ligado. Além disso, sua estrutura flexível lhe permitia a contratação de pessoal fora dos quadros do MEC e o estabelecimento de uma prática moderna, fora dos cânones burocráticos do ministério (GUIMARÃES, 1996, p. 34).

O PAC tinha caráter emergencial e sem orientação prévia em relação à condução de sua política; com isso, foi ocupando os espaços não ocupados pelo Departamento de Assuntos Culturais. Assim, instituiu-se como estrutura paralela ao ministério, com a vantagem de que possuía recursos, sendo um promotor de eventos, e não como política de orientação da cultura. Depois da promulgação da Política Nacional de Cultura (1975), o PAC foi substituído pela FUNARTE.

Já no governo Geisel, no documento Política Nacional de Cultura, em seu capítulo “Apresentação” o ministro Ney Braga (1977, p. 5) citou que “a Política Nacional de Cultura quer concorrer para o humanismo brasileiro, dentro da definição maior do que é o próprio humanismo: a concentração do mundo no homem e a expansão do homem no mundo”. Compreende-se a ideia básica da capacitação da população brasileira para sua inserção no mundo, e como já visto, principalmente entre as nações mais desenvolvidas: “a plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram” (BRASIL, 1977, p. 9). O documento também afirma que o desenvolvimento

nacional não é só econômico, mas também sociocultural, contribuindo para “elevar o nível de vida” (BRASIL, 1977, p. 24).

Outro ponto observado no documento se refere à censura. Obviamente o documento não emprega esse termo; segundo o documento, não se pretende intervir na “atividade cultural espontânea”, nem orientá-la (BRASIL, 1977, p. 8). Porém sugere se precaver contra o mal do “culto à novidade”, identificado como característica de “país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar” (BRASIL, 1977, p. 13-14). Isto pôde ser observado, anteriormente à PNC, no episódio da destituição de Nara Leão como presidente do júri do Festival Internacional da Canção da Rede Globo em 1972, em que se apresentaram os chamados “malditos”, famosos por praticar “ousadias musicais, *happenings* e posturas provocativas em relação ao gosto do público, como Jorge Mautner, Jards Macalé, Luís Melodia e Walter Franco” (NAPOLITANO, 2014, p. 89).

A Política Nacional de Cultura, elaborado pelos técnicos do DAC/MEC, inicia com a ideia de que a cultura é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade (BRASIL, 1977, p. 9). Engloba a concepção básica de política nacional, como “a arte de estabelecer os objetivos nacionais, mediante a interpretação dos anseios nacionais, e de orientar a conquista ou preservação daqueles objetivos” (p. 12). O emprego de termos como objetivos e anseios nacionais, é herança da Doutrina da Escola Superior de Guerra (SILVA, 2001b, p. 121), demonstrando a orientação ideológica por trás da política de cultura.

A justificativa para a elaboração da PNC estava baseada na iniciativa governamental de incentivar a criatividade, que foi “reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial” (BRASIL, 1977, p. 12). Diferentemente do documento anterior – as Diretrizes (1973) –, surgem “os meios de comunicação de massa” como responsáveis pela criatividade distorcida da arte brasileira. Pode-se deduzir que em relação à comunicação de massa, estaria envolvida a televisão e a racionalização a aspectos ligados à indústria cultural (fonográfica, cinematográfica). Cabe destacar certo paradoxo no discurso governamental, pois estimulou o desenvolvimento das telecomunicações com a criação da EMBRATEL na década de 1960, e impulsionou as redes de televisão; e,

através da PNC, expressou seu juízo em relação aos meios de comunicação pela “criatividade distorcida”.

Outra diferença em relação ao documento de 1973, reside na cultura, além de ter um papel identitário, ser elemento criador de civilização, ou seja, é desejo do Estado que o povo brasileiro tenha cultura geral, cabendo ao primeiro incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo.

A PNC possui nove componentes básicos, dos quais destacam-se três relacionados diretamente à música. O primeiro se refere a atividades folclóricas, étnicas, indígenas, não se relacionando à cultura urbana, e sim rural. Não se objetiva o produto final, que para o documento, simbolizaria um “apoio imóvel”. Ressalta-se que nesse sentido, um disco não seria contemplado por essa Política; ou seja, a música popular não seria abrangida:

1º Apoio direto e acompanhamento das fontes culturais regionais, representadas, sobretudo, pelas atividades artesanais e folclóricas – Por folclore entendem-se, principalmente, a literatura oral – que abrange também os folhetos da chamada literatura de cordel –, folclore infantil, credices e superstições, atividades lúdicas, como folguedos e danças, artesanatos e técnicas, usos e costumes, a música e a linguagem popular. O objetivo central é a integração do homem ao seu meio, naquilo que constitui o primeiro conhecimento da realidade cultural do País. Incluiríamos nesse componente a contribuição dos grupos étnicos indígenas, ou seja, a arte plumária, as máscaras, as danças e cantos, hábitos e costumes alimentares, técnicas agrícolas e artesanais, como fiação e tecelagem, os trançados e a cerâmica. Este apoio seria dinâmico no sentido de incentivar a criação, e não imóvel, apenas preservando o produto final. (BRASIL, 1977, p. 32).

O sexto componente básico se refere à proteção do “autor nacional”, apesar de não se explorar o significado desse termo, pois se o foco é na música folclórica, étnica, indígena, é difícil imaginar qual “autor” seria contemplado:

6º Apoio às diferentes modalidades da produção musical – o objetivo central é difundir, estimular e proteger a obra do autor nacional. Defesa dos direitos autorais, especialmente na execução e transmissão da música popular (BRASIL, 1977, p. 33).

O nono componente parece retomar a questão da cultura folclórica, étnica, mas pode ser também a da música popular gravada, pois essa última sofria o risco de desaparecer:

9º Difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa – o objetivo central é assegurar o uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada. (BRASIL, 1977, p. 34).

Ao se refletir sobre esses três componentes observou-se que o foco estava na cultura popular, se preocupando mais com o processo de criação; antagonicamente, a defesa do autor nacional, da música popular, ficou vago pois o

emprego do termo popular, no contexto, não abrangeria a gravação, ou o que se denominou de música brasileira popular. Também ficou nebuloso o que significaria uma “produção cultural qualificada”; ela envolveria o que o documento convencionou chamar de “cultura popular”? Estaria envolvida a música brasileira popular?

Aparentemente, o apelo mais expressivo da PNC se refere ao regionalismo, que praticamente deixou de existir em meados dos anos 1960 com a nacionalização da televisão. Com o investimento nas transmissões via satélite, as grandes redes de TV priorizaram programas de veiculação nacional e não mais regional. Ou seja, a defesa de uma identidade através da cultura regional, sem a possibilidade de se divulgar nos meios de comunicação de massa, era praticamente inócua, sem efeito. Não consta do documento a discussão sobre uma tradição em música popular, como a construída através do disco, já observado anteriormente: Samba-Bossa Nova-MPB. Certamente a menção a esses gêneros envolveria questões delicadas relacionadas à BN engajada e à MPB. Ou seja, restou à FUNARTE a divulgação e mesmo produção de material específico a este tipo de música – folclórica – e à criação e divulgação do projeto Pixinguinha – Pessoal da Velha Guarda –, em concertos que circulavam pelo Brasil itinerantemente.

Sobre a criatividade e consumo, principalmente na defesa da produção nacional, existia uma lei, de 8 de julho de 1961 – Anexo A – que regulamentava um percentual de divulgação da música popular. O objetivo, segundo a lei, era regular a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatros, “boites” e estabelecimentos congêneres. Como justificativa, ela se referia a: atividades artísticas de elementos “alienígenas” de forma indiscriminada e sem controle; não haver medida a assegurar a divulgação, através do disco de obras eruditas de autores brasileiros; entrada irregular de gravações estrangeiras; falta de recolhimento de “royalties” da reprodução fono-mecânica; medidas disciplinadoras em benefício do público e dos artistas brasileiros.

Já a aplicação da lei previa um percentual de 50% de música brasileira: no lançamento de gravação; na elaboração de programas de músicas populares das emissoras, dos teatros com companhias nacionais, das “boites” e demais estabelecimentos de diversões públicas; no horário nobre das emissoras de rádio, TV ou de qualquer tipo de transmissão, das 19 às 22 horas. Havia também a proposição de lançamento de pelo menos um disco anual contendo peça ou peças de autor brasileiro erudito.

Se essa lei de 1961 tivesse sido cumprida, não teria ocorrido a redução de transmissão e mesmo comercialização de discos de música popular, em detrimento à música internacional. E não haveria necessidade de “reforçar, proteger” a música popular através da PNC em 1975.

Na seção “Ideias e Programas” (BRASIL, 1977, p.37-38), os principais aspectos a serem desenvolvidos pelo Estado para atingir os objetivos estabelecidos, foram:

a) Incentivar a criatividade com vistas ao desenvolvimento cultural – observou-se na PNC que na área da música popular, a criatividade estaria mais relacionada a aspectos regionais e de folclore do que à música gravada. O desenvolvimento cultural seria estimulado pela relação à identidade brasileira encontrada na música regional e folclórica.

b) Estimular a realização de festivais como modo de difusão da cultura – esses eventos não estariam ligados aos Festivais televisionados da década de 1960; mais uma vez, o interesse é regional e folclórico.

c) Valorizar museus especializados nas diversas áreas da cultura, como o do disco; incentivar preservação de arquivos – na época de lançamento da PNC, se reclamava sobre a falta de preservação dos acervos de discos, como no caso de Almirante, noticiado por Millarch. Apesar da divulgação do Museu da Imagem e do Som na Guanabara, isto era muito incipiente em relação a todo o Brasil. Infelizmente não houve progresso nessa área, pois o próprio acervo de Aramis Millarch foi vendido para os Estados Unidos, sendo que a prefeitura de Curitiba não custeou as despesas de manutenção.

d) Divulgar a criatividade através de instrumentos materiais – cinema, teatro, sala de concerto, de conferências e exposição, editora, biblioteca, museu, rádio, televisão – este item seria amplamente realizado se a lei de 1961 fosse observada.

e) Desenvolver a educação cultural nos diversos níveis escolares, do 1º grau à universidade; criar cursos de extensão visando a divulgação, como também a capacitação de profissionais; incentivar os jovens para análise e debate de temas artísticos e literários – estes três aspectos se revestem de importância, principalmente na área da música brasileira popular gravada, como instituição da Esfera Pública. A possibilidade de se educar culturalmente os alunos, através da música popular, acarretaria a discussão de assuntos que eram secundários, ou propositadamente

ignorados pelo governo militar, como reforma agrária, condições socioeconômicas precárias, autoritarismo – assuntos esses presentes nas letras de diversas canções, desde a época da Bossa Nova engajada. No capítulo 3, será realizado um comparativo desses aspectos da PNC com as proposições feitas pela Associação de Pesquisadores em Música Popular Brasileira ao próprio governo.

Em síntese, o governo militar procurou enfatizar o caráter de continuidade ideológico-cultural, na pretensão de amenizar o período de ditadura e censura, em diversas ações: a conquista do Tricampeonato mundial de futebol, a defesa da música e cultura brasileira e a propaganda oficial, como por exemplo o mote “Brasil, Ame-O ou Deixe-O”, claramente indicando a ideia de civismo defendida pelo governo. Além do civismo, a ideia de cultura estava relacionada ao popular, folclórico; ou seja, a música brasileira popular gravada não seria contemplada pela PNC.

A seguir, discute-se alguns pontos sobre o papel da indústria fonográfica nesse período. É relevante lembrar outro mote da década de 1970, impresso nas capas de todos os LPs, que demonstra a relação governo-gravadoras: DISCO É CULTURA. De certa maneira, ele traduz que o povo brasileiro, para alcançar um estágio mais desenvolvido, similar ao do primeiro mundo, deveria consumir discos, pois eles proporcionam cultura – algo conveniente para o consumo. Sobre a identidade, com o óbvio objetivo econômico, as gravadoras produziam discos para diversas classes sócio-econômico-culturais, aproximando-se da questão do gosto, que Millarch relacionou a aspectos sociológicos. Além disso, a identidade na música brasileira popular estava relacionada à questão da tradição, de se construir o que é autêntico, nacional. Assim, consome-se o que se gosta; mas o importante para a música brasileira popular era consumir o que é autêntico, nacional.

2.3 INDÚSTRIA CULTURAL FONOGRAFICA

Para Williams, a música tem uma importante relação com as “instituições empresariais de música popular, baseadas (...) no disco e na fita gravada” (WILLIAMS, 2008, p. 53). E Napolitano destaca que o fonograma “é o *corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX” (NAPOLITANO, 2008, p. 256).

As primeiras companhias fabricantes de discos já nasceram atuando mundialmente: “Gramophone Co” (Reino Unido, 1898), “Deutsche Gramophon”

(Alemanha, 1898), “Pathé Frères” (França, 1897), “Victor Talking Machine Co” (Estados Unidos, 1901), construíram fábricas em diversos lugares do mundo. Em 1910, ou seja, com menos de 20 anos de fundação da indústria fonográfica, os seguintes países já possuíam fábricas subsidiárias: Escandinávia, Austrália, África do Sul, Egito, França, Espanha, Itália, Rússia, Argentina, Brasil, Bélgica e o império Austro-Húngaro (ORTIZ, 2007, p. 56).

A indústria fonográfica mundial é, desde o seu início, dominada por poucas grandes firmas, o que representa haver uma concentração, e conseqüente controle do que é produzido e divulgado. Este fato adquire relevância, pois estas instituições possuem amplo alcance, como já visto anteriormente no capítulo 1, quando se tratou de “espaço público”, justificando sua abordagem como instituição de alcance transnacional, em paralelo ao governo militar e seu alcance nacional.

Qual o resultado disso? Ortiz imagina hipoteticamente um “indivíduo inteiramente livre, solto na malha social, capaz de escolher, sem hesitação, suas roupas, seus programas de televisão, seus objetos. Cada escolha refletiria “a profundidade de seu Ser”; porém a ação da indústria cultural oligopolizada tende ao “controle, monopólio e tolhimento da liberdade⁴⁸” (ORTIZ, 2007, p. 166). Para Gropp, os desejos – o gosto – e necessidades do espírito serão atendidos, criados e outorgados por ela, utilizando-se o momento do lazer e do tempo livre (GROPP, 1996, p. 19, 24).

Uma grande empresa utiliza o marketing e a publicidade, pois além da mercadoria ser produzida, é necessário que seja difundida e consumida em escala nacional. Essa peculiaridade econômica influi na natureza cultural, pois as pessoas devem estar aptas a comprar o produto. A publicidade cumpre parte desse papel ao elaborar o desejo de um consumidor, mostrando como ele deve se comportar. E um “bom” comportamento dos cidadãos era o que almejava o governo militar.

Como ferramenta de marketing para ampliar o consumo fonográfico em diversas camadas sociais, as gravadoras investiram na elaboração de arranjos. No universo da música erudita – clássica, de concerto – a composição musical é baseada na partitura, sendo o registro mais próximo das intenções do compositor; é a partir dela que a música é executada. Essa partitura tem um caráter prescritivo, ou seja, ela

⁴⁸ Como já visto no capítulo 1, o tolhimento da liberdade se refere à limitação de escolhas e não à padronização única de escolha, respeitando o nível sócio-econômico-cultural. É a adoção do “espaço público” de Habermas por Ortiz (2007).

é pré-determinada: uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, tem as partes escritas que cada instrumento deverá tocar. Um arranjo seria, então, reelaboração da partitura para um meio diferente do original (ARAGÃO, 2001, p. 96).

Na música popular a “‘instância original’ é mais difícil de ser identificada: o que seria o ‘original’ em música popular? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução?” (ARAGÃO, 2001, p. 99). Não é objetivo deste texto discutir as diferenças existentes entre o “original” na música erudita e na popular. Cabe ressaltar que no ambiente popular, muitas vezes a composição é somente uma melodia; para a gravação num fonograma é necessário elaborar um arranjo de acompanhamento instrumental, que nem sempre é realizado pelo compositor, e sim, por um arranjador da própria gravadora, por exemplo. Existiram exceções como no caso de Antonio Carlos Jobim, que tinha formação acadêmica em música; sua música gravada era de sua total autoria.

A relevância do arranjo na música brasileira popular tem a ver com a caracterização do que é nacional e do que é estrangeiro, como demonstrado em Mário de Andrade, no capítulo 1. Alfredo Viana – o Pixinguinha – foi contratado como instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira, passando a empregar os recursos orquestrais “para vestir as melodias que lhe eram apresentadas empobrecidas partes de piano” (TINHORÃO, 1998, p. 307). Esse caráter orquestral não refletia a musicalidade popular (TEIXEIRA, 2004, p. 55). Entende-se que esse tipo de acompanhamento fortalecia a ideia de elitização do samba, para ser compreendido e aceito pelas camadas socioeconômicas mais elevadas.

Aragão denomina o papel dos arranjadores como “mediadores” entre as influências musicais estrangeiras e as manifestações musicais locais (ARAGÃO, 2000, p. 22). Em relação à conhecida música *Carinhoso*, de Pixinguinha, constatou-se a influência do jazz nos arranjos de 1928 – para orquestra de sopros – e 1929 – para a orquestra RCA Victor (FONTENELE, 2013, p. 3). Havia também pressão das gravadoras para que as orquestrações de música brasileira popular tivessem “cunho sinfônico” e soassem “americanizadas”, competindo com o disco estrangeiro. Deduz-se que se não fosse o papel dos arranjadores para as gravadoras, mercadologicamente falando, as gravações de música brasileira popular não resistiriam à ação do mercado internacional; afinal, a mesma gravadora produzia discos estrangeiros e nacionais. Este fato é relevante para compreender que a tradição em música brasileira popular “gravada”, em parte, foi determinada pela

gravadora; e que nem sempre o arranjo refletia plenamente o caráter popular original da canção. Consequentemente, os defensores mais puristas da música popular, como o caso de Tinhorão, insistiam na questão da influência do jazz na Bossa Nova. Porém como já discutido anteriormente, a tradição do jazz na música popular ocorreu desde as primeiras gravações do samba da década de 1930, sendo aceita por críticos como Almirante, Vasconcellos, Rangel e também Millarch.

Como já visto neste capítulo, a consolidação da indústria cultural no Brasil ocorreu com o investimento do regime militar na área das telecomunicações, indústria do papel e outros, através da “reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital”. A expansão do parque industrial foi acompanhada pelo que se pode chamar de parque industrial de produção de cultura; assim também a expansão do mercado interno de bens materiais teve o seu paralelo de bens culturais (ORTIZ, 1995, p. 113).

A indústria fonográfica no Brasil foi fortalecida, a partir da década de 1960, por uma série de fatores. Em 1965, formou-se a Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD. Com a criação do Imposto sobre Circulação de Mercadorias – ICM – em 1965, as gravadoras tiveram um aumento considerável na carga tributária. Começaram a reivindicar imunidade fiscal para os discos, assim como havia para os livros. A ABPD lançou uma campanha, visando sensibilizar a opinião pública, chamada de “Disco é cultura”, que passou a ser estampado nas capas dos álbuns. Em 2 dezembro de 1969, o governo publicou a Lei Complementar nº 4, conhecida como “Lei Disco é Cultura” (ver Anexo B). Objetivava-se a busca por investimentos estrangeiros (OLIVEIRA, 2018). O artigo 2º diz o seguinte:

As empresas produtoras de discos fonográficos e de outros materiais de gravação de som poderão abater do montante do imposto de circulação de mercadorias, o valor dos direitos autorais artísticos e conexos, comprovadamente pagos pela empresa, no mesmo período, aos autores e artistas nacionais ou domiciliados no País, assim como aos seus herdeiros e sucessores, mesmo através de entidades que os representem (BRASIL, Lei complementar nº 4, 02/12/1969, Anexo B).

Segundo Vicente (2008, p. 106), essa isenção do imposto aumentava o lucro da empresa estrangeira em comparação com a nacional, que arcava o imposto integral na sua produção de música brasileira; sobre a circulação de gravações estrangeiras, essas tinham um custo menor do que as gravações nacionais, pois a gravação era realizada no exterior, ficando o custo real do disco, aqui, na prensagem, embalagem e distribuição local (DIAS, 2000, p. 58). Com isso, as gravadoras

internacionais – *majors* – levavam ampla vantagem sobre as nacionais, que não conseguiam ter lucro. Ou seja, a Lei Disco é Cultura, de 1969, após a falência dos festivais e dos programas musicais de TV, concentrou todo marketing nas próprias gravadoras, que diminuiu significativamente o *cast* de artistas nacionais, escolhendo apenas os rentáveis, pagos pela renúncia fiscal do ICM das gravações internacionais, que “explodiram” em vendas a partir de 1970 (ver Tabela 2, p. 72).

Outro fator que impulsionou o desenvolvimento da indústria fonográfica, foi o já citado investimento governamental nas telecomunicações. A expansão da programação das TVs do aspecto regional para o nacional, fez com que as novas gravações chegassem ao público de maneira mais acelerada; além disso, ao se deixar de lado o aspecto regional, padronizou-se para o país os programas produzidos no Rio e em São Paulo, caracterizando-se a concentração do mercado de produtos culturais.

Sobre a distinção, ou formação do gosto, Napolitano (2007, p. 67) observou que o surgimento da Bossa Nova, a partir de 1959, inspirou pessoas socialmente distintas: primeiro, as da classe média alta, principalmente as do meio universitário, consideraram o movimento como uma possibilidade, através da música popular, de criar, expressar e comunicar; segundo, no decorrer da década, a inserção do movimento na TV, através de diversos programas veiculados, fez com que a classe média baixa – “funcionários públicos de baixo escalão e do setor de serviços, operários especializados, comerciários” – também passassem a ser ouvintes e consumidores de BN. Isto fez com que o mercado fonográfico fosse alterado substancialmente: “em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p. 68).

Em 1965 a TV Record possuía três programas musicais: *O Fino da Bossa*, *Bossaudade* e *Jovem Guarda*, atingindo faixas de público distintas: o primeiro, para o público da corrente “engajada e nacionalista”, de classe alta, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues; o segundo, para artistas que estavam caindo no esquecimento, principalmente os da década de 50, sendo apresentado por Elizeth Cardoso; e *Jovem Guarda*, apresentado pela turma de Roberto Carlos, atingindo o público mais jovem, para classes sociais mais baixas.

O termo MPB surgiu numa rivalidade entre aqueles que apoiavam a *jovem guarda* e a música pop internacional, e a BN em meados dos anos 1960. A indústria

fonográfica explorou esta disputa, ocorrida entre a Philips – associada com artistas da MPB – e a rival CBS, que representava vários artistas da *jovem guarda*. Napolitano (2014, p. 57) destaca que MPB “se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética”. Caetano Veloso (1997, p. 122) ressalta a importância de *O Fino da Bossa* como o maior sucesso da televisão brasileira, num momento em que se levava muito a sério a música popular no Brasil, tanto no aspecto musical, como literário e político.

Uma outra estratégia adotada pelas gravadoras se relacionou ao disco compacto e ao LP. Essa tendência surgiu a partir do lançamento do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* do grupo inglês *The Beatles* em 1967. A ideia de se produzir um álbum, não como um “ajuntamento de músicas”, mas na concepção de um todo, fez com que se agregasse valor ao trabalho produzido. Associava-se a aquisição de discos compactos ao consumo de classe média baixa, enquanto que o LP, à classe média alta. Com essa valorização do artista, as gravadoras passaram a investir em um elenco estável de músicos, em marketing, para manter a regularidade das vendas, em detrimento de artistas menos conhecidos, que tinham maior dificuldade de lançar compactos. Este movimento acentuou a dificuldade dos músicos curitibanos em gravar suas músicas.

Mesmo sofrendo interferência no processo de criação artística nacional pela censura, principalmente a partir da promulgação do AI-5, a economia da indústria do disco parece não ter sentido o seu efeito: entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce 813%; o faturamento das empresas fonográficas entre 1970 e 1975 cresce 1375%; o volume de vendas de discos passa de 25 milhões em 1972 e salta para 66 milhões em 1979 (ORTIZ, 1995, p. 127-8). Porém, é relevante ressaltar a mudança de perfil de consumo: no início dos anos 1970, a MPB era consumida principalmente por jovens universitários; no final da década ela passa a ter boa penetração nos setores populares (NAPOLITANO, 2014, p. 108). Algumas ponderações são necessárias. Se no início da década o consumo de MPB está restrito à classe média – universitários –, no final dos anos 1970 outros segmentos da sociedade são atingidos por essa música.

Para se atentar sobre o perfil de consumo, foi criado o instituto Nopem – Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado –, em 1965, com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica (VICENTE, 2008, p. 104). A listagem a seguir – Tabela 2 – foi produzida pelo NOPEM e baseada em vendas de lojistas de discos

das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e refletem o ranking anual dos 50 mais vendidos, verificando-se os gêneros mais vendidos.

TABELA 2 – DISTRIBUIÇÃO POR SEGMENTO DOS 50 DISCOS MAIS VENDIDOS ANUALMENTE NAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

ANO	Internacional	Trilhas de Novelas (int./nac.)	Romântico	MPB	Samba	Rock	Soul/Rap/Funk
1965	15	-	17	8	6	2	-
1966	17	-	16	8	4	2	-
1967	14	-	20	4	5	1	-
1968	9	-	21	8	8	2	-
1969	6	-	22	7	6	4	-
1970	22	-	12	4	5	2	-
1971	23	-	14	8	3	1	1
1972	24	4(3/1)	12	3	6	-	1
1973	16	1(0/1)	14	8	7	2	0
1974	27	6(6/0)	5	3	9	1	2
1975	29	3(3/0)	3	2	9	3	1

FONTE: VICENTE, 2008, p. 107.

A identificação dos gêneros foi realizada por Vicente (2008). Na comparação entre música internacional e nacional, depreende-se que a proporção de consumo de discos internacionais foi inferior a dos nacionais, significativamente, entre os anos de 1965 e 1969. Somando-se os gêneros Romântico, MPB, Samba, Rock e Soul/Rap/Funk como nacionais, obtém-se, em 1965, a proporção internacional X nacional de 31% e 69% respectivamente, chegando-se em 1969 a 13% e 87%. Isto pode ser explicado pelo movimento dos festivais na televisão nos primeiros cinco anos: seu papel como criador de uma identidade nacional e também de opositor do regime militar. A partir de 1970 partiu-se da proporção 48% e 52% até chegar a 61% e 39% em 1975; essa virada significativa deveu-se à promulgação do Ato Institucional 5, que inibiu a produção musical brasileira, e ao esgotamento da fórmula dos festivais.

Em relação ao gênero MPB, os artistas associados foram: Elis & Jair Rodrigues, Chico Buarque, Os Cariocas, Nara Leão, Edu Lobo, Nana Caymmi, Tamba

Trio, Quarteto em Cy, Sérgio Mendes, Caetano Veloso, Gilberto Gil⁴⁹, etc. Pode-se observar que em três anos o desempenho de vendas da MPB foi fraco: 1972, 1974 e 1975, justamente os anos em que o desempenho da categoria Internacional foi o mais expressivo do período. Outro indicativo relevante foi que na categoria romântico a queda foi bem acentuada a partir de 1970, praticamente se igualando à MPB em 1975. Vicente também reconhece que a “repressão política” produziu um impacto negativo sobre a MPB (2008, p. 111).

As diversas disputas ideológicas na criação de música popular na década de 1960, acabaram se tornando de interesse da indústria fonográfica. Começou com o rompimento de Carlos Lyra e sua canção engajada, como renovação do samba. Ronaldo Boscoli com a Bossa Nova tradicional e o rock de Celly Campello, que entrou no mercado em 1960, aumentando a segmentação do mercado (NAPOLITANO, 2010, p. 20). Isto se intensificou com o rock Jovem Guarda de Roberto Carlos, que se refletia num público de “jovens alienados”, sem interesse na política vigente. Em contraposição, a BN engajada, que a partir de meados dos anos 1960 vai se transformar no gênero Música Popular Brasileira, teve caráter de maior posicionamento político.

Com o objetivo de atingir um público jovem, ocupando o espaço deixado pelo *Jovem Guarda*, o movimento Tropicália também teve o seu programa de TV: “Divino, Maravilhoso” (1968). Porém diferente do primeiro, havia um desejo de engajar os artistas tropicalistas, iniciativa de Gilberto Gil, “num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito” (VELOSO, 1997, p. 87). E isto também havia sido incorporado pela gravadora de Caetano (1997, p. 124): ao ele mencionar o desejo de gravar um samba-canção de Dorival Caymmi, recebeu a resposta “Não! Nesses casos tem de ser radical”.

Na relação indústria televisiva e fonográfica, a última foi fortalecida; além dos programas televisivos, como os citados anteriormente, houve os Festivais de música popular, ocorridos entre os anos de 1965 e 1969, exercendo o papel de laboratório para as gravadoras. Os festivais da canção desempenharam vários papéis em relação à consolidação da indústria cultural, principalmente a fonográfica: busca de novos

⁴⁹ O autor da tabela considerou artistas da MPB e do Tropicalismo dentro do mesmo gênero.

artistas, lugar de resistência cultural, redefinição do perfil de recepção e consumo (NAPOLITANO, 2010, p. 107). Para consumo imediato, os fonogramas deveriam estar prontos antes do fim do festival. Em 1969, a indústria antecipou a gravação do disco: nos dias das apresentações, o público já conhecia as músicas antecipadamente.

Cabe destacar a relação indústria cultural x censura. Na música, era no palco dos festivais televisivos da década de 60 que se veiculava debates ideológicos e a produção e consumo de canções de protesto, através de artifícios poéticos. O público se sentia representado politicamente pelas canções, numa postura de engajamento e repolitização. Segundo Moreira (2014, p. 89), a indústria do disco criava expectativas sobre conteúdo político nas letras de canções principalmente na década de 70, legitimando o gênero MPB.

Visando interesses de mercado, a indústria investia em artistas, ou na produção de canções do gênero MPB, que atingisse um público seletivo – universitários, classe média alta – com posição política de esquerda, ou de resistência ao governo militar. Obviamente, a obra de certos cantores era examinada com mais frequência nas instâncias de censura, como no caso de Chico Buarque. Ressalta-se que não havia por parte da indústria nenhum interesse em se contrapor ao governo, pois ela havia sido, e continuava sendo beneficiada tributariamente. Para a indústria fonográfica, o interesse era de formar critérios de apreciação e julgamento estético; muito mais do que o interesse político, para as gravadoras o que importava era o financeiro (NAPOLITANO, 2010, p. 138). Enquanto o governo não coibisse este tipo de manifestação, a indústria cultural continuaria investindo nesse perfil de produção artística: “Mas os militares não estavam muito preocupados com nossas canções: o assombro diante da anarquia comportamental e a desconfiança de ligações com ativistas radicais” (VELOSO, 1997, p. 289) é que motivaram a prisão de Caetano e Gil.

Outra tendência de fortalecimento da indústria fonográfica foi o surgimento do compositor/intérprete, a partir de meados da década de 60 – Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Gilberto Gil – fazendo com que as principais gravadoras atingissem um elenco estável de artistas. Isto fez com que, na década de 70, fosse mais difícil para novos artistas entrarem no mercado (NAPOLITANO, 2010 p. 63; FREIRE, 2014, p. 4). E outra consequência desta estabilização foi que as gravadoras não investiram em novos artistas nacionais, o que acarretou um acréscimo de lançamentos internacionais, já que o mercado de discos estava em franca

expansão, como visto anteriormente. Ou seja, não foi vantajoso para a música brasileira popular o país ter “explodido” em questão de consumo de discos durante a década de 1970.

A partir do momento de institucionalização da MPB – final da década de 60 – a indústria fonográfica passou a sistematizar fórmulas e imposições para este segmento. Com o crescimento de consumo entre os anos de 1968 e 1973, e com a experiência adquirida com os festivais da TV, a indústria fonográfica aprimorou o seu “controle” sobre os processos, diminuindo as experimentações com a vanguarda, levando ao declínio dos festivais (NAPOLITANO, 2010, p. 225). Esses últimos também sofreram reveses, como a mudança do patrocínio nas grades de horário das emissoras; até então, os patrocinadores “pagavam” pelo programa, o que, no caso dos Festivais, não tinha hora para acabar. Mudou-se então a venda de um programa, para a venda dos minutos nos intervalos de propaganda. Com isso, o controle de início e fim dos programas tornou-se mais rígido, e o Festival de música brasileira popular acabou se tornando desinteressante para a indústria televisiva (NAPOLITANO, 2014, p. 75).

Segundo a cantora de ié-ié-ié Rosemary, a fórmula “Festival” estava se desgastando, só existindo um “comércio de talentos, de músicas. Deixaram de ser arte para ser comércio” (O ESTADO, 04/12/68, p. 10). É necessário atentar à observação da cantora, pois o “ié-ié-ié” não participava da música brasileira popular, podendo-se caracterizar seu comentário como desdém. Porém Millarch afirmou que 1968 foi o ano da “inflação dos festivais”, perdendo seu sentido artístico (05/01/69, p. 13).

A MPB passou a ocupar um espaço relevante na cultura brasileira como instituição cultural, em grande parte como fruto da indústria cultural, caracterizando-se pelo: fim do ciclo de festivais televisivos, como o principal divulgador da MPB; papel da indústria fonográfica como influenciadora e determinante dos “caminhos criativos” do gênero; aumento da repressão cultural instaurada pela promulgação do AI-5, retardando “a exploração de todo o potencial comercial dos novos compositores” pelo efeito de exílio e vigilância (NAPOLITANO, 2010, p. 227).

No processo de institucionalização da MPB, duas características surgiram como elementares para sua formação: ela era parte da “esfera pública da oposição

civil ao regime militar⁵⁰ e era o “eixo do novo sistema de produção e consumo de música no Brasil”. Isso fez com que ela atraísse vários gêneros e campos musicais, como *pop rock*, *jazz*, música erudita, samba, choro, materiais musicais folclóricos, música “brega”, etc. (NAPOLITANO, 2010, p. 228).

Em síntese, observou-se que a função da indústria fonográfica foi decisiva no surgimento da tradição na música brasileira popular gravada, a partir dos anos 1930, em que o samba se tornou o primeiro símbolo de uma identidade nacional musical do Brasil. Como as gravadoras instaladas no Brasil eram estrangeiras, seguiu-se o padrão de acompanhamento das músicas estrangeiras, através da orquestração, para o samba. Nesse ponto, não havia como se separar da pressão exercida sobre o arranjador para que as orquestrações fossem similares.

Ou seja, a tradição na música brasileira popular gravada pode ser caracterizada pela “antropofagia”, termo empregado por Caetano Veloso para a Tropicália, mas que pode ser estendido ao período entre os anos 1930 e 1960. Observou-se que na crítica musical, Mário de Andrade e Tinhorão detectaram essa influência; porém outros críticos, como Almirante, Vasconcelos e Rangel não enfatizaram essa característica.

Destaca-se outro gênero musical que surgiu com amplo apoio da indústria fonográfica, e que também surgiu em um regime de exceção: a MPB. Sendo beneficiada pelo investimento governamental nas telecomunicações, inserindo o país no mundo televisivo, as gravadoras aproveitaram o momento e expandiram os seus negócios baseados nos programas musicais televisivos e nos festivais ocorridos a partir de meados da década de 1960. Utilizaram-se de recursos, relacionados principalmente às letras das canções, que de certa maneira eram contrárias aos interesses dos militares; porém, até a promulgação do AI-5 o regime militar fez pouco caso das canções “engajadas” ou de protesto, e do caráter ideológico divulgado principalmente nos festivais da canção na TV. Com isso, a MPB atuou como instrumento da Esfera Pública, como contraponto ao regime, com apoio das gravadoras.

Porém após o AI-5, houve um desestímulo geral pela criação nos moldes da MPB e Tropicália; artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque passaram algum tempo fora do Brasil, em exílio; a era dos Festivais de Música

⁵⁰ Destaca-se o emprego do termo “esfera pública” para a MPB; Napolitano considera que o gênero tem poder de força política, através da formação de uma opinião pública – ver capítulo 1.

também terminou, junto com os programas musicais regulares de TV. Em contrapartida, o consumo de discos continuou se ampliando, sendo que a música internacional disparou em consumo e gêneros como MPB e a música romântica brasileira (Roberto Carlos e outros) decresceram consideravelmente como exposto na Tabela 2.

A nível governamental, o enfoque do Plano Nacional de Cultura foi mais significativo para a cultura regional, e por que não dizer folclórica, do que propriamente da música brasileira popular. Até certo ponto isto é explicável, pois entende-se que os gêneros Bossa Nova engajada, MPB e Tropicália não estivessem em plena sintonia às aspirações do regime. Foi somente a partir de 1975 que o governo investiu nas instituições; deduz-se que a atuação da censura depois do AI-5 manteve sob controle a criação e divulgação de músicas que divergissem do regime, tanto a nível das letras, quanto das performances. Porém, a derrota política de 1974 acendeu o sinal de alerta de que o apoio da classe média havia enfraquecido; com a promulgação do PND II pretendia-se dar ânimo econômico do ponto de vista do consumo. E com a PNC, pretendia-se incentivar a ideia de nacionalidade através da cultura, principalmente a popular, folclórica. Para isso, instituições como a FUNARTE estimularam essas atividades. Observou-se também que o regime através da cultura manteria uma atitude hegemônica.

No próximo capítulo, que vai abordar a atuação de Millarch como crítico fonográfico de música brasileira popular, vamos encontrar parte dessa discussão, culminando com a criação da APMPB como uma instituição da EP, procurando, através de sugestões encaminhadas ao governo, que este último atuasse na defesa da tradição na música brasileira popular em relação à indústria fonográfica, procurando resgatar e criar regulamentações que reequilibrassem a produção e consumo de música brasileira e estrangeira. Secundariamente, o resgate da MPB, como gênero da tradição, retomaria seu papel de instituição da Esfera Pública, como desempenhado por ela antes do AI-5.

3 A CRÍTICA DE ARAMIS MILLARCH SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR – IDENTIDADE, GOSTO E CONSUMO

Neste capítulo efetuou-se a análise das críticas de Aramis Millarch durante o período entre 1965 e 1976. Como crítico fonográfico atuou divulgando os discos, favoravelmente os que pertencessem à tradição na música brasileira popular, que estava relacionada à identidade nacional musical. A aquisição – consumo – de um disco envolve uma escolha, que é determinada pelo gosto, que pode ser moldado pela crítica.

O capítulo se inicia com uma biografia de Millarch – item 3.1 – mostrando em sua trajetória vários aspectos que contribuíram para a obtenção dos dados que objetivam a pesquisa: sua atuação política frente à Fundação Cultural de Curitiba; seu conhecimento sobre música brasileira popular; o relacionamento mantido com diversos artistas de renome nacional; sua conexão com a indústria fonográfica.

Em seguida, descreveu-se a organização das críticas no jornal – item 3.2 – em colunas e seções, mostrando as mudanças ocorridas no período; várias delas ocorreram em virtude da mudança de mercado, como em 1969 depois do AI-5, e a partir de 1974 com a participação de outro colunista – Nilson Pohl – mais voltado à música pop.

Procurou-se, no item 3.3, relatar, resumidamente, diversos momentos relacionados à música brasileira popular, no jornal O ESTADO DO PARANÁ, no período anterior à atuação de Aramis no jornal – 1951 a 1964. Revelou-se como mais relevante a realização do primeiro encontro de música brasileira em 1963 em Curitiba, em que se defendeu a ideia de tradição na música popular.

No item 3.4 tratou-se de aspectos abordados por Millarch e pelo jornal O ESTADO⁵¹, relacionando a música brasileira popular à censura. Isto se fez necessário pois durante o período analisado – 1965 a 1976 – o país estava sob um regime de exceção. Notou-se que havia certa liberdade na publicação de matérias; a mais curiosa foi a discussão relacionada à promulgação de uma lei que restringia a publicação de conteúdo relacionado a sexo e política. Depois da promulgação do AI-5, verificou-se que os comentários referentes à censura em música se tornaram mais raros.

⁵¹ Algumas matérias estão sem autoria.

No item 3.5 procurou-se compreender a ideia da tradição na música brasileira popular em O Estado. Notou-se a relação entre tradição e posicionamento político, como na escolha de Nara Leão como madrinha da seção que Aramis escrevia sobre música popular. Foi pertinente observar também a defesa do jazz associada à tradição.

A discussão sobre indústria fonográfica surge no item 3.6. Millarch manteve uma postura combativa ao identificar a dificuldade dos músicos curitibanos em gravar discos, pois as gravadoras focavam artistas de alcance nacional; com isso, Curitiba ficava cada vez mais distante do Rio e de São Paulo, musicalmente falando. Além disso, o crítico elencou diversas estratégias adotadas relacionando gravações nacionais e estrangeiras.

O item 3.7 apresenta um resumo, segundo os textos de Millarch, da situação da música popular em Curitiba durante o período analisado. Destacou-se o papel que o crítico desempenhou ao divulgar a criação e produção de música popular na cidade, ansiando por um momento futuro de destaque, na comparação com Rio e São Paulo.

O item 3.8 relacionou diversas menções no que se optou denominar de Aspectos sociológicos; ou seja, os destaques dados por Aramis e outros *experts* sobre tradição, gosto e consumo, associado ao perfil socioeconômico. Quanto ao Gosto, este aspecto está relacionado ao posicionamento socioeconômico do consumidor de cultura, e conseqüentemente, à fonográfica. Cabe ressaltar que a questão do Gosto, como visto no capítulo 1, não é uma imposição da indústria cultural, como no pensamento de Adorno, em virtude de não se ter instituições culturais marcantes no Brasil; com isso a questão do gosto, influenciada pelas gravadoras, está relacionada ao posicionamento socioeconômico dos consumidores. Isto pode ser verificado, por exemplo, na veiculação dos programas musicais na TV da década de 1960 com foco específico: Bossaude, Fino da Bossa e Jovem Guarda, como visto no item 2.3 sobre a Indústria Fonográfica.

A relação do Consumo, Identidade e Gosto está no fato de que, como já visto no capítulo 1, a tradição em música brasileira popular ter sido construída sobre a gravação. Para adquirir o produto, havia necessidade de o consumidor exercer seu gosto; sem este, o produto não haveria a aquisição. Segundo Bourdieu e Gans, o gosto estava associado à condição socioeconômica do indivíduo. Encontrou-se nos textos de Millarch também esta ideia.

3.1 BIOGRAFIA DE ARAMIS MILLARCH

Nasceu em 12 de julho de 1943. Formado em Ciências Sociais (1966) e Ciências Econômicas (1967), foi professor no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná, cassado pelo regime militar (MICHELLE, 2009, p. 4). Sua formação acadêmica e cassação indicam um posicionamento distinto politicamente em relação ao regime militar.

Seu primeiro emprego foi no jornal O ESTADO DO PARANÁ (17/10/1959-30/06/1961). Trabalhou também no jornal ÚLTIMA HORA, de 1961 a 1964 (GEMAEL, 1992, p. 5). Retornou a O ESTADO em 12 de julho de 1965, sendo editor da coluna Tabloide até 1992. Foi também editor do “Jornal da Música Popular” de O ESTADO, redator da coluna de música popular no semanário “Voz do Paraná” e revista “Quatro Estações”. Produtor do programa musical na Rádio Ouro Verde. Escreveu sobre mais de 100 mil pessoas, de diversas áreas – social, cultural e política – em seus 33 anos de jornalismo (MILLARCH, 1992, p. 24). Morreu em 13 de julho de 1992.

Como jornalista, ganhou o 1º lugar no concurso de reportagem Cidade de Curitiba, com “Cinema entre nós”, em 29 de março de 1966. Conquistou um “Prêmio Esso de Jornalismo” em 1970, por uma série de matérias elaboradas em conjunto com Luiz Carlos Zanoni (MENDONÇA, O ESTADO DO PARANÁ, 14/07/92, p. 24), pela reportagem “Assim é o litoral”. E recebeu o Prêmio “Cidade de Curitiba” de 1990, na área de Comunicação Social – Jornalismo Cultural, segundo a Lei Municipal nº 7615/1991 de 18/03/1991. No Festival de Gramado de 1992 foi instituído pela imprensa o “Troféu Aramis Millarch”, em reconhecimento pelo seu trabalho.

Atuou em outras áreas, como noticiado pelo colunista Carlos Jung, recebendo convite do presidente da Associação Paranaense de Propaganda para assumir o cargo de diretor de Relações Públicas daquela entidade (JUNG, 18/12/71, p. 9). Também se associou à Associação Brasileira de Relações Públicas em São Paulo. Desempenhou o cargo de Relações Públicas do DNER de 1970 até 1992. Esta atividade profissional reflete uma realidade revelada pelo jornalista Carlos Maranhão (2016), que atuou em 1966 em O ESTADO devido à indicação de Millarch: por causa da baixa remuneração recebida dos jornais em Curitiba, os jornalistas escreviam em

diversas áreas no jornal⁵²; além disso também tinham um emprego público⁵³. Isto justifica o desempenho de Aramis como crítico de música, cinema e da sociedade em geral (Tabloide) para manter seu trabalho como jornalista em O ESTADO.

Como cargo político-cultural, foi Diretor do Departamento de Relações Públicas e Promoções da Prefeitura Municipal de Curitiba em 1972 (MILLARCH, 14/11/88). Em seguida, foi o primeiro diretor-executivo da Fundação Cultural de Curitiba, assumindo em 24 de março de 1973; em 1974 passou a assessor executivo na mesma Fundação. Esses cargos políticos foram desempenhados na gestão de Jaime Lerner como prefeito de Curitiba (1971-1974). Entende-se que essa atividade cultural o tornou conhecido no Ministério da Educação e Cultura no mandato de Ney Braga (1974-1979), que havia sido prefeito de Curitiba e governador do Paraná.

Atuou como promotor cultural em Curitiba durante toda a sua existência; no período estudado (1965-1976) destacam-se: junto com Valêncio Xavier propôs editar o primeiro boletim informativo da Casa Romário Martins, em agosto de 1974 (MENDONÇA, 14/07/92, p. 24); foi coordenador do Carnaval de Curitiba no ano de 1973 (O ESTADO DO PARANA, 06/01/74, p. 21); promoveu o Curso de Introdução à MPB promovida pela Fundação Cultural de Curitiba; coordenador do seminário “Linguagens e Rumos da Canção Brasileira” em maio de 1982 (16/12/86).

Registrou em gravação, centenas de entrevistas de personalidades locais e nacionais. Aproveitava a visita de artistas em Curitiba para esse registro como, por exemplo, Paulinho Nogueira⁵⁴ e Elis Regina⁵⁵. Em 2009 houve o lançamento de um box com DVDs-ROM contendo 570 dessas entrevistas, efetuadas por ele enquanto trabalhou em O ESTADO, com duração de 720 horas (CARVALHO, 2009, p. 16).

Participou nacionalmente como jurado no Festival Internacional da Canção em 1968 (21/01/73) e do Prêmio Sharp da Música desde 1987 até 1991 (02/02/92). Foi presidente da ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA⁵⁶ (APMPB).

Foi um profundo conhecedor da arte musical: em 12/12/71 (p. 6) comenta sobre uma Escolinha de Artes – “Meu Cantinho” – a única do Paraná a integrar o

⁵² Isto foi observado no ano de 1966 onde Aramis Millarch, Carlos Maranhão e outros escreveram sobre o fenômeno Roberto Carlos, que foi notícia sensação nesse ano, em O ESTADO (ver item Aspectos sociológicos, neste capítulo).

⁵³ Como não era funcionário público, Carlos Maranhão (2016) foi tentar a vida jornalística em São Paulo.

⁵⁴ “há uma semana almoçando em nossa casa” (30/03/75)

⁵⁵ Matéria sobre 10 anos sem Elis (19/01/92)

⁵⁶ Este evento terá uma grande importância em suas críticas; será explorado no próximo capítulo.

método Orff⁵⁷, afirmando ser a mais completa “escola-escolinha de arte do sul do Brasil”. Esse conhecimento, em 1971, é muito específico da área musical, e pouco conhecido, pois os cursos de Licenciatura em Música no Brasil, que se dedicam ao conhecimento deste método, praticamente não existiam.

Manteve-se sempre atualizado em relação às publicações de música, divulgando revistas especializadas como: “Cash Box” e “Billboard” (24/12/71, p. 13); “Revista de Música Popular”, que circulou entre 1954 e 1956; “Jornal da Música”, idealizado por Tárík de Souza, que abordava diversos gêneros musicais, de samba a rock, atendendo a diversas faixas etárias (04/09/76, p. 4). Publicou diversas críticas musicais, principalmente de jornais da Guanabara/Rio de Janeiro e São Paulo. Pode-se inferir que a crítica não fosse um produto central no jornal, provavelmente pela falta de público para isso; porém Aramis enaltecia o pensamento crítico do autor publicado, fazendo referências posteriores quando era necessário retomar o assunto. Isto denotava sua capacidade de articulação de assuntos, característica desejável em um bom crítico. Outro fato a ser destacado era seu aspecto educativo, principalmente em fazer com que o público leitor de seu jornal ocupasse uma posição cultural superior. Era a vontade de fazer com que Curitiba entrasse no circuito fonográfico.

Em sua relação com a indústria fonográfica, ressaltou-se a dificuldade encontrada em divulgar os discos assim que eram lançados. Responsabiliza a falta de divulgação eficiente das gravadoras, pois Curitiba está mais distante fonograficamente do que geograficamente de centros como São Paulo e Rio de Janeiro (MILLARCH, RM, 01/01/67, p. 9); algumas delas nem representante têm na capital. O jornalista, durante o período estudado, irá criticar também a demora para que os sucessos musicais cheguem à cidade. A questão de estar atualizado é importante para ele, criticando também a falta de informação contida na capa dos discos, como mês e ano de lançamento. Depreende-se destas questões que ao publicar esses questionamentos, ele mostrava ser um crítico informado e consciente, e que em virtude de certa falta de zelo das gravadoras/distribuidoras, o leitor/ouvinte não teria acesso às gravações. Certamente os responsáveis pelas gravadoras também liam essas questões, numa tentativa de Aramis de que a situação melhorasse.

⁵⁷ O método Orff é um conceito pedagógico de musicalização de crianças. Destaca-se que a noção de existência desse método, no contexto de Millarch em 1971, é no mínimo surpreendente.

Em síntese, as categorias Identidade, Consumo e Gosto, discutidas nos capítulos 1 e 2 foram desmembradas em outras mais específicas, partindo de aspectos biográficos do crítico que influenciaram a emissão de suas opiniões no jornal, como sua relação à indústria fonográfica, atuação como fomentador de atividades relacionadas à música popular em Curitiba, sua preocupação com aspectos sociológico-musicais – Gosto, Consumo – decorrentes de sua formação em Ciências Sociais, culminando com aspectos políticos, como na criação Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira, na mesma época em que o governo militar promulgava a Política Nacional de Cultura, no início de 1975.

3.2 MODO ORGANIZACIONAL DA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO

Ao descrever o processo de coleta de dados, que envolveu a consulta a exemplares de diferentes anos, observou-se que o modo organizacional da crítica de música brasileira popular foi peculiar no período entre 1965 e 1976. Destaca-se o fato de Millarch ganhar e perder espaço ao longo desses anos, em que se deduziu diversas justificativas para essas mudanças.

Faz-se necessário descrever os principais termos jornalísticos em que os textos sobre música brasileira popular apareceram em O ESTADO. “Cadernos” e “Suplementos” são divisões físicas do jornal, fascículos de encadernação separada; normalmente os Cadernos têm circulação diária e os Suplementos circulação semanal, quinzenal. Cada Caderno e Suplemento é composto de “Seções”, que é o espaço do jornal onde são reunidos assuntos específicos, podendo ser Política, Economia, Cultura, Esporte, etc. No suplemento “Revista da Mulher” de O ESTADO, no final de 1964 até o ano de 1967, eram destinadas duas páginas para a seção *Música Popular* de Aramis. Como visto no capítulo 1, era um espaço destinado à cultura, mas também à política; estrategicamente destaca-se o fato do crítico assumir essa seção no segundo ano do regime militar – 1965 – no dia da semana – domingo – voltado à uma leitura mais reflexiva, com mais tempo.

Já os textos jornalísticos propriamente ditos, que integram as Seções, podem ser:

- Artigo de opinião – texto em que o autor tem a finalidade de apresentar determinado tema e o seu ponto de vista, tendo caráter opinativo.

- Editorial – texto introdutório opinativo, apresenta resumidamente os assuntos que serão abordados na seção, ou mesmo no início do jornal. Ressalta-se o único Editorial referente à música brasileira popular em *O ESTADO*, no dia 25 de fevereiro de 1975, anunciando o I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira a ser realizado a partir de 28 de fevereiro.

- Reportagem – texto de caráter informativo, mas também opinativo.

- Notícia – texto informativo.

- Resenha (crítica) – texto que descreve um produto cultural, que no âmbito desta pesquisa se refere principalmente aos discos, de caráter também opinativo. A grande maioria dos textos escritos por Millarch entram nessa categoria.

- Coluna – texto assinado, normalmente colocado em uma mesma página e de título fixo. Pode ter o caráter de divulgar fatos relacionados à sociedade em geral, chamado então de Coluna Social. É o caso do *Tabloide*, coluna mais famosa assinada por Millarch, desde julho de 1965, e que deu origem ao site *Tabloide digital (post mortem)*.

- Cartas dos leitores – publicação de cartas ou trechos recebidos dos leitores. Várias foram publicadas por Millarch em sua atuação na Seção Música Popular do Suplemento Revista da Mulher.

- Cartas aos leitores – resposta aos leitores, de cartas enviadas.

As matérias sobre música brasileira popular foram organizadas de modos distintos em *O ESTADO* neste período de 12 anos. Iniciou-se em 1965 com a Seção Música Popular no Suplemento Revista da Mulher – MP-RM –, que principiou sua circulação em 06 de dezembro de 1964. Esse foi o maior espaço dedicado à música brasileira popular por edição, ocupando duas páginas, apesar de ser uma seção semanal, aos domingos. Essa extensão significativa pode ser justificada pelo fato de a música brasileira popular estar em expansão, e pelo aspecto político-cultural desempenhado por um suplemento aos domingos.

Era objetivo da Bossa Nova nacionalista/engajada atingir maior parcela da sociedade. Com letras de tendência política, iniciada no ano de 1961 com Carlinhos Lyra, e com a instauração do regime militar em 1964, o gênero se tornou atraente para o público de classe média. É a fusão entre identidade/tradição, expandida através do consumo, para atingir e transformar o gosto de uma classe socioeconômica inferior.

Com a divulgação na televisão, essa possibilidade se ampliou. O primeiro experimento em TV surgiu na curta temporada, na TV Excelsior, do programa *Dois na*

Bossa, com Elis Regina e Jair Rodrigues. Em 1965, os dois artistas encabeçam o programa *O Fino da Bossa* na TV Record que perdurou até 1967. Com todas essas novidades de amplo espectro – consumo e mídia – havia um espaço, mesmo que só aos domingos, de discussão e marketing de música popular.

Obviamente não havia espaço suficiente de música popular que ocupasse Aramis exclusivamente no periódico. Ressalta-se as diversas funções que desempenhou além da música popular aos domingos. Durante os dias da semana ele escrevia a seção *Tabloide*, sobre a sociedade em geral, e a seção de crítico de cinema.

A MP-RM era dividida em diversas colunas: BAMBOLÊ; DEIXEM QUE FALEM; À JA(C)TO; SUPERSÔNICAS; DISC-REVIEW; REVIEW BOOK; MOSAICO SONORO; CORRESPONDÊNCIA; além de outras matérias que Millarch considerasse importante. Nem todas essas Colunas apareciam em todas as edições do suplemento.

Em *Bambolê*, diversas notícias eram divulgadas, como falecimento, cotação de compacto (avaliação através de números de estrelas – 1 a 5), músicos e personalidades curitibanos, festivais, gravadoras, decoração de loja (que vende discos). Esse nome foi substituído por *Mosaico sonoro* no final de 1965.

Em *Deixem que falem* aparece a crítica de outros jornais, de outras cidades, sobre alguma produção musical – LP, espetáculo ou entrevista de artista. Em *A ja(c)to* (aparece os dois termos), publica-se notícias rápidas, tanto curitibanas quanto gerais. *Supersônicas* se referem a notícias mais curtas que *A jato*, porém só curitibanas. *Disc-review* é a resenha de discos. *Review Book* está relacionado ao lançamento de algum livro sobre música popular (jazz inclusive); *Correspondência* se refere à publicação de alguma carta recebida.

Além desse suplemento semanal, outras notícias e/ou comentários sobre música brasileira popular surgiam na coluna *Tabloide* de Millarch; e também a publicação de reportagens, como por exemplo o instrumentista Raulzinho do Trombone, o cantor Noite Ilustrada, o compositor Chico Buarque, atividades sociais da Bossa Nova no Santa Mônica (clube de Curitiba) e outros, em diversos dias da semana.

No início de 1967 Millarch instituiu um Conselho de Música para a escolha dos melhores discos de 1966, constituído por “pessoas de gabarito e ligadas, de uma ou de outra maneira, à fonografia” (01/01/67, p. 17 e 18), apesar de inexistir uma “crítica

fonográfica atuante” em Curitiba. Os dez integrantes foram: Aramis Millarch⁵⁸, Antonio Carlos Rocha⁵⁹, Adherbal Fortes de Sá Jr.⁶⁰, Alceu Schwab⁶¹, Euclides Cardoso⁶², João Lydio Seiller Bettega⁶³, Teresa Novaes⁶⁴, Jair de Brito⁶⁵, Vinicius Coelho⁶⁶, Antenor Santos⁶⁷.

No ano seguinte – 1968 – foi retirada a seção de Música Popular da Revista da Mulher; a coluna *Disc-review* passou para o corpo do jornal, em uma página junto com o *Conselho de Música Popular*, cuja função foi de classificar os álbuns em cotação (número de estrelas – quanto maior o número, melhor o álbum). Dois novos nomes surgiram com este Conselho, ampliando o de 1967: Luciano Lacerda⁶⁸ e Silvio C Kuehne⁶⁹. Desses, destaco vários que participaram do Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira em 1975, junto com Millarch: Schwab, Lacerda, Cardoso, Bettega e Rocha. Ou seja, vários deles continuaram participando, apesar de não semanalmente, das discussões sobre música brasileira popular, inclusive com diversas matérias publicadas.

Analisando o perfil dos integrantes dos dois Conselhos, observou-se que a maioria era composta de programadores de rádio; tem-se também críticos de música e estudiosos em música popular. Apesar da menor divulgação de programação de rádio no jornal, e da existência de vários programas e festivais de música popular veiculados à televisão, Millarch continuou investindo no pessoal ligado ao rádio; além de seu capital simbólico no meio jornalístico impresso e fonográfico, o rádio ainda era

⁵⁸ Constava nessa edição do jornal que ele era “editor da página de música popular no suplemento RM”.

⁵⁹ Discotecário e programador da Rádio Guairacá; produtor; disc-jockey.

⁶⁰ Expert em samba, estudioso de música popular, fã de jazz.

⁶¹ Alceu Schwab (1924-2004), ponta-grossense, foi professor na área de Química na Universidade Federal do Paraná. Atuou na área da cultura em Curitiba no mesmo período que Aramis Millarch, sendo também crítico de música brasileira popular e produtor de programas de rádio. Citado por Millarch como um expert em música popular, também tinha os mesmos gostos musicais do jornalista – música popular brasileira, jazz e músicas de filmes (BERGOLD, 2014).

⁶² Programador-chefe da Rádio Cruzeiro do Sul, disc-jockey, ex-“disc-review” da revista “TV-Programas”, produtor radiofônico; radialista da Rádio Guairacá, que a partir de 1968 passou a pertencer ao Grupo Paulo Pimentel, dono também de O ESTADO DO PARANÁ.

⁶³ Programador da Rádio Ouro Verde.

⁶⁴ Professora de violão, compositora.

⁶⁵ Diretor da Rádio Independência, organizador de várias emissoras no Paraná e Santa Catarina, disc-jockey, ex-colunista de música popular do vespertino “Tribuna do Paraná”.

⁶⁶ Produtor de programas de música popular na televisão e redator de música popular do matutino “Diário do Paraná”.

⁶⁷ Programador da Rádio Independência.

⁶⁸ Industrial, violonista, compositor e estudioso de música popular.

⁶⁹ Não foi encontrada referência.

o principal veículo de divulgação da música. Mesmo porque a programação da TV em Curitiba, em meados da década de 1960, não era transmitida o dia inteiro.

Além de qualificar os álbuns, vários desses experts escreveram matérias para o jornal, lembrando que o ano de 1968 foi um ano rico em música popular, segundo a Tabela 2. Retomando esses dados, dos 50 discos mais vendidos em 1968, 18,75% foram estrangeiros e 81,25% nacionais; em 1969, a proporção foi de 13% X 87%, destacando-se que foi o único ano em que os discos de MPB⁷⁰ (7X6) superaram os internacionais. Esta proporção significativa justificava a maior discussão sobre música brasileira, e a maior participação desses experts. Porém a curta existência do Conselho – de janeiro de 1968 a fevereiro de 1969 – é justificada pela promulgação do AI-5 e o fim dos Festivais na televisão, que acarretou um encolhimento da participação da música brasileira no mercado. Entende-se, pelo encerramento do Conselho, que o jornal visualizou a dificuldade que sobreviria à atividade crítica no periódico em relação à música brasileira popular.

Millarch perdeu espaço na crítica de música popular; além do fim do Conselho, parte de suas atribuições crítico-musicais foram cedidas à coluna *Jornal RG* (Rádio Guairacá), que também fazia parte do grupo que dirigia o jornal, além do Canal 4 de televisão. Transferiu-se para o “Jornal RG” a parte de divulgação dos representantes das gravadoras, que Aramis também fazia.

Observou-se que além de assinar *Tabloide* e as colunas sobre música brasileira popular, passou a ser responsável também, em 1968, por uma coluna social diária intitulada *Seis colunas*: 1) UM HOMEM; 2) UMA MULHER; 3) CALEIDOSCÓPIO; 4) DE QUEM SE FALA; 5) DOS OUTROS; 6) NO CAMPO DE BATALHA; 7) UM BOM PROGRAMA; 8) CINCO DA MPB. Era destinado um texto curto, com a divulgação de foto; nem todas as seis apareciam todos os dias. Ressalta-se a coluna *Cinco da MPB*, na qual Millarch entrevistava diversas pessoas da sociedade sobre suas cinco músicas preferidas da MPB – ver Quadro 3 em Aspectos sociológicos (item 3.8). Essa coluna estava relacionada diretamente à questão do gosto, associada ao perfil sócio-econômico-profissional; a justificativa para mais um espaço no jornal era o momento amplamente favorável ao consumo da MPB.

Em 1970, a coluna *Disc-review* passa a ser diária; outras matérias também foram veiculadas na coluna *Tabloide*. Em 1971, *Disc-review* deixa de existir, e entra

⁷⁰ Extraiu-se da Tabela 2 que nos discos nacionais eram contabilizados, além da MPB, os gêneros Romântico, Samba, Rock, Soul/Rap/Funk, Trilha nacional.

Aqui, Jazz aos domingos. Foi a primeira vez que surgiu uma coluna exclusiva para o gênero, desvinculada da música brasileira. Entende-se que o incremento de vendas de gêneros internacionais depois do AI-5 tenha interferido no processo de divulgação fonográfica; com mais discos no mercado, houve necessidade de se criar exclusivamente uma coluna para o jazz, gênero do qual Aramis era profundo conhecedor.

Em 1972, a coluna *Tabloide* passou a ser semanal, aos domingos, voltada especificamente à cultura: quando escreve sobre música, o subtítulo é *Bom Som*, podendo ser de notícias ou reportagens; sobre Artes Visuais, o subtítulo é *Pintando o Sete*. A coluna *Música* continua diária, com maior enfoque na resenha de lançamentos de música brasileira. Em *Aqui, Jazz*, aos domingos, o foco está na resenha de música internacional, não somente o jazz, mas também de música pop, como rock progressivo⁷¹. Essa ampliação de gêneros, pois o rock se tornou novidade para Millarch, foi a necessidade gerada pela queda na produção e venda de discos nacionais, passando a resenhar outros gêneros que chegavam às suas mãos. Surge também a coluna *Música Popular*, com caráter de reportagem, aos domingos. No mês de fevereiro, em virtude do Carnaval, Aramis publicava a coluna *Aqui, Carnaval*. Estas colunas continuam até o ano de 1976. Observou-se que houve uma diversificação nas colunas de música popular, entre nacional e estrangeira.

A partir de 1974 foi criada a coluna *Jornal do Jovem*, dominical, de autoria de Nilson Pohl⁷², com foco específico na música pop, rock, refletindo a importância comercial adquirida pela música estrangeira; destaca-se o fato de O ESTADO adquirir mais um crítico fonográfico numa justificativa de o quanto havia crescido a produção e consumo de discos no Brasil, já confirmado por Ortiz.

Dentre vários grupos divulgados por Pohl citamos: *Traffic*⁷³, *Mutantes*⁷⁴, *Moto Perpétuo*⁷⁵, *Gila*⁷⁶, *Eno*⁷⁷, *Paul McCartney* e *Wings*⁷⁸, *David Bowie*⁷⁹, *The Who*⁸⁰.

⁷¹ O rock progressivo surgiu no final dos anos 1960, numa tentativa de elevar o gênero a uma maior “credibilidade artística”; para isso criaram canções mais longas e incluíram elementos de outros gêneros, como música clássica e jazz (www.whiplash.net).

⁷² Jornalista e Diretor de Comunicação Social do Tribunal de Contas do Estado do Paraná.

⁷³ Banda de rock progressivo inglesa

⁷⁴ Banda de rock nacional; a partir de 1973, adotou o Rock Progressivo.

⁷⁵ Banda de rock progressivo nacional

⁷⁶ Banda de rock psicodélico alemã

⁷⁷ Compositor britânico de música para sintetizadores

⁷⁸ Grupo formado por Paul McCartney

⁷⁹ Cantor de rock britânico

⁸⁰ Banda de rock britânica, responsável pela ópera rock *Tommy*

Ressalta-se dois grupos brasileiros – Mutantes e Moto Perpétuo – que se destacam pela criação de gêneros alternativos, não sendo de música brasileira popular. Os outros grupos são estrangeiros, europeus, predominantemente britânicos, ligados ao gênero rock progressivo. A seguir, no Quadro 2, pode-se visualizar os diferentes espaços ocupados pela música popular em O ESTADO entre 1965 e 1976.

QUADRO 2 – SEÇÕES E COLUNAS DAS CRÍTICAS DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO ENTRE 1965 E 1976

ANO	SEÇÃO-COLUNA
1965	Seção Música Popular na Revista da Mulher – aos domingos <ul style="list-style-type: none"> • Colunas – Bambolê; Deixem que falem; À Ja(c)to; Supersônicas; Disc-review; Review book; Mosaico sonoro; Correspondência
1967	Coluna Conselho de Música
1968	Fim da Seção de Música Popular Colunas Disc-review e Conselho de Música Popular Coluna Seis colunas – Pesquisa sobre gosto
1969	Fim do Conselho de Música Popular Coluna Jornal RG (Rádio Guairacá) – não era de Aramis
1970	Coluna Disc-review diária
1971	Fim da Disc-review Coluna Aqui, Jazz aos domingos
1972	Coluna Tabloide cultural aos domingos Coluna Música popular Coluna Aqui, Carnaval – em fevereiro
1974	Coluna Jornal do Jovem – Nilson Pohl

FONTE: O AUTOR

Ao contar o número de resenhas de Millarch em O ESTADO DO PARANÁ no ano de 1972, verificou-se que a proporção de gravações brasileiras em relação às estrangeiras era de 1/4, ou 25%; ou seja, nos quatro domingos do mês eram publicadas a coluna *Aqui, Jazz* e apenas um domingo de *Música popular*. O próprio Millarch observou isso, ao dizer que a faixa de público jovem tem cada vez maiores possibilidades de opção, “já que 70% da produção fonográfica continua destinada a este mercado” (MILLARCH, Coluna Música, 28/06/72, p. 13).

Em síntese, observou-se que nesse período – 1965-1976 – a crítica de música brasileira popular ocupou diferentes espaços no jornal. O período inicial – na Revista da Mulher – foi o mais amplo por exemplar, chegando a duas páginas, apesar de ser semanal. Isso demonstra uma necessidade do crítico e também do jornal de se reinventar nesse período, sendo estendido a outras colunas de autoria de Millarch, como a Tabloide, que também mudou de posição no jornal e de enfoque, sendo em

parte do período mais ligada à cultura, e outros a assuntos da sociedade curitibana. Porém observou-se que a partir de 1969 houve grande mudança na periodicidade das colunas de música brasileira popular, em seus nomes e mesmo nas outras atividades jornalísticas de Millarch. Entendeu-se que a redução de consumo de música popular, tenha acarretado novas tentativas no jornal de se atualizar, e de conquistar mais leitores para essa área.

A seguir será descrita parte da história do jornal O ESTADO DO PARANÁ, do ponto de vista do próprio jornal. Também serão apresentadas as principais informações veiculadas sobre música brasileira popular, entre os anos de 1951 e 1964, antes da atuação de Millarch, com objetivo de se conhecer sua abordagem.

3.3 O JORNAL O ESTADO DO PARANÁ E A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR ENTRE 1951 E 1964

O jornal O ESTADO DO PARANÁ foi fundado em 17 de julho de 1951, com a intenção política de defender o então governador do Paraná Bento Munhoz da Rocha Neto de seu inimigo político Moysés Lupion, proprietário do jornal O DIA (SEVERO; FAUSTO, 2010, p. 10). A utilização de um jornal para defender posições políticas também ocorreu na mesma época com um destacado jornal carioca – Última Hora – de Samuel Weiner, cuja primeira edição ocorreu em 12 de junho de 1951, um mês antes de O ESTADO começar a circular. O objetivo de fundação do Última Hora foi o de “representar um canal aberto entre o segundo governo de Getúlio Vargas e um segmento social mais ou menos abstrato da população, a que se chamaria hoje de ‘povão’” (MEDEIROS, 2009, p. 14). Outra coincidência entre o jornal paranaense e o carioca é que Aramis trabalhou de 1961 (início da Sucursal em Curitiba) até 1964, justamente antes de iniciar seu período de crítico cultural em O ESTADO.

Diversas notícias do próprio O ESTADO procuram evidenciar as inovações trazidas. Em 08 de maio de 1966, o jornal divulga a assinatura do contrato com o Instituto Verificador de Circulação – IVC. Este Instituto faz uma estimativa de circulação diária de um jornal, comprovando ao anunciante dados mais próximos da tiragem, circulação e vendagem verdadeira do jornal. No final da década de 60, o jornal tinha uma tiragem de 22 mil exemplares, destinada exclusivamente à venda em banca, sendo, então o veículo mais popular entre todos os jornais paranaenses (OLIVEIRA, 2006, p. 50). Segundo o próprio periódico

Se transformou no jornal de maior circulação do Paraná chegando a mais de 70 por cento dos 288 municípios antes do meio-dia. Hoje, lidera a maior organização jornalística o Sul do Brasil, formada pelo vespertino “Tribuna do Paraná”, pelas emissoras de televisão Canal 4, de Curitiba, e Canal 11, de Apucarana e pela Rádio Guairacá (O ESTADO DO PARANÁ, 17/07/71, capa).

Na edição comemorativa dos 15 anos, Zaruch (16/07/66, p. 18) comenta sobre alguns dos feitos do jornal desde a data de fundação: “furo” no dia do suicídio de Getúlio Vargas; lançamento do primeiro satélite artificial norte-americano; publicação no mesmo dia das radiofotos da conquista do campeonato mundial de futebol de 1958 pelo Brasil; Prêmio Esso de Reportagem para Percival Charquetti em 1956; Prêmio Cidade de Curitiba para Aramis Millarch em 1965, concorrendo com reportagem sobre cinema.

Ainda sobre circulação, Millarch afirma que é o único jornal que chega a todos os municípios do Paraná – 83% – no mesmo dia (MILLARCH, 21/01/67, p. 3). No aniversário de 20 anos, o jornal divulgou que chegava a 60% dos municípios antes do meio-dia (O ESTADO DO PARANÁ, 18/07/1971, p. 3).

Com o fim do governo militar, O ESTADO DO PARANÁ destacou a perseguição política e censura prévia às suas edições, talvez numa tentativa de se posicionar como um jornal de oposição⁸¹ ao regime. Segundo Adélia Maria Lopes (apud HELLER, 1988, p. 410; OLIVEIRA, 2006, p. 51), foi no Paraná que se iniciou a censura prévia aos jornais no país. Assim que o governador Haroldo Leon Peres tomou posse no Palácio Iguazu, em 1971, recorreu ao presidente Médici, reclamando de perseguição política por parte de Paulo Pimentel, proprietário do jornal O ESTADO, e antecessor de Leon Peres no governo do Estado⁸². O jornal passou então a receber visitas diárias do censor, que enquanto não lesse todo o conteúdo, não liberava o periódico para impressão. Com o passar do tempo, o diretor do jornal fez um acordo com o censor: só veiculava notícias com teor político em determinada seção do jornal, que era lida por ele, sendo o restante liberado da leitura prévia. No caso de O ESTADO, a ação da censura teve mais caráter de retaliação política do que de uma divergência ideológica ao governo militar. Ressalta-se esse ambiente político de

⁸¹ Este tipo de posicionamento já aparece ao afirmar que surgiu em 1951 para defender politicamente o então governador Bento Munhoz da Rocha Neto de Moysés Lupion, proprietário de outro jornal.

⁸² Curiosamente, no dia de sua posse – 15/03/1971 – Leon Peres afirmou que agiria duramente contra a corrupção; em 23 de novembro de 1971 foi “obrigado a renunciar” por corrupção. O jornal O ESTADO foi impedido de divulgar essa notícia; o único periódico que a publicou, foi O ESTADO DE SÃO PAULO (HELLER, 1988, p. 81).

censura que envolveu O ESTADO, e que Millarch vivenciou. Como constatado anteriormente, os comentários em relação à censura na crítica de música brasileira popular diminuíram após a promulgação do AI-5, no contexto – 1971 – de redução de produção e comercialização de música brasileira.

Em 1991, no 40º aniversário, afirmou chegar pontualmente às bancas e assinantes de todos os municípios paranaenses; possuía sucursais em 16 cidades do interior, em que se autoproclama um jornal verdadeiramente paranaense. Lista uma série de inovações, como impressão em offset, primeiro em cores, primeiro a ter redação informatizada (17/07/91, p. 3).

Sobre a divulgação da música brasileira popular entre 1951 e 1964, o primeiro número do jornal O Estado do Paraná circulou em 17 de julho de 1951, tendo 12 páginas. Na Seção SOCIEDADE-CULTURAIS-CINEMA-RÁDIO eram descritos aniversários, nascimentos, batizados, sociedades, viajantes, falecimentos, cinema, flagrantos sociais, culturais. No item Rádio, aparece a programação da Rádio Clube Paranaense e Guairacá. Há notícias curtas locais como do concerto da Banda da Polícia Militar do Estado, divulgação de peças de teatro; e reportagens de outros países, não de autoria local, como, por exemplo, o Centro Musical para Londres e Festival Internacional do Cinema.

Em 1952, um quarto de página era para a seção SINTONIZANDO, dividida nas colunas:

- PROGRAMAS & AUDIÇÕES – que tratava dos programas veiculados pelas emissoras de rádio em Curitiba.
- FATOS EM FOCO – relacionados a artistas do rádio.
- DISCOMANIA – lançamento de discos; não é assinada.
- O RÁDIO PELO BRASIL, cujo autor era Norberto Castilho⁸³, que tratava de notícias gerais sobre o rádio. Cabe lembrar que o rádio atinge o seu auge na década de 1950⁸⁴; obviamente o jornal participava desse mercado. Tanto que Castilho entrevista radialistas locais, comentando sobre a carência de produtores de programas de rádio (CASTILHO, 22/07/55, p. 11); além disso, os bastidores eram divulgados por ele, como mudanças de locutores de emissora, período de férias,

⁸³ Locutor da Rádio Marumbi em 1951; produtor de programas de cinema da Rádio Guairacá; redator de O ESTADO em 1957. Realizou a primeira pesquisa de audiência de Rádio em Curitiba, em 1952 (QUADROS JÚNIOR, 2008).

⁸⁴ Na música, destacou-se as disputas envolvendo “As Rainhas do Rádio”.

divulgação de representantes de gravadoras, e inclusive a defesa da música paranaense no rádio (SINTONIZANDO, 17/07/57).

As reportagens mais longas eram de autoria de outros lugares, constatando-se não existir um crítico cultural estabelecido ainda em O ESTADO. O que se publicava localmente eram as notícias curtas sobre eventos culturais da cidade. Veiculava-se no jornal propagandas de rádio, assim como as de cinema, evidenciando a relevância do rádio no dia a dia das pessoas, como na propaganda do programa RITMOS DE BOITE com Conjunto Melódico Saic (Sociedade Anônima Imobiliária e Comercial) da rádio PRB-2⁸⁵ que ocupou aproximadamente um quinto da página (19/07/53, p. 3).

Divulgava-se na coluna DISCOMANIA os horários que as rádios “irradiavam” os discos, os cantores e suas gravadoras. Isto demonstra que a promoção fonográfica já era um fator significativo neste período. Reiterando a relevância das produções, surgiu, em 1955, a coluna VAMOS CANTAR, com a letra da canção. Em 1959, DISCOMANIA tem seu espaço ampliado a um terço da página, com, às vezes, mais de 10 notícias sobre lançamentos de LPs, promoção de cantores, temporadas de artistas. Sobre resenha de lançamento de discos, que se restringiam a duas ou três linhas, há emissão de juízo de valor como “estilo saboroso”, “expressão e ternura”, “não gostamos do arranjo orquestral”, “conservando toda a sua personalidade”, “duas lindas melodias”, “curvilínea estrela”, “autêntica calamidade”. O juízo de valor se estende também ao artista, como no caso de Angela Maria ser a maior cantora popular do Brasil (O ESTADO DO PARANÁ, 12/11/59, p. 19); “Nelson Gonçalves, recordista absoluto de vendas em todo o país” (26/11/59, p. 15). Há também a listagem de “Os dez LPs mais vendidos da Copacabana” e “Os dez LPs mais vendidos” (21/11/59, p. 11). Destaca-se que esta coluna não era assinada, ficando difícil de saber se as opiniões eram locais ou “importadas”.

Observou-se a dicotomia entre velhos ídolos e as novas estrelas: elogiou-se o surgimento da cantora Maysa Matarazzo, sem “artifícios ou recursos pré-estudados, em contraposição a velhos ídolos que não podem ou não querem se adaptar às mutações das preferências musicais” (20/07/57). Outra crítica relacionada ao conflito de gerações foi sobre o bolero “Meu triste Long-Play” de Nelson Gonçalves: “Será que a gente do povo, que já aprendeu a amar as letras de Vinícius de Moraes, gosta

⁸⁵ Rádio Clube Paranaense, considerada a terceira mais antiga do Brasil e a primeira no Paraná.

realmente dessa literatura?” (O ESTADO, 04/11/59, p. 7). Deduz-se que o autor da crítica conhecia a atuação de Vinícius de Moraes como letrista e parceiro de composição com Tom Jobim; em 1959, Vinícius era importante compositor de letras para as canções do início da Bossa Nova. Já Nelson Gonçalves interpretava boleros, que, como visto no capítulo 1, não participava da tradição em música brasileira popular.

Um evento significativo foi a realização do primeiro encontro da música brasileira no dia 11 de agosto de 1963, apoiado pelo governo do Estado, cujos objetivos eram promover uma maior difusão da música brasileira, defesa e fixação definitiva como elemento essencial à cultura nacional. Como já observado nos críticos Almirante, Vasconcellos e Rangel, a defesa da música brasileira era uma atividade constante.

Previa-se para esse Encontro várias horas de duração, sem caráter comercial, sendo que os artistas seriam trazidos de avião pelo governo. Cabe mencionar que o governador na época era Ney Braga; é adequado refletir sobre o papel do poder público, ou de um político em especial, e sua atuação frente à cultura. Como prefeito de Curitiba, o major Ney Braga, em 1958, “criou uma comissão municipal de cinema, a fim de elaborar um anteprojeto de lei de auxílio ao cinema nacional e em particular ao nascente cinema paranaense” (ESTADO DO PARANÁ, 23/07/58, p. 5). E como governador do Paraná, em 1963, promoveu esse Encontro da Música Brasileira. Compreende-se que essa ligação com a cultura será determinante para sua atuação frente à Cultura no MEC e a promulgação da Política Nacional de Cultura em 1975.

Os cantores selecionados eram ligados a diferentes facetas da música brasileira: iniciou-se por Dircinha Batista – “Carnaval”; Vicente Celestino – “o que há de mais popular na música” (ESTADO DO PARANÁ, 23/07/63, p. 9). O colunista só identificou o carnaval como uma das facetas; porém não continuou a classificação. Outros cantores listados foram: Ataulfo Alves, Orlando Silva, Gilberto Alves, Carmem Costa, Célia Reis, Poly, Waldir de Azevedo, Francisco Petrônio. Desses cantores listados, Poly e Francisco Petrônio não faziam parte do que se poderia chamar de “Pessoal da Velha Guarda”, ou seja, cantores de samba e/ou choro. A justificativa para a realização do Encontro foi

Manter vivas as tradições da música realmente brasileira, bem como, organizar um plano no qual se integrarão os cantores que aqui vierem, destinados à defesa da cultura musical popular; [...] defender ou divulgar o patrimônio musical brasileiro. Cada um deles representará uma faceta dessa luta: aqueles que foram cantar no estrangeiro; aqueles que ainda hoje

divulgam as músicas do passado; aqueles que defendem os ritmos nacionais, como o samba e o baião (ESTADO DO PARANÁ, 06/07/63, p. 15).

É relevante frisar o discurso de “defesa” e “luta” pela música popular, mencionando o samba e o baião, em relação a gêneros como o bolero da década de 1950 e o próprio recém-surgido rock americano, já divulgado no país na voz de Cely Campelo, criassem barreiras divergentes em relação aos que defendiam os gêneros da tradição. Ou seja, a defesa pela música popular era parte integrante da Esfera Pública contra os gêneros estrangeiros bolero e rock.

O show também tinha um caráter didático, pois, antes da apresentação haveria explicações sobre o cantor, o compositor e a época. Segundo o organizador – Júlio Rosemberg –, seria a primeira vez que se faria um evento como esse no Brasil (O ESTADO DO PARANÁ, 10/08/63, p. 12).

Refletindo-se sobre a escolha dos cantores, observa-se que a idade de todos eles, com exceção de Célia Reis, girava entre 40 a 60 anos. Também se nota que nenhum cantor do movimento da Bossa Nova, que havia iniciado em 1959, tendo até havido a famosa apresentação no Carnegie Hall de 1962, foi elencado nesse Encontro, dando a entender que a BN não fazia parte desse caráter nacional, ou da música legitimamente brasileira. Pode-se deduzir que, por parte da organização, o movimento da BN ainda não teria sido incorporado como música brasileira popular.

Uma mudança marcante no período entre 1951 e 1964, foi o declínio da divulgação da atividade relacionada ao rádio no jornal, até que em 1960 desaparece a coluna SINTONIZANDO. Em substituição surge a programação da televisão. Inicialmente, havia somente a divulgação da programação da TV; aos poucos, o jornal foi inserindo propagandas com ilustração dos programas apresentados. No Brasil, a televisão foi ganhando força durante essa década; no caso da música brasileira popular, surgiram os programas de TV *O Fino da Bossa*, *Bossaudade*, *Jovem Guarda* e *Tropicália*, além dos Festivais de Música Popular de várias emissoras, como a Excelsior, Record e Globo. Apesar de o jornal “abandonar” o rádio, como já observado anteriormente, este era ainda o veículo principal da população, pois a programação da TV na década de 1960 ainda era restrita a parte do dia: ela não era 24 horas.

O primeiro colunista fixo a escrever sobre música nesse período foi Carlos Jung⁸⁶, no ano de 1964; além do colunismo social, Jung escreveu sobre cultura, música popular e cinema. Com a entrada de Millarch em 1965, o crítico se dedicou mais ao colunismo social.

Em síntese, observou-se que em seus primeiros quinze anos, O ESTADO divulgou a música popular, sem, no entanto, assumir um caráter mais crítico, opinativo. Constatou-se com o evento de música brasileira popular de 1963 que a tradição na música popular estava ligada ao pessoal da Velha Guarda, como discutido no capítulo 1: música dos anos 1930 e 1940. E que nesse contexto, a Bossa Nova ainda não havia entrado no circuito da tradição em Curitiba. Ressalta-se a ideia da defesa da música brasileira popular como movimento de reação a gêneros estrangeiros, como parte da atuação da Esfera Pública, num contraponto à indústria fonográfica, como visto na década de 1930 com Mário de Andrade e os primeiros sambas gravados. Deduz-se que toda a manifestação de proteção da tradição em música brasileira – crítica jornalística, criação de evento – seja a contrapartida ao sentimento de ameaça ocasionado pela música estrangeira.

3.4 A RELAÇÃO DA CRÍTICA DE MÚSICA BRASILEIRA POPULAR EM O ESTADO E A CENSURA

Quando Millarch assumiu a crítica de música brasileira popular em O ESTADO em 1965, o Brasil já vivia o período do regime militar. Objetivou-se neste item distinguir particularidades relacionadas entre a censura e a música brasileira popular veiculadas pelo jornal. De maneira geral, observou-se que os questionamentos de Millarch e de outros jornalistas, em relação ao Governo foram pontuais. Observou-se que nos primeiros anos, havia certa abertura para análises negativas de ações do governo, como no caso da tentativa de proibição de letras que falassem de sexo e política. Porém depois da promulgação do AI-5, não houve nenhum comentário aberto sobre o governo militar.

Logo no início de sua atividade crítica em O ESTADO, Millarch publicou uma crítica do jornal “Correio da Manhã” de 02/02/65, de Arthur José Poerner, sobre o

⁸⁶ Colunista social de O ESTADO DO PARANÁ, de 1964 a 1980. Fundou a revista *Quem* em Curitiba, que circulou entre 1979 e 1989. <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/wilson-bueno/os-101-anos-de-dona-estelita-ferreira-bento-com-arias-al-mare-4dbp117vmek8rgil1wkfw63xv/>

espetáculo *Opinião*⁸⁷, em que afirma que o país sofreu rude golpe em suas instituições estando-se diante de um Brasil novo, nem o de antes de abril de 1964, muito menos o de depois, exaltando o retrato dos tipos humanos – nordestino (João do Vale), carioca favelado (Zé Keti) e menina Zona Sul (Nara Leão). Compreende-se que ao enfatizar a voz do povo, dos oitenta milhões de compositores, identificados de Opinião, o crítico se posiciona politicamente perante o seu leitor. É pertinente ressaltar que ao se referir ao Brasil de antes de 1964, deduz-se que haja inferências ao perfil da Bossa Nova zona sul carioca, ao retratar céu, mar, amor. E afirma que depois de 1964, com Nara, João e Zé Keti, o Brasil “levanta, sacode a poeira de abril e começa a volta por cima” (POERNER, 14/02/65). Ao divulgar essa matéria, Millarch certamente concorda com o que o autor diz. E, coincidentemente ou não, a seção MP-RM de Millarch começou a ser publicada em dezembro de 1964, o mesmo mês de estreia do espetáculo.

Reiterando seu posicionamento político nesse contexto, é pertinente enfatizar o fato de Millarch escolher Nara Leão como madrinha da coluna Música Popular; além da relação de amizade, ressalta-se que ele abraça a BN engajada como elemento modernizador e norteador da música brasileira popular, onde, a partir de 1962, parcelas consideráveis da população brasileira, até então alienadas da música brasileira, redescobriram os “grandes valores” da Música Popular Moderna (MILLARCH, RM, 02/05/65, p. 8).

Vasconcelos (1977, p. 87) cita palavras de Nara que, de caráter subliminar, mostram o espírito engajado da cantora: “a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite”. Este algo mais também é veladamente encontrado nos títulos de seus LPs: *A opinião de Nara*, *O canto livre de Nara*, *Nara pede passagem*, *Manhã de liberdade*. Ou seja, a madrinha foi uma escolha política.

O termo “Melhor Música Popular” (MMP) foi empregado por Millarch (ESTADO DO PARANÁ, 30/05/65, p. 8) ao se referir ao momento de renovação da MMP em fins de 1964, contexto que envolveu o lançamento do disco “O Canto Livre de Nara” em que ela abandona as músicas que falam de “flor, céu, mar” – ligadas ao “setor alienado” – e passa a interpretar os problemas e aspirações do povo. Enfatiza que a cantora quer levar as pessoas a uma compreensão “atual” da realidade brasileira. Reforça que essa nova Bossa Nova “capta a realidade brasileira”. Enfatizando seu

⁸⁷ Segundo Napolitano (2014, p. 50), *Opinião* foi a “reação cultural mais contundente ao novo regime democrático”.

posicionamento político, Aramis cita o poeta Ferreira Gullar⁸⁸ (1930-2016), ao se referir à contribuição de Nara “quando canta o sofrimento do lavrador sem-terra⁸⁹”. Outro jornalista de O ESTADO, Roberto Maria Pompeia⁹⁰, também relaciona aspectos políticos a Nara Leão, enfatizando que ela cantava um samba de Zé Kéti: “podem me prender, podem me bater, mas eu não mudo de opinião” (POMPEIA, 06/09/66, p. 13).

Ainda reverberando em 1967 o espetáculo *Opinião*, Aramis considerou Zé Kéti (José Flores de Jesus, 1921-1999) como alguém “que se identifica com a alma simples do povo e fala a sua linguagem”; mais do que a “voz do morro”, é a “voz do povo dos oitenta milhões de ‘compositores’ brasileiros, todos identificados de ‘Opinião’” (MILLARCH, MP-RM, 07/05/67, p. 11). Fica evidente o posicionamento político do crítico ainda em 1967.

Veiculou-se, em setembro de 1966, um possível decreto presidencial com a finalidade de proibir a gravação de músicas que falassem de sexo e política⁹¹. Em uma matéria com o compositor e cantor Geraldo Vandré, o artista afirma que foi o melhor elogio que alguém poderia ter feito à música popular brasileira, pois para ele, os compositores não alienados têm em sua música alguma intenção política (O ESTADO DO PARANÁ, 03/09/66, p. 6).

Ainda sobre essa proibição do governo, foi publicada uma matéria de Roberto Maria de Pompeia – “Não se canta sexo nem política”, nomeando alguns discos de cunho político que não serão mais gravados: “Terra de ninguém”, “Canção nordestina”, “Pedro pedreiro”, “Carcará”, “Subdesenvolvido”. Afirma que sempre se produziu músicas de cunho político, e que em determinados momentos recentes do Brasil – em Juscelino, por exemplo – faturava-se “milhões”. (POMPEIA, 06/09/66, p. 13). Nesta matéria, fica evidenciada a insatisfação do crítico em relação à completa falta de bom senso da censura a sexo e política nas músicas.

Sobre a censura a cantores, Millarch (10/01/67, p. 3) publica que Chico Buarque cantou uma música na apresentação do Clube Curitibano que estava proibida de gravar ou interpretar na televisão – “Tamandaré”.

⁸⁸ Ferreira Gullar foi escritor, poeta, crítico de arte, dentre outras atividades. Foi autor do texto “Cultura Posta em Questão”, de 1963, com ampla ligação à cultura popular, em contexto similar ao do enfoque do ISEB e do CPC.

⁸⁹ Vale lembrar que defender a reforma agrária publicamente não era bem vista pelo o governo militar.

⁹⁰ Apareceu algumas vezes em O ESTADO DO PARANÁ no ano de 1966, porém não se conseguiu nenhuma referência mais precisa sobre ele.

⁹¹ Não foram encontradas referências sobre este decreto presidencial. O mais próximo, relacionado à censura, foi o decreto 43 de 1966 que criou o Instituto Nacional do Cinema, que afirma a competência da União de censura a filmes para o cinema e para a televisão.

Divulga em 19 de fevereiro de 1967, o lançamento de um disco de um cantor de protesto – Pete Seeger; porém termina dizendo que ele é um importante cantor de música folclórica dos Estados Unidos. É relevante destacar que a canção folclórica não se caracteriza necessariamente como uma “protest song”. Outra divulgação de “protesto” é a da cantora paranaense De Kalafe, que junto com “A Turma” está revolucionando a música com uma mistura de ié-ié-ié e “protest song” (MILLARCH, 21/02/67, p. 3).

É publicado, sem autoria, uma matéria sobre Wilson Simonal, em que de uma maneira muito direta, e até ofensiva, o cantor dá o seu depoimento contra a censura:

Um dia desses eu fiz uma [música] meio de protesto, com o Ronald Boscoli, condenando o racismo. É o “Tributo a Martin Luther King”, que a idiota da censura, não sei porque, resolveu proibir. Vou me vingar deles. Estou dizendo para todo mundo que censor não presta, não entende nada e não tem gabarito para apreender filmes, livros ou canções”. (O ESTADO DO PARANÁ, 30/04/67, p. 9).

Antes da promulgação do Ato Institucional nº 5, que recrudescer a atuação da censura no Brasil, principalmente na área das Artes, a divulgação das ações de artistas ligados à esquerda brasileira ocorreu de maneira regular. Como exemplo, O ESTADO DO PARANÁ tornou conhecida a participação do cantor e compositor Zé Kéti, do crítico musical Sérgio Cabral, do poeta Ferreira Gullar, do teatrólogo Augusto Boal, na I Semana de Arte & Comunicação, patrocinada pelo Diretório Central dos Estudantes, Diretório Acadêmico Visconde de Mauá e “O Estado do Paraná” (O ESTADO DO PARANÁ, 11/06/67, p. 7).

Bem no mês de promulgação do AI-5 – dezembro de 1968 – Millarch utiliza um recurso diferenciado para se posicionar em relação ao regime militar – o emprego do itálico na palavra ‘democratização’. Na resenha do lançamento do disco do Festival de Música Popular Brasileira de 1968 houve uma mudança arquitetada pela indústria fonográfica; ao invés do disco com as músicas do Festival serem lançadas depois do evento, o lançamento ocorreu antes, fazendo com que as músicas fossem conhecidas antecipadamente. Ao comentar este fato, Millarch destacou:

Acabou-se com o sigilo e a surpresa, mas houve uma *democratização* das concorrentes a esta promoção maior em favor de nossa música popular. As únicas duas músicas não incluídas nestes álbuns são “Dia da Graça” de Sérgio Ricardo, por coincidência a favorita do público e com grandes chances de ser classificada como a melhor pelos dois júris (e que não entrou no disco por ter problemas com a censura na época da produção dos álbuns) (MILLARCH, Disc-Review, 08/12/68, p. 23).

A promulgação do AI-5 deixou claro que a censura “veio para ficar”. No mês seguinte, Millarch divulgou que o cantor e compositor Carlos Imperial estava “às voltas” com o DOPS carioca. Imperial “foi enquadrado no Ato-5” por ter enviado um cartão de Natal “atentatório ao pudor”, além de problemas anteriores relacionados à imoralidade e desacato à autoridade (MILLARCH, 05/01/69, p. 4). A notícia foi publicada sem nenhum tipo de juízo de valor pelo crítico, em que se deduz que a repressão à imprensa deveria ser severa.

Seguindo essa linha imparcial em relação à censura, Millarch divulga outras matérias até 1975, sem emitir nenhum juízo: “Falou-se muito em censura de algumas músicas em desperdício dos melhores momentos do ‘show” (14/01/73); proibição de música, sendo que posteriormente o LP foi relançado com exclusão dessa faixa (MILLARCH, 12/01/75, p. 16); os discos de Juca Chaves são proibidos para execução pública (16/01/75). Uma notícia em especial chama a atenção, pois Millarch explicitamente apresenta um trecho da legislação federal; aparentemente, o crítico, de certa, maneira, está dizendo: “Ei, vocês não sabem disso?”

O disco “Direitos humanos no banquete dos mendigos”, gravado ao vivo do show do mesmo nome, produzido pela RCA-Victor, será apreendido nas discotecas de todo o território nacional, por ter um teor político considerado não conveniente ao regime do país, segundo determinou o diretor da divisão de censura de diversões públicas, Rogério Nunes. O disco com faixas gravadas por Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Gal Costa e Raul Seixas, entre outros compositores, foi enquadrado na legislação do Departamento de Polícia Federal, onde um dos seus itens diz que “será vedada a autorização sempre que a exibição ou transmissão for capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes” (14/01/75).

Compreende-se o posicionamento de Millarch; depois de seis anos de AI-5, alguns artistas insistiam no teor político nas canções. Chico Buarque era o mais visado pela censura⁹². Cobrava-se dos artistas que tivessem um posicionamento político em suas canções; em relação a isso, Millarch (Música Popular, 14/07/74, p. 51) afirmou que “ficam a cobrar de Vinicius uma presença política [contestatória] (mesmo problema que sofre Nara Leão), achando que cabe a ele tomar uma posição política [contrária] [à] uma situação que pode não agradar a muitos”.

Depois do AI-5, o posicionamento político musical na canção, seja pelas letras – MPB – ou pela performance – Tropicália – era cerceada pela censura. Millarch

⁹² No I Festival de Música Popular Brasileira, realizado em Curitiba, com muita naturalidade foi noticiado que o show de Chico Buarque, poderia ser cancelado pela Censura Federal (28/02/75, p. 8). Sobre o show, Chico afirma que o espetáculo não tem problemas, pois não tem texto falado; a censura só seria exercida nas músicas já proibidas anteriormente (02/03/75, p. 12).

(05/01/75, p. 4) lembrou o episódio de 1972 em que o júri do Festival Internacional da Canção da Rede Globo, presidido por Nara Leão, foi destituído em virtude da escolha da música-happening⁹³ “Cabeça” de Walter Franco como campeã.

Entende-se que Millarch visualize uma saída diferenciada para seu posicionamento político em relação à música brasileira popular: a criação de uma associação de pesquisadores de música popular brasileira, o resgate mercadológico da MPB e sua inclusão em espaços diferenciados como escolas, destacando o papel da iniciação musical em música brasileira popular e educação, e na produção de discos que despertem “nas crianças o entusiasmo pela (boa) música” (MILLARCH, 19/05/74). Visualizou-se que o interesse das crianças havia sido canalizado para a música estrangeira, pela falta de iniciação à música brasileira popular. Aramis defende uma “proposta audaciosa”: a necessidade dessa iniciação nas escolas de primeiro grau, para que as crianças tenham melhor compreensão da música popular, caracterizando-se como uma proposta social, relacionada à identidade e formação de gosto.

Apesar de seu posicionamento mais moderado em relação à censura, no final de 1975, de maneira irônica, divulgou a censura de uma canção de um compositor paranaense como um fato digno de nota; o título da crítica foi “Lápis censurado”: “acabou uma das frustrações do bom compositor Lápis (Palmilor Rodrigues): a exemplo de muita gente de talento da MPB, o inspirado violonista, teve uma de suas composições, com letra de Paulinho Vitola, proibida pela Censura” (MILLARCH, 19/10/75b, p. 4).

3.5 MELHOR MÚSICA POPULAR (MMP) E TRADIÇÃO

Objetiva-se neste item compreender a ideia da tradição em música brasileira popular de O ESTADO DO PARANÁ no período entre 1965 e 1976. Junto com Millarch, Alceu Schwab e Euclides Cardoso discutiram também a questão da tradição, com ideias similares, mostrando que em O ESTADO não houve pensamento

⁹³ Happening é uma manifestação artística caracterizada por uma narrativa não-linear; no caso da música, ela possui um caráter experimental. Nessa música de Franco, ele faz um jogo com a palavra “cabeça” e frases que envolvam a palavra, sobrepondo diversas vozes; para o ouvinte tradicional, não se caracteriza uma melodia. Outro exemplo da época foi o LP Araçá Azul, lançado em 1973 por Caetano Veloso. O Happening passou a ser um veículo de protesto contra o governo, um tipo de escândalo público.

divergente divulgado pelo jornal em relação ao item “Tradição na música brasileira popular” – capítulo 1 –, pois ao defender a ideia de Melhor Música Popular, Millarch se posicionou esteticamente na história da Tradição.

Destacando o fato de “estabelecer uma tradição” ser um objetivo a ser construído, observou-se que os críticos Almirante, Vasconcelos e Rangel iniciaram a defesa da música brasileira popular – ou a criação da tradição na década de 50 – em virtude da presença de boleros mexicanos, tangos argentinos, os concursos de reis e rainhas do rádio e a música norte-americana das *Big Bands*, que eram predominantes nos meios de comunicação. Ou seja, à medida que os intelectuais perceberam a ameaça da música estrangeira sobre a brasileira, passaram a discutir a importância da tradição, criando sua representação.

Como já visto no item anterior, Millarch designa Melhor Música Popular, em 1965, as canções do gênero Bossa Nova nacionalista, enaltecendo a produção de Nara Leão como representante deste movimento. Viu-se também que esta apologia possuiu – capítulo 2 – um posicionamento político divergente, de oposição ao governo.

Porém o mesmo termo – MMP – também foi utilizado para o jazz. Em “Jazz-session no Santa Mônica”, Millarch afirma que propôs a criação de um encontro de Jazz com músicos da cidade, tendo como objetivo mostrar o que se conhece de música moderna e “despertar o entusiasmo dos jovens músicos pelo jazz e incentivar o público a prestigiar o que de melhor existe na MMP” (17/11/66, p. 7).

Como visto no capítulo 1, os críticos Vasconcellos e Rangel também associavam a música brasileira popular ao jazz. Destaca-se a correlação estabelecida também por Caetano Veloso, que afirmou que o “culto de João Gilberto” o havia levado a conhecer diversos astros do jazz americano, como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Bille Holiday e outros (VELOSO, 1997, p. 47). Afirmou também que com o jazz se está mais “armado para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar e redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Ciro Monteiro e Caymmi” (Veloso apud NAPOLITANO, 2010, p. 102). Associa também o “samba moderno” a músicos saídos do Beco das Garrafas⁹⁴, que todos eram “jazzísticos” (VELOSO, 1997, p. 119).

⁹⁴ O Beco das Garrafas foi um reduto do samba-jazz no Rio de Janeiro, no final dos anos 1950 e começo dos 1960, com enfoque principalmente na música instrumental: naipes de metais, percussão pesada, cantores improvisados. Uma das estrelas desse ambiente foi Sérgio Mendes no piano; junto com Edson Machado na bateria, Otávio Bailly no baixo, o argentino Hector Costita no sax tenor e Raul de Souza e Edmundo Maciel nos trombones (MOTTA, 2009, p. 35). O Raul do trombone é o mesmo citado por

O próprio debate sobre a Bossa Nova passa pela discussão da importação do jazz pela música brasileira (ORTIZ, 1994, p. 49). Dentro da própria BN surgiu um gênero que de certa maneira rivalizaria com ela: a canção engajada ou “de protesto” (NAPOLITANO, 2007, p. 72); em 1962 e 1963 essa rivalidade estaria caracterizada em BN “jazzística” ou “nacionalista⁹⁵”. Essa versão nacionalista/engajada buscava ampliar materiais sonoros ao “subir o morro”, consolidar o “público jovem” e conquistar novos públicos, principalmente os que ouviam sambas-canções e os intérpretes da velha guarda através das rádios populares, a quem Napolitano denominou neofolcloristas, que não viam com bons olhos a subida do morro.

Millarch via na BN o gênero musical de modernização da música brasileira, e que o ano de 1965 consolidaria este gênero, onde surgiram diversos conjuntos, cantores e cantoras e que se abandonou “as grandes orquestrações, fixando-se os acompanhamentos em pequenos conjuntos, principalmente em trios, com um piano, um contrabaixo e uma bateria” (MILLARCH, 01-02/01/66, p. 24). Vale lembrar que piano, contrabaixo e bateria, também são os instrumentos que caracterizam o jazz, demonstrando a íntima ligação com a BN.

O crítico curitibano se posicionou firmemente na relação música brasileira/jazz, ao afirmar, na resenha do disco *Getz/Gilberto nº 2*, que “o disco é uma preciosidade que só não agrada aos fascistoides defensores do “purismo” (ou selvageria) na música popular (MILLARCH, 22/01/67, RM, p. 9). Deduz-se que a “defesa do purismo/selvageria” seja uma crítica à postura mais radical dos intelectuais que entendem que a BN é um gênero híbrido de samba e jazz e do uso do saxofone, por Stan Getz, na música brasileira, já que ele não faz parte do instrumental brasileiro popular. Destaco a postura de Tinhorão, crítico combativo reconhecido por Millarch, a quem talvez ele se referindo.

Ainda sobre o jazz, Millarch faz uma análise de gosto ao comentar que em Curitiba, com raríssimas exceções, os músicos jamais puderam desenvolver pesquisas jazzísticas, limitados pelo que sempre estiveram pelo comercial gosto do público frequentador das boates e, mesmo, dos clubes da cidade. Os conjuntos e

Aramis Millarch como ex-morador de Curitiba, e que lamentou a mudança e a falta de um ambiente musical popular na cidade, que possibilitaria a permanência do trombonista na capital paranaense.

⁹⁵ Os nacionalistas consideraram o show da Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962 como “entreguismo”.

orquestras “quadrados”, simples repetidores de sucessos vindos de fora, foram sempre os de maior êxito financeiro (MILLARCH, 12/08/66, p. 9).

Evidencia-se que o crítico aspira a ouvintes e consumidores de gosto mais apurado, e que o jazz seria um dos meios para a distinção desse público. Ainda sobre a formação do público de jazz em Curitiba, identifica dois tipos: os que gostam por “esnobismo”, para estar “por dentro”, por ostentação social (mocinhas frequentadoras de clubes classe “a”, acadêmicas de filosofia e direito, alienadinhos cabeludos etc.); e os que estudam e pesquisam esta forma de manifestação artística (MILLARCH, RM, 05/02/67, p. 9). Distingue-se neste comentário dois perfis socioeconômicos de consumidores de jazz: o primeiro, de aparência, e de classe mais elevada; e o segundo, o pesquisador.

Ao Millarch adotar Nara Leão como madrinha de sua seção MP-RM, e atuar na formação de um gosto diferenciado, entende-se que sua atuação crítica se assemelha com dois objetivos da Bossa Nova nacionalista: “a conscientização ideológica e a ‘elevação’ do gosto médio” (NAPOLITANO, 2007, p. 76). Por uma questão de cronologia temporal, ressalta-se que estes dois objetivos eram originalmente relacionados ao período imediato antes de 1º de abril de 1964⁹⁶; porém Millarch começou a atuar como crítico de O ESTADO em 1965. Napolitano (2007, p. 85) enfatiza que este perfil “já não era mais visto como cimento para a estratégia reformista, mas como núcleo ético e político para a construção da resistência ao regime militar”.

Segundo Napolitano (2014, p. 34), a fundação do Clube do Rock, no Rio de Janeiro, e sua juventude transviada, despertou a atenção dos jovens intelectuais nacionalistas de esquerda, para a necessidade de se criar um gosto pela música brasileira popular. Visualizou-se que isto seria possível com a transformação da BN engajada em um novo gênero, denominado em meados dos anos 1960 como Música Popular Brasileira – MPB, que sintetizou a tradição e a modernidade, de certa maneira padronizando o gosto, alcançando boa parte da população e inserindo o país no mercado mundial fonográfico. Parte de seu sucesso no amplo alcance público se deu por atrair elementos de diversos gêneros musicais, citados anteriormente: pop rock, jazz, música erudita, samba, choro, materiais musicais folclóricos, música “brega”.

⁹⁶ Esse período se iniciaria em 1961, adotando-se a composição de *Canção do subdesenvolvido* de Carlos Lyra.

Essa disputa MPB X Jovem Guarda teve como resultado a formulação da ideia de “linha evolutiva⁹⁷” da música brasileira popular, em 1966: veicular uma mensagem nacionalista e engajada e ampliar o público consumidor dessa música, principalmente entre a juventude. Essa ideia foi bem sucedida, principalmente com as canções que alcançaram sucesso no II Festival da MPB da TV Record (1966) – “A banda” e “Disparada” – que “reafirmavam a ligação da MPB com os gêneros tradicionais – ou folclóricos – da música brasileira, respectivamente a marcha e a moda de viola” (NAPOLITANO, 2007, p. 99); cria-se no equilíbrio entre o “qualitativamente popular e popularizar-se quantitativamente”.

No início de 1968 uma série de artigos publicados por Millarch, Alceu Schwab e Euclides Cardoso, apresentaram a ideia de Caetano Veloso sobre a Linha Evolutiva. Parafraseando *Panorama da Música Popular Brasileira* de Ary Vasconcelos, Schwab apresenta o compositor Custódio Mesquita (1910-1945) na história da música brasileira popular, no período denominado de “fase do ouro”, junto com Ary Barroso, Lamartine Babo, Ismael Silva, Ataulpho Alves, Noel Rosa, Assis Valente. Esses compositores seriam “os responsáveis pela nova roupagem com a qual vestiram o samba, graças a cuidados e ricas orquestrações, permitindo dessa maneira quebrar certos preconceitos que então existiam contra o samba” (SCHWAB, 24/03/68, p. 28). Essa “nova roupagem” com “ricas orquestrações” identifica a transformação do samba ocorrida nos anos 1930 – já comentada no capítulo 1 – justamente o período de atuação desses compositores; também confirma que tanto Millarch quanto Schwab, ratificaram a ideia do crítico Ary Vasconcelos sobre a fase de ouro, também comentada no capítulo 1.

Como segundo momento da “evolução”, publicaram um artigo sobre João Gilberto, que, com o seu violão “firmaria a própria forma de acompanhar músicas de Bossa Nova”, sendo essa uma nova maneira de cantar e executar samba (MILLARCH, 28/01/68, p. 22). Segue-se a ideia da tradição, com os dois primeiros pilares: Samba-Bossa Nova.

Num terceiro momento, seguindo o pensamento modernizador, Millarch defende a música de Chico Buarque, na volta do samba às suas raízes. Completa-se o tripé Samba-Bossa Nova-MPB.

⁹⁷ A ideia de “linha evolutiva” foi de autoria de Caetano Veloso, sendo apoiada por Augusto de Campos e pela *Revista da Civilização Brasileira*, editada por Ênio Silveira (NAPOLITANO, 2007, p. 100).

É o mais importante nome da música popular brasileira atual, primeiro pelo alto nível de sua obra em pleno curso, depois pelo êxito popular de suas composições e, finalmente, por ter encontrado, graças à marca do seu talento, uma forma de voltar às raízes do samba sem se afastar de uma linha moderna (MILLARCH, 21/01/68, p. 18).

O quarto momento da linha evolutiva de O ESTADO DO PARANÁ foi o artigo “A ‘boa palavra’ não foi cumprida” de Alceu Schwab (SCHWAB, 11/02/68, p. 21), em que tece uma crítica às afirmações de Caetano Veloso sobre sua ideia de “linha evolutiva”, tiradas de uma entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira (nº 7, de maio de 1966). Segundo o cantor baiano, essa ‘evolução’ do samba passa pelo acréscimo de sétimas e nonas⁹⁸, em que cita Paulinho da Viola, afirmando sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos; também inclui João Gilberto, pois suas gravações incluíam “contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas, e tem samba”. Afirmou ainda que artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethania, Maria da Graça [Gal Costa] sugeriam essa retomada [evolutiva], mas que “em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral”. Ressalta-se que o artigo de Schwab está apresentando aos leitores um resumo do pensamento de Caetano.

Depois do resumo histórico, Alceu Schwab se contrapõe à ideia de Caetano, afirmando que a **linha evolutiva** (negrito de Schwab) não é cantar “rumbas e outras cositas más como ‘Tropicália’ e ‘Soy loco por ti América’”⁹⁹. Schwab não se posiciona contra a linha evolutiva dentro da música popular brasileira, e nem questiona os elementos jazzísticos na Bossa Nova. Porém pergunta: “desde quando rumbas e outras coisas exóticas são consideradas música popular brasileira?” Fica evidente neste momento que para ele, a proposta de renovação de Caetano – Tropicália – não faria parte da linha da tradição. Para Napolitano (2007, p. 103), esse movimento musical radicalizaria, se afastando do “‘folclorismo purista’ e da ‘música comercial’ de fácil assimilação e sem capacidade de seleção estética”.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Schwab, a de não compreensão/aceitação da Tropicália como continuação da tradição, Euclides Cardoso afirmou que o IV Festival de Música Popular Brasileira está apresentando um

⁹⁸ “Sétimas e nonas” se referem à harmonia dos acordes de acompanhamento da melodia. Ao Caetano Veloso indicar esses tipos de acorde, ele está comentando a posição de críticos à Bossa Nova e aos sambas modernos que, de certa maneira, adotaram as harmonias e os instrumentos do jazz; o principal crítico dessa “modernização” do samba foi José Ramos Tinhorão.

⁹⁹ As músicas de Caetano Veloso estavam estourando nas paradas de sucesso em Curitiba; Millarch afirmou que a Rádio Guairacá estava apresentando mais de dez vezes ao dia a música “Superbacana”, atendendo às solicitações dos ouvintes (MILLARCH, 21/01/68, p. 3).

bom nível de qualidade, mesmo com músicas “tropicalistas”; não acredita que haja uma filosofia por trás do movimento e sim abrir um novo campo na música (O ESTADO, 04/12/68, p. 10).

No mês seguinte, Millarch (05/01/69, p. 13) exaltou a pesquisa e a experimentação do tropicalismo como uma nova saída pelos jovens compositores brasileiros, sem ser um “escapismo alienado e alienante”; porém considerou discutível essa “tomada de consciência e posição válida”, num tom próximo ao de Schwab e de Cardoso. Reconheceu que a incompreensão popular em relação à Tropicália faz parte do processo musical, comparando esse movimento à Bossa Nova do início da década de 60, em que ninguém quase compreendia¹⁰⁰. Ainda confirmando a incompreensão em relação à Tropicália, duas semanas depois da crítica de Millarch, outro colunista de O ESTADO ressalta um aspecto positivo da revolução: a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil desde a promulgação do Ato Institucional¹⁰¹ (JUNG, 19/01/69, p. 9).

Porém o próprio Millarch, seis anos depois, ainda não se incluía entre os fãs do grupo baiano – Caetano Veloso e Gilberto Gil –, tendo sua preferência por música que se pode acompanhar com letra e harmonia (28/03/75). Reconheceu a “evolução” da BN para o Tropicalismo, porém afirma que isso é discutível (20/04/75, p. 41). Ou seja, o crítico imaginou, no começo de 1969, que a música desse movimento se tornaria compreensível historicamente; porém, seis anos depois, ele ainda não havia assimilado, ou compreendido o fenômeno. Ou seja, para o jornal O ESTADO DO PARANÁ, esse movimento artístico não se coadunaria com a linha evolutiva da tradição em música brasileira popular. Depreende-se que sem letra e harmonia – MPB – não haveria uma continuidade da tradição.

Cabe lembrar que nos primeiros anos da década de 1970 surgiu um gênero de música popular experimental no Brasil. Os compositores Walter Franco¹⁰², Jards Macalé e outros foram cognominados de malditos; Millarch considerava essas músicas “estranhas e sem o lirismo do samba, [...] linguagem anticonvencional – e às

¹⁰⁰ Afirmou que foi preciso a “americanização da bossa” para que a “inteligentzia” aborígine compreendesse a importância do movimento [a americanização se refere ao concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962] (05/01/69, p. 13). Destaca-se que a relevância foi de divulgar a música brasileira, cuja característica era similar ao do *cool jazz*; conotações políticas nas letras, para os americanos não faziam sentido.

¹⁰¹ Pode-se deduzir que o assentimento à prisão dos artistas por Jung seja um desabafo de desagrado às canções do Tropicalismo. Crê-se que o desabafo era pessoal, pois a crítica de Schwab, Cardoso e Millarch não foi desrespeitosa, nem pejorativa aos artistas. O que se pode depreender desse episódio é que a aceitação do movimento musical não era unanimidade entre os críticos.

¹⁰² Já comentado na nota de rodapé 93.

vezes até antimusical” (23/01/75). Porém, pressionado pelo sucesso desses artistas, Millarch reconheceu que a MPB estava mudando. E que manter-se vinculado somente à tradição seria muito difícil para um crítico fonográfico:

Há certos discos que adquirem uma repercussão tão grande e imediata, que uma breve demora para registrá-lo jornalisticamente faz com que a notícia chegue quase superada. E curiosamente isso ocorre com intérpretes e compositores discutíveis em termos de musicalidade dentro dos padrões convencionais, mas cuja aceitação por amplas faixas de públicos, mostram que realmente, na MPB muita coisa diferente está ocorrendo - na multiplicidade de caminhos tentados. Dois exemplos distos são Raul Seixas e Jorge Mautner. Dentro dos padrões convencionais os apreciadores da MPB refutariam ambos, pela linguagem quase debochada que empregam, a voz pouco harmoniosa e ruídos estridentes em seus arranjos. Mas tratam-se na verdade de dois dos mais curtidos compositores-intérpretes do momento pela faixa de consumidores entre 14/30 anos (MILLARCH, 04/02/75, *Jornal do Espetáculo*, p. 10).

Em síntese, o estudo da tradição em *O ESTADO*, revelou que esta última chegou ao apogeu com a MPB. Os críticos do jornal não reconheceram na Tropicália uma continuação do pensamento musical brasileiro. Como visto anteriormente, tanto a Bossa Nova engajada quanto a MPB contribuíram para um posicionamento divergente em relação ao regime militar, e se reconhece que Millarch evidenciou isto na escolha de Nara Leão como madrinha da seção MP-RM de *O ESTADO*; além disso, na divulgação inicial de seus discos referendou a mensagem transmitida pela cantora e pelo espetáculo *Opinião*.

Além do posicionamento político, era anseio da BN engajada/nacionalista a elevação de gosto do ouvinte/consumidor. Neste ponto, como parte da atividade da crítica musical, Millarch amplia esse anseio também ao gênero jazz, empregando também o termo Melhor Música Popular para ele; e chega a estabelecer um perfil socioeconômico para os verdadeiros ouvintes do gênero. Retoma-se nesse ponto a ideia de que a elevação do gosto estava intimamente relacionada à questão da construção da identidade/tradição.

3.6 INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Parte dos objetivos dessa pesquisa é investigar a atividade de Millarch como crítico fonográfico, um ator da Esfera Pública, destacando-se sua atuação como contraponto à ação das gravadoras. Ao expor aos leitores diversas instrumentalizações empregadas pela indústria, verificou-se que o crítico se manteve atento a essas movimentações, posicionando-se tanto a favor quanto contra.

Identificou-se que a crise da música brasileira popular, relacionada à redução de produção de fonogramas e de divulgação, foi noticiada por ele em 1972, com a desproporção de lançamentos de música brasileira e estrangeira. E foi a partir dessa crise que Aramis sentiu a necessidade de reunir pessoas – pesquisadores, experts – que se interessassem na defesa da música brasileira popular, e que pudessem fazer frente ao que estava acontecendo.

No início de sua atividade como editor de Música Popular no suplemento Revista da Mulher, Millarch escreveu cinco matérias relacionadas à indústria fonográfica, iniciando no domingo 21/02/65 e encerrando em 21/03/65, sendo intitulada “O problema das gravações”. Um dos assuntos abordados foi o fato de o Paraná já não ser um Estado desconhecido artisticamente, devido a diversas gravações realizadas por alguns artistas locais em etiquetas do Rio e São Paulo. Porém, a questão é o que ele denominou de “perpetuar a voz na cera” (MILLARCH, 21/02/65, RM, p. 8), ou seja, de não terem a oportunidade de realizar uma segunda gravação. Criticou a preferência dada pelas gravadoras ao que denominou “sub-cantores” – Teixeira¹⁰³, Anísio Silva¹⁰⁴, Altemar Dutra¹⁰⁵ – que são gravados ao invés dos jovens de valor. Esses quatro cantores – intérpretes dos gêneros música romântica, regional, bolero – alcançaram prestígio pela enorme quantidade de discos vendidos; nenhuma gravadora abriria mão deles. A questão em discussão fica por conta de não se investir em discos relacionados à tradição em música brasileira popular, e de não se abrir espaço para artistas fora do eixo Rio-São Paulo.

Aramis constatou o fato de que os artistas que não tivessem lançamento regular de gravações na praça corriam o risco de serem esquecidos pelo público “que, conduzido publicitariamente, substitui com grande facilidade os ídolos de sua preferência” (MILLARCH, 21/02/65, RM, p. 8). Esta “acusação” do jornalista se reveste de certa seriedade, indicando que a indústria fonográfica criava e destituía os ídolos do público. Além disso, as gravadoras não reeditavam discos antigos, o que acarretava o esquecimento de artistas do passado; é o que o crítico identifica como

¹⁰³ Victor Mateus Teixeira (1927-1985) foi um cantor de música regionalista gaúcha. Apelidado de Rei do Disco, é considerado o campeão de vendas de LP atualmente – 190 milhões. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeirinha>. Foi campeão de vendagem de discos nos anos de 1962 e 1963 segundo o Dicionário Cravo Albin. <http://dicionariompb.com.br/teixeirinha/dados-artisticos>

¹⁰⁴ (1920-1989) Foi o primeiro cantor do Brasil a ganhar o disco de ouro com o disco de 1960 *Alguém me disse* (2 milhões). De estilo romântico – samba-canção, bolero, fox-trote, baião. <http://dicionariompb.com.br/anisio-silva/dados-artisticos>

¹⁰⁵ (1940-1983) Considerado rei do Bolero, também foi campeão de vendas de disco no Brasil, América Latina e Estados Unidos, onde veio a falecer.

os discos “fora de catálogo”, mesmo que tenham “estourado em vendagem” (MILLARCH, RM, 29/01/67, p. 9). Quando os revendedores devolviam à gravadora os discos “encalhados”, eles eram derretidos para matéria prima¹⁰⁶, e as capas eram incineradas; para se comprar um LP “fora de catálogo”, tinha que se recorrer às lojas de sebo (18/02/75, p. 10). Como pode se observar nas datas, tanto em 1967 quanto em 1975, as gravadoras tratavam com descaso a questão de reeditar gravações. Essa atitude conspirava contra a formação da tradição de música brasileira popular. Como os novos consumidores entenderiam a evolução Samba-Bossa Nova-MPB, sem ouvir as gravações?

Millarch explica o por quê as gravadoras não gravam artistas paranaenses no último dos seus artigos “O problema das gravações” (RM, 21/03/65, p. 8): expõe o fato de que a gravação do disco de um músico brasileiro envolve o pagamento de todo o sistema fonográfico, enquanto que o estrangeiro já teve esse custo pago no país de origem. Se há risco em se gravar com artistas brasileiros que estão em cartaz, o que dizer dos “artistas da província como os do Paraná”? Termina o seu texto declarando aguardar o sucesso da gravadora Araucária e torcendo para que algum artista paranaense “estoure” com um sucesso nacional.

Reitera essa comparação entre disco nacional e o importado no ano seguinte, ao apresentar fragmentos de um ensaio do jornalista Dagoberto Loureiro (LOUREIRO, 12/03/67) sobre “As versões musicais e o panorama fonográfico brasileiro”, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, de março de 1966¹⁰⁷. Ao citar artigo dessa Revista, Millarch mais uma vez se posiciona ideologicamente no âmbito de divergência ao regime militar. Destaca-se o duplo papel da crítica como instituição da Esfera Pública, pois Aramis utiliza um artigo questionando a atuação da indústria fonográfica, numa publicação divergente ao regime militar.

No ano de realização do Encontro de pesquisadores – 1975 – Aramis afirma a necessidade das gravadoras em equilibrar as suas contas, pois só a venda de música brasileira, no caso da gravadora Tapeçar, não garante a renda; explica que as gravadoras buscam “a edição de novos cantores e conjuntos, testados nos EUA e que

¹⁰⁶ Millarch escreveu diversas vezes no período 1974-1975 sobre a falta de matéria-prima para a confecção de LPs.

¹⁰⁷ Cabe destacar o papel desempenhado por esta publicação na década de 1960. Segundo Neves (2006), ela representava disposição temática e forma combativa em relação ao regime militar. Visava tratar de política nacional, política internacional, questões filosóficas, científicas e artísticas. Sua publicação foi interrompida com a promulgação do AI-5.

trazem para o Brasil músicas capazes de agradar ao público jovem, menos exigente” (MILLARCH, 20/11/75, p. 22). Aparentemente, essa defesa tem um caráter contraditório em relação à defesa da música brasileira; porém pode ser explicado pelo fato de o consumo de música brasileira ter diminuído drasticamente, como comentado anteriormente. Com isso, sem dúvida, a gravadora que vende só música brasileira não tinha como sobreviver. Um segundo motivo estava relacionado à Lei Disco é Cultura: as gravadoras estrangeiras eram beneficiadas com a redução de impostos das vendas de todos os tipos de discos e não só os nacionais; com isso “sobrava” imposto para pagamento de direito autoral.

Aramis esteve sempre atento às mudanças que ocorriam nas gravadoras e seus possíveis impactos no mercado consumidor, como divulgar o desempenho da indústria fonográfica, as disputas de mercado, trocas de representantes regionais, transações entre artistas, estratégias de vendas. Entende-se que mais do que interessar ao consumidor, estas informações exerciam influência no grupo de pessoas que giravam em torno dele, os outros críticos, experts, radialistas, que, sim, teriam um interesse mais direto nessas informações; e era também um veículo informativo às gravadoras e seus representantes.

Das diversas notícias desse tipo divulgadas, ressalta-se a afirmação que entre as estratégias de vendas, as gravadoras concentram suas produções em elenco reduzido de intérpretes, que otimizam o volume de vendas e o investimento feito, inclusive utilizando-se de pesquisa do Ibope (MILLARCH, 09/01/75); o elenco reduzido foi uma das estratégias que limitou o acesso de novos sucessos, principalmente os curitibanos, ao mercado fonográfico.

Entre os anos finais – 1974 a 1976 – Aramis se tornou mais incisivo sobre as estratégias das gravadoras: discutiu a questão de LPs comerciais, garantindo boas vendas, atingindo o grande público. A fórmula empregada para se atingir esse objetivo é reunir músicas com diferentes intérpretes. Afirma que são infundáveis as séries tipo “Sucessos de Ouro”, com um repertório quase inclassificável em termos artísticos, “mas que não pode deixar de ser oferecida a um público específico” (08/01/74, p. 14). Isto também ocorre a nível da música internacional, com o objetivo de “testar o imenso pantanal de público que é esta camada indefinida da juventude que absorve tudo que surge rotulado de música pop internacional” (22/11/75, p. 22). Denomina esse tipo de estratégia como “música-marketing”, produzida em escala industrial para ser vendida abaixo do preço, abarrotando as lojas, como no disco *Ruído Jovem*, “reunindo

composições de diversas tendências, em gravações comerciais, para atingir o público menos exigente, que a consome movido pela divulgação intensa, principalmente via telenovelas” (07/07/76, p. 22).

Falando em marketing, pela sua atividade jornalística fonográfica, Aramis também divulgava artistas e gêneros que não considerava como integrantes da tradição em música brasileira popular, mesmo de maneira depreciativa. Entende-se que de certa forma isto não atrapalhasse as vendas desse tipo de disco, pois o público a que o jornal era destinado, abrangia classe média e alta, que provavelmente não ouvisse esses artistas/gêneros – ou, pela questão de gosto e posição social, não se devesse ouvir. Deduz-se então que a MPB ocupava o espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, que não atingia as classes populares (NAPOLITANO, 2014, p.60). Ou seja, a expansão cultural era voltada à classe média dos grandes centros urbanos.

Uma crítica feita às gravadoras foi a imposição no repertório escolhido, sendo poucos os artistas que conseguem fazer um disco como idealizam. Cita o exemplo de Nara Leão que só conseguiu gravar seu primeiro LP em 1964, apesar de sua carreira ter iniciado em 1958, justamente por essa questão do repertório (MILLARCH, 21/02/65, RM, p. 8). O mesmo se repetiu com o conjunto vocal “Os Calouros do Ritmo” de Curitiba, que lutou dois anos junto a gravadoras paulistas para conseguir fazer um LP, e que no segundo disco teriam músicas estrangeiras – “sucessos comerciais para garantirem a ascensão do LP nas paradas de sucesso”. Em relação a este item, comprova-se a estratégia usada desde o surgimento do samba como gênero nacional a partir da década de 1930, como visto no capítulo 1, em que a gravadora é quem determinava a orquestração. Só artistas muito consagrados conseguiam impor seus arranjos à gravadora.

Critica a indústria fonográfica ao apresentar parte da reportagem de Maria da Penha Delia e Marcelo Bairão – “Disco/A Face Oculta da indústria fonográfica” – em que apesar do índice de aumento de 400% da indústria, entre 1965 e 1972, evidencia a falta de interesse das gravadoras pelo compositor nacional, em mais uma constatação do desequilíbrio entre o nacional e o estrangeiro. Exemplifica com a notícia de um considerável aporte financeiro da matriz britânica da EMI, com o objetivo de se manter no topo, porém com cortes drásticos no elenco; outras gravadoras, como a Philips, a RCA e Continental também seguiram pelo mesmo caminho. Considera dramático o episódio ocorrido com o compositor Cartola, cuja resposta da gravadora

à possibilidade de gravar o seu primeiro LP foi: ““Não dá. Aqui não é asilo de velhos” (27/04/75, p. 44).

A franca expansão do mercado fonográfico de certa forma criou uma “cortina de fumaça”. Aparentemente o país entrou no grupo seletivo do consumo mundial fonográfico; mas pouco foi discutido sobre que tipo de gravação estava sendo comercializada¹⁰⁸.

Outro mecanismo empregado pela indústria fonográfica e do qual Millarch discutiu em diversos momentos está relacionado ao arranjo/adaptação/versão¹⁰⁹, já discutido no capítulo 2. Aramis considerava que o original são as primeiras gravações de uma determinada canção, que caracterizam determinados gêneros musicais, como Bossa Nova, Iê-iê-iê, Rock, Pop, etc. Detectou desde o início de sua atuação em O ESTADO, a tendência de se realizar arranjos. Publicou parte de um texto de Dagoberto Loureiro constatando que os músicos brasileiros, para sobreviver, executam peças importadas, e muitas vezes traduzidas. Este processo culmina no que ele denomina de cerceamento, embotamento da criatividade brasileira que vai sendo domesticada, dirigida, pela repetição da música estrangeira (LOUREIRO, 12/03/67). Aramis, como ator da Esfera Pública, detectou diversas experiências da indústria fonográfica, das quais considerou não serem bem sucedidas em relação à tradição, envolvendo diversos fatores:

A) Versões nacionais de sucessos internacionais – o principal exemplo foi o iê-iê-iê de Roberto Carlos no contexto de 1966; o próprio emprego do termo era associado aos Beatles. Entende-se que a mistura nacional X internacional trazia prejuízo à questão da tradição em música popular. Como estratégia de marketing, adiantou-se o lançamento das versões nacionais antes das estrangeiras; a estratégia foi válida pois o que fica marcado no ouvinte? A primeira gravação escutada. Inclusive não se deve duvidar que para alguns a primeira gravação – versão nacional – era a original:

Orientados pelo Rei Roberto Carlos e seus príncipes da Jovem Guarda – Erasmo Carlos e Wanderleia – abriram guerra cerrada contra a música importada pois tinham a vender a própria versão do sucesso lá de fora. E funcionou a máquina de publicidade (POMPEIA, 21/08/66, p. 25).

¹⁰⁸ Este assunto foi discutido no item 2.1, página 53.

¹⁰⁹ Adaptação e versão foram outros termos empregados pelo crítico. Destaca-se que no meio acadêmico, o termo geralmente empregado é arranjo (ARAGÃO, 2001; SION, 2015).

B) Versões internacionais de sucessos nacionais – Aramis se manifestou contra artistas que tinham a intenção de gravar Bossa Nova, mas cuja estética musical era diferente, como no caso de Neil Sedaka, que veio a Curitiba em 1960 e que demonstrou interesse em gravar BN: “o suspeitíssimo cantor (??) integra o que há de pior em música nos “States”. E agora quer gravar música brasileira. Perigo à vista!” (MILLARCH, 21/03/65, RM, p. 8). Fica evidente que Millarch utiliza a ironia como forma de alertar o leitor da inconveniência de cantores que misturam gêneros musicais, ou que queriam se aproveitar da novidade e do sucesso da BN, manifestando-se contrário à tentativa de se aproveitar de um gênero autenticamente brasileiro por um cantor estrangeiro, com objetivos puramente comerciais.

C) Mistura de gêneros musicais – foi o caso de Ronnie Von, integrante da Jovem Guarda, que tentava uma “nova aventura musical”; com os arranjos de Damiano Cozzella¹¹⁰. Essa nova aventura – tropicalista – foi identificada por Aramis no título da resenha “A morte do Pequeno Príncipe¹¹¹”, que considerou “o esforço de Ronnie Von para superar sua fase anterior” de falso, pois o “Tropicalismo não foi criado para salvar ‘ídolos’ (de pés de barro) do ié-ié” (MILLARCH, 16/02/69, p. 32, DISC-REVIEW). Entende-se que essa mistura anuviava uma postura mais distinta da tradição em música brasileira popular.

Outro tipo de “mistura” ocorria em relação a diversos gêneros agrupados em um mesmo disco, com objetivo de fornecer à faixa de público de menor poder aquisitivo LPs com músicas que, por motivos vários, se destacaram na preferência popular. Entende-se que esses discos eram de rápida circulação, dificilmente superando os 90 dias: ou vende rapidamente, ou vai para as liquidações, normalmente sem permanecer no catálogo como as gravações artisticamente importantes. Não só discos de rápida circulação iam para as liquidações; como já visto anteriormente, os discos de sucessos do passado, de artistas pertencente à tradição, que não eram vendidos, eram derretidos, incluindo as matrizes das gravadoras, impossibilitando as reedições.

Aramis foi bastante incisivo em sua crítica contra as versões e, principalmente, no fato de artistas brasileiros se passarem por estrangeiros, tentando concorrer com

¹¹⁰ Damiano Cozzella (1929-2018) foi compositor, arranjador e professor. Compôs arranjos para o LP tropicalista *Caetano Veloso* (1968) e para a canção *São, São Paulo Meu Amor* de Tom Zé, vencedora do 4º Festival da TV Record em 1968.

¹¹¹ Termo usado para Ronnie Von em 1966, em alusão ao livro do mesmo nome, de Saint-Exupéry, em virtude de sua pretendida intelectualidade no meio da Jovem Guarda.

os originais norte-americanos. Alerta que além da letra em inglês, a ficha técnica também vai traduzida nos discos. Argumenta: “Por que tudo isto? (...) Não se pode fazer uma música pop no estilo brasileiro?” (MILLARCH, Almanaque, 03/03/74, p. 1). Mas era uma estratégia válida, pois “a fórmula alienígena de utilizar nomes estrangeiros para nossos maestros parece que funciona junto ao grande público” (07/07/74, p. 20). Cita a “alienização de nossa cultura com a progressiva influência da mais nefasta (e de pior qualidade) música estrangeira” (03/01/75, p. 4). Além disso fala do emprego de pseudônimos estrangeiros, do uso de roupas com estampas americanas. Afirma inclusive ser difícil saber se conjuntos com nomes estrangeiros são mesmo internacionais ou se são brasileiros tentando enganar o público (14/01/75). Ou seja, além da queda de produção da música brasileira popular, com a redução de artistas contratados pelas gravadoras, a estrangeirização da música popular ainda era reforçada por artistas brasileiros que se passavam por estrangeiros, adotando nomes e letras em inglês.

Em síntese, observou-se que Millarch esteve atento às ações da indústria fonográfica no período em análise. Desde a movimentação local – Curitiba – de representantes, até as estratégias empregadas pelas gravadoras em âmbito nacional. Com um público leitor composto em parte por experts em música popular e também os representantes das gravadoras, deixou patente certo descaso por esse gênero pela indústria fonográfica.

Dentre as estratégias negativas, verificou-se a redução do *cast* de artistas nacionais e as dificuldades das gravadoras nacionais em detrimento das *majors*, em relação ao benefício fiscal concedido por lei; a redução do imposto de uma gravação estrangeira possibilitava o pagamento dos direitos de produção de uma gravação nacional.

Além disso, havia a imposição de arranjo e do tipo de canção a ser gravada, desvirtuando a produção de música vinculada à tradição. Havia o caso também de artistas nacionais se travestirem de estrangeiros, mudando seus nomes e cantando canções em inglês.

A seguir, vai se apresentar parte da visão de Millarch em relação à música popular em Curitiba/Paraná; afinal, além dos experts de música popular e dos representantes das gravadoras, era para leitores curitibanos e paranaenses que seus textos eram dirigidos.

3.7 A MÚSICA POPULAR EM CURITIBA/PARANÁ

Objetiva-se com este item caracterizar a atividade da música brasileira popular em Curitiba, segundo o ponto de vista de Millarch. Constatou-se que o crítico estimulou diversas pessoas, ao noticiar seus interesses musicais; procurou difundir as práticas locais para artistas de renome nacional que passassem pela cidade. Porém cabe lembrar que o público que o lia, além de críticos e experts em música popular e dos próprios representantes das gravadoras, faziam parte de uma sociedade, em geral, alheia à música popular.

Paulo Leminski publicou, em 1986 a obra “Anseios críticos”, em que afirma algumas características da sociedade curitibana e que, de certa maneira, inibiriam “uma contribuição mais consistente da cidade na arte e na cultura do país” (SANDMANN, 1996, p. 147). Leminski enxergou como característica do imigrante a “mística do trabalho e da poupança”, que reprimiriam o lazer e o usufruto: “reprime-se o sexo não orientado para a procriação, reprime-se o criativo, reprime-se o lúdico. E a arte acaba sendo tragada de roldão” (LEMINSKI apud SANDMANN, 1996, p. 148). Além disso, para o poeta, Curitiba é uma cidade classe-média em demasia: “o acesso à escola, o acesso aos bens culturais que vêm de fora não encontram uma contrapartida significativamente criativa. (...) Talvez só se produza, culturalmente, em resposta a uma grande carência”. A observação de Leminski revela a limitação por parte da sociedade curitibana em relação à criação; no caso específico, em música brasileira popular. Faltaria, talvez, um aspecto mais ‘transgressor’ dessa “mística”. O autor curitibano constatou em 1986 parte das circunstâncias que envolviam a prática de música popular na cidade; deduz-se que no período em análise dessa pesquisa – 1965-1976 – as condições deveriam ser ainda piores.

Em tese, Millarch visualizou, apesar de não aplicar o princípio à sociedade Curitiba, a mística do imigrante: escrevendo sobre música alemã, afirma que o gosto por música, mesmo na 2ª e 3ª gerações, ainda é grande. Cita o lançamento de LPs e que a gravadora Ariola passa a investir nessa nova faixa de mercado “junto a um público que, por formação étnica, não aceita com facilidade a música que não seja a do país de seus antepassados” (02/02/73, p. 10).

De certa forma, parte de seus leitores pertenciam a essa faixa de mercado, a quem ele, como crítico, deveria incrementar o gosto pelo popular. Entende-se que citar os nomes dos artistas e experts em música popular e jazz da cidade em seus

textos era uma estratégia, mostrando que existiam pessoas da média e alta sociedade – que eram os consumidores do jornal – envolvidas com a música brasileira; ou seja, havia artistas e plateia para a música popular. Como exemplo, pode-se citar o engenheiro Hilton Valente, professor de Engenharia da Universidade Federal do Paraná, que iria mostrar suas composições para Vinicius de Moraes; também o bandolinista Luis, filho do médico Ito Carias de Oliveira (MILLARCH, 19/12/71, p. 6). Ou seja, era a junção da coluna musical com a social.

Também citou o nome de artistas curitibanos que emigravam para outros centros, mostrando aos leitores que existiam artistas de valor na cidade. Foi o caso de “Lápis¹¹², o crioulo bamba” – Palmilor Fernandes –, violonista de Curitiba, que foi para a Guanabara, pelo fato de não encontrar em Curitiba condições de “fazer e viver sua boa música” (MILLARCH, 04/10/66, p. 7) encontrando lá um bom ambiente para tocar e que suas composições estão sendo “disputadas a tapa”.

Sobre o ambiente musical para a música popular em Curitiba, identificou a falta de um local de reuniões para os grupos interessados, pois as boates e bares seriam inconvenientes para a prática musical (MILLARCH, 07/02/65, p. 8); nas boates, os músicos mal dão conta de “sobreviver” financeiramente, além do fato do repertório ser inadequado. Aramis se refere também à dificuldade em se interpretar temas musicais (*jazz*), pois normalmente precisam interpretar música para dançar, como no caso de Raulzinho do Trombone quando esteve em Curitiba: os proprietários das boates em que ele tocava diziam para não chatear o pessoal com jazz (MILLARCH, 14/02/65, p. 8).

Também se referiu ao presidente do Sindicato dos Músicos Profissionais do Paraná – irmão do Lápis – cujo sindicato enfrenta dificuldades financeiras (poucos músicos pagam o imposto sindical) e também a concorrência dos músicos das forças armadas. Ao se referir a Dirceu Graeser, um dos cantores mais conhecidos em Curitiba em meados dos anos 1960, comentou que “Graeser vem lutando por um lugar ao sol dentro da subdesenvolvida vida artística musical curitibana” (MILLARCH, RM, 16/04/67, p. 11).

Sobre a relação desproporcional entre música brasileira e a estrangeira detectada na década de 70, Millarch constatou que em Curitiba era ainda pior,

¹¹² Ao comentar em minha família que estava pesquisando sobre a crítica de música brasileira popular em Curitiba nas décadas de 1960 e 1970, uma tia que viveu nessa época em Curitiba, perguntou espontaneamente sobre o músico Lápis; deduz-se que o artista era referência na cidade.

comentando sobre o desinteresse das rádios da cidade em divulgar as músicas de carnaval de 1972; enquanto que no Rio e São Paulo 80% dos horários das emissoras “são dedicados exclusivamente a prestigiar as músicas de nossa maior festa popular, em Curitiba apenas duas ou três rádios dignam-se a rodar 2 ou 3 músicas por hora, preferindo dedicar-se todo o grosso do horário a sucessos internacionais” (MILLARCH, 30/01/72, p. 6). Mais uma vez se constatou o papel do crítico como ator da Esfera Pública, ao defender uma divulgação maior da música brasileira; constatou-se na conjuntura de Curitiba que a situação era ainda mais grave que no Rio e São Paulo.

Sobre a formação de plateia em Curitiba, no artigo “Curitiba merece os espetáculos internacionais?” ressaltou que não é frequente a vinda de espetáculos que circulam pela Guanabara, São Paulo e Porto Alegre. Comentou que as duas iniciativas em anos recentes [1971-1972] se deveram à iniciativa da Sociedade Pró-Música, relacionada à música erudita: as orquestras de Utah e da Rádio e Televisão Francesa. Essa discussão ocorreu devido à possibilidade da vinda de dois espetáculos ligados ao Jazz; Millarch estimula a vinda desses grupos para a “população inteligente”, mais uma vez ressaltando sua preferência pelo gênero e de certa forma, desvalorizando os que não o apreciam. Termina seu artigo dizendo que os dirigentes culturais da cidade consideram que o jazz não é importante, ou o público curitibano não sabe prestigiar espetáculos culturalmente elevados” (28/01/73, p. 1). Cabe enfatizar a mítica do imigrante: Curitiba foi um palco da música erudita bem mais significativo que a música popular; isto pode ser exemplificado pela existência dos festivais de música, iniciados a partir de meados da década de 1960, e que continuam até os dias de hoje, com o nome de Oficina de Música de Curitiba. Só nos últimos vinte anos a música popular também tem ocupado espaço neste evento.

Ainda sobre a formação de plateia, escreve sobre o empresário Walter Santos Filho, responsável pela vinda dos grupos de jazz, descrevendo que trazer espetáculos de música erudita, em parceria com a Pró-Música é mais fácil que trazer os de jazz (04/02/73, p. 49). E mesmo a música brasileira popular passava longe de Curitiba: Millarch (04/05/66, p. 3) reclamou dos organizadores do II Festival Nacional da Música Popular, em não incluir Curitiba para nenhuma eliminatória do concurso, pois várias capitais brasileiras foram contempladas.

Em 04 de abril de 1965, publicou uma matéria intitulada “Do vendedor de discos”, em que critica os vendedores de discos de Curitiba, pois a maioria é

indiferente aos possíveis consumidores, muitas vezes não sabendo informar, nem conhecer, os discos que estavam sendo vendidos. Entende que a responsabilidade não seria inteiramente deles, pois os próprios donos das lojas não investem na formação de seus funcionários. Destaca que as lojas são simples pontos de venda e não pontos de divulgação cultural, criticando a reclamação dos donos, dizendo que o “ramo de discos é anticomercial” (MILLARCH, 04/04/65, RM, p. 8). Essa situação se perpetua com o passar dos anos, pois divulgou certa falta de interesse, aparentemente característica, das lojas de divulgação de LPs: ao exaltar o trabalho do publicitário Marcus Pereira, que nos cinco anos anteriores produziu álbuns de reconhecido interesse nacional, como a coleção “Música Popular do Nordeste”; termina a nota dizendo que em Curitiba, ninguém recebeu o seu lançamento (21/01/73).

Aramis apresentou algumas estatísticas referentes ao Teatro Paiol, mostrando parte da transformação ocorrida em Curitiba após a inauguração desse espaço artístico: “praticamente 70% dos grandes nomes do nosso cancionário” se apresentaram ali; projeção de 300 clássicos do cinema; realização de cursos, como de MPB, Jazz, Cinema, Artes Plásticas; frequência geral de 70 mil espectadores em 650 eventos artísticos-culturais, numa casa de apenas 230 lugares (MILLARCH, 27/12/74, p. 4). Apesar de visualizar que a cidade ganhou espaço artístico, pois antes da inauguração do Paiol o espaço cultural que havia na cidade era o Teatro Guaíra, do Estado, não há como negar que ele está “vendendo seu peixe” político, pois em 1974 ele era assessor executivo da Fundação Cultural de Curitiba, responsável pelo Teatro Paiol.

Como promotor cultural de eventos, trouxe diversos experts em música para Curitiba – críticos, cantores, produtores – tornando-se conhecido em todo o país, trazendo, em 1973 para o carnaval de Curitiba, um “júri de alto nível” – Ricardo Cravo Albin¹¹³, Ismael Silva¹¹⁴, Carmen Costa¹¹⁵, Milton Eric Nepomuceno¹¹⁶, Antônio Chrisóstomo¹¹⁷. Em 1974, Millarch repetiu a dose, desta vez trazendo Cartola, um sambista famoso, para júri do carnaval curitibano (07/07/74, p. 28). Também granjeou

¹¹³ Ricardo Cravo Albin (1940) é um musicólogo, produtor musical, expert em música brasileira popular. Foi fundador do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, também diretor geral da Embrafilme e do Instituto Nacional do Cinema.

¹¹⁴ Compositor e fundador da primeira escola de samba do Brasil.

¹¹⁵ Cantora.

¹¹⁶ Jornalista do Jornal da Tarde.

¹¹⁷ Ex-Rádio Jornal do Brasil, produtor da RCA Victor.

o privilégio das estreias dos espetáculos, em Curitiba, “Do Chorinho ao Samba” e “Se você jurar” – ambos dirigidos por Albin (MILLARCH, 21/09/74, p. 4).

No início de 1975 participou de um movimento de discussão e renovação da música brasileira popular em Curitiba e no Paraná, noticiando a tentativa de um grupo de músicos e compositores, em Curitiba, que se reuniu a fim de “encontrar uma saída estética e política que posicione o Paraná no mapa da MPB – marasmo que há décadas castra a música em nosso Estado” (26/01/75, p. 4). A I Mostra de Compositores Paranaenses, denominada por ele como “A Noite dos Desgravados”, numa associação ao Movimento Atuação Paiol – MAPA – destinava-se a “veicular nacionalmente o trabalho de compositores do Paraná” ou usando um trocadilho da época, colocar a música do Paraná no MAPA do Brasil (06/04/75). Mais uma vez se ressalta o papel de ator da Esfera Pública, defendendo a participação de artistas curitibanos no mercado fonográfico, que era cada vez mais restritivo aos artistas brasileiros; quiçá dos curitibanos?

Em síntese, Aramis identificou diversas limitações em relação à atividade musical popular em Curitiba: a dificuldade encontrar espaço profissional apropriado para o desempenho da atividade; exclusão dos artistas em relação à gravação de discos; certa apatia do público em relação a espetáculos.

Porém desempenhou seu papel de promotor cultural ao divulgar nomes dos experts em música popular e jazz da cidade, tanto consumidores quanto artistas amadores, tentando estimular um ambiente de produção musical na cidade. Isto redundaria em uma elevação do gosto musical e do consumo da música de tradição.

3.8 ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Nesta categoria, procurou-se distinguir nas críticas as discussões apresentadas por Millarch relacionadas a aspectos sociais. Ressalta-se a questão de que na crítica musical os aspectos sociológicos se tornaram mais relevantes a partir da década de 1960, como visto no capítulo 1, com o compositor e crítico Virgil Thomson. É justamente o período de análise deste estudo – 1965-1976. Destacou-se que a crítica musical envolve a defesa do nacionalismo; ou seja, a defesa da tradição em música brasileira popular faz parte dessa discussão.

É pertinente destacar também que, como visto no capítulo 1, a ligação entre o produto cultural e a classe socioeconômica tem seu papel determinado pela

educação, principalmente a escolar e a familiar. Porém se levou em conta neste item também o papel do crítico como um educador musical; ao tratar dos gostos das diversas camadas sociais curitibanas, Aramis, mesmo depreciando certas escolhas das camadas mais baixas, pretendia elevar o gosto de seu leitor de classe média e alta, como será constatado no capítulo 4.

A busca da identidade através da defesa da tradição envolve a formação do gosto, que se transforma em consumo. A busca por influenciar seus leitores visava tanto a adoção da identidade musical defendida – em 1965 a BN engajada e a MPB – tanto para elevação do gosto, quanto um posicionamento político, que esses gêneros possuíam em relação ao regime militar. É digno de nota que o crítico empregou os termos “sociológico”, “sociologia” diversas vezes, sem definir precisamente a que se referia, principalmente nas referências a Tinhorão, em que houve mais a confirmação da tradição do que a exploração de aspectos sociológicos. Referiu-se a aspectos sociológicos de maneira mais intensa em 1976, em textos intitulados “Sociologia da música”, que abordam a relação entre gravações do gênero romântico às classes socioeconômicas mais baixas, assumindo um caráter depreciativo e discriminatório.

No capítulo 1 refletiu-se sobre gosto, consumo e classe socioeconômica no pensamento de Bourdieu e Gans, partindo-se de obras publicadas na década de 1970, mesmo período abordado nesta pesquisa dos textos de Millarch. Não se teve acesso às leituras efetuadas pelo jornalista durante sua atuação como crítico, mas, como exposto anteriormente, ele citou Ferreira Gullar, um crítico de arte com pensamento divergente ao do regime militar; referiu-se também à Revista Civilização Brasileira, que também foi outro veículo de divulgação de ideias divergentes. Comentou-se também a hipótese de os textos de Adorno terem sido publicados no Brasil somente na década de 1970, apesar de terem sido publicados originalmente na década de 1940. É provável que Bourdieu e Gans tenham demorado mais tempo ainda para chegar ao país. Ao Millarch elaborar a pesquisa de gosto, em 1968 e 1969, e relacioná-la à classe socioeconômica e profissional do ouvinte, tem-se a ideia que objetivava, mais do que constatar a preferência musical, apresentar aos leitores um gosto diferenciado.

Era de interesse de Aramis conhecer o gosto do leitor, afinal, como crítico, atuando também como educador de gosto, era defensor da identidade/tradição em música brasileira popular. Divulgou em diversos momentos as preferências de gosto da população. Observou que a rádio Ouro Verde fez uma pesquisa de mercado para

saber o que o público quer escutar (O ESTADO, 29/09/66, p. 16). Mais do que saber o que o público queria escutar, o crítico argumentava sobre o que se deveria ou não escutar.

Durante os últimos meses de 1968 e o início de 1969, Aramis Millarch coletou uma série de dados na Coluna “Cinco da MPB” que integrava a Seção “Seis Colunas”. Os dados se referiam às preferências de música brasileira popular de 66 pessoas “das mais diferentes profissões, níveis sociais e culturais e idades” (O ESTADO, 26/01/1969, p. 13), onde cada uma escolhia cinco músicas. O quadro a seguir é uma amostra das profissões escolhidas por ele. Como exemplo, dentre as profissões, podem-se citar jornalista, mecânico, secretária, cantor de ié-ié-ié, etc; com idades variando entre 18 e 51 anos. O objetivo principal era descobrir a música popular preferida:

QUADRO 3 – PERFIL SOCIO-ECONÔMICO-PROFISSIONAL ELENADO NA COLUNA “CINCO DA MPB”

ATIVIDADE	IDADE ¹¹⁸
Estudante, comerciário, guitarrista do ié-ié-ié nas horas vagas	22
Jornalista; autor de uma história do carnaval no Paraná; estudioso de música popular, principalmente do samba em duas décadas de ouro (30/40)	25
Senhora da sociedade; tem curso de jornalismo; assessora de relações públicas do IPPUC; mãe de três filhos	
Pianista; professora de piano da EMBAP; fundadora e atual presidente da Pró-Música de Curitiba; “expert” em música erudita e considerada uma das melhores professoras de piano do Brasil	
Advogada; diplomada em relações públicas pelo Itamarati; secretária de comissão da Assembleia Legislativa do Estado	
Baterista; compositor, ex-integrante do conjunto de Breno Sauer	
Engenheiro-agrônomo, jornalista (cronista esportivo da “Tribuna do Paraná” e “O Estado do Paraná”)	29
Professora universitária; diretora da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e cultura; autora de um trabalho ainda não publicado – sobre monumentos históricos da América Latina	
Jornalista, advogado, um dos mais veteranos e respeitados cronistas e locutores esportivos do Paraná; ex-superintendente do Clube Atlético Paranaense, fã de música popular	51
Mecânico profissional; diretor técnico da Voupar S.A.;	43
Secretária no escritório de Curitiba da Fama Filmes	18
Ex-guitarrista e cantor de ié-ié; hoje integrando o SamJazz Quintet, compositor	22

FONTE: O AUTOR

¹¹⁸ Em cinco entrevistados não consta a idade; desses, quatro eram mulheres. Deduz-se que se respeitou a ideia de não se divulgar idade de mulher.

Carlos Jung (02/02/1969, p. 9) divulgou que a música vencedora foi “Chão de Estrelas” (1937) de Orestes Barbosa/Silvio Caldas, considerada por ele como o segundo hino oficial do Brasil, e a música mais gravada e mais cantada em serestas. Destaca-se a preferência por uma seresta do “período de ouro” – décadas de 1930 e 40. As outras quatro músicas classificadas foram: samba-canção “A Noite do Meu Bem” (1959) de Dolores Duran; canção Bossa Nova “Preciso aprender a ser só” (1965), de Marcos e Paulo Sérgio Valle; canção BN “Eu e a Brisa” de Johnny Alf (1967) e o samba-exaltação “Aquarela do Brasil” (1939) de Ary Barroso. Observa-se que das cinco músicas, duas eram recentes – 1965 e 1967; uma era de 1959 e duas da década de 1930. Em relação aos gêneros, têm-se uma seresta, dois sambas e duas bossas. Ou seja, todas faziam parte da tradição da música brasileira popular.

Em uma citação pontual, sem autoria definida, surgiu no jornal uma categorização no mínimo curiosa, mostrando a relevância de se associar o gosto com faixas etárias e gêneros presentes na sociedade:

A adolescente que quer discos do Roberto Carlos, o rapaz que procura a última gravação de Elis Regina, o universitário que compra a 9ª Sinfonia de Beethoven, o senhor que deseja ouvir as valsas de Strauss ou a dona-de-casa que quer encontrar urgentemente uns discos dançantes para a festa que dará em sua casa (O ESTADO, 23/07/66, p. 6)

Aramis fez diversas referências a Tinhorão e aspectos sociológicos. A primeira menção ao crítico carioca nesse período analisado ocorreu em 1965, numa resenha do espetáculo “Rosa de Ouro”; apesar de não estar assinado, essa resenha ganhou destaque, pela publicação de quatro fotos junto ao texto. A matéria descreve Tinhorão como “excelente crítico sociológico da música brasileira” (O ESTADO DO PARANÁ, 22/10/65, p. 9). Apesar de não estar assinada, a matéria pode ser atribuída a Aramis, pois corresponde ao pensamento estético de Millarch sobre a música brasileira, e, emprega o termo “sociológico” (MILLARCH, Tabloide, 23/06/66, p. 3). Em outro momento, afirma que Tinhorão propõe uma interpretação sociológica de temas de cultura popular (MILLARCH, 09/03/66, p. 3).

Parte do interesse de Aramis (RM, 11/09/66) em Tinhorão foi demonstrado ao transcrever trechos da obra “Música popular: um tema em debate”, que conta o nascimento do samba, no contexto entre 1870 e 1930. Cabe ressaltar o papel didático do crítico curitibano ao divulgar esse tipo de texto, afirmando que essa obra de Tinhorão é indispensável em qualquer biblioteca. Admirou o posicionamento

original/combativo assumido do autor, mesmo em meios altamente especializados (MILLARCH, *Jornal do Espetáculo*, 13/04/75, p. 42).

Utilizou Tinhorão como referência para defender a ideia de que as crianças precisam retornar às tradições das cantigas infantis, dos acalantos, de temas folclóricos, em detrimento de Beatles e Rolling Stones (MILLARCH, 19/05/74). Citou também o crítico do *Jornal do Brasil* ao comparar a edição de *Música Popular do Centro Oeste/Sudeste* de Marcus Pereira, com a iniciativa de Mário de Andrade de 1938 na coleta das melodias em suas andanças pelo Brasil. É a defesa do purismo, tanto ao defender a música nacional folclórica, quanto mencionar Mário de Andrade, como visto no capítulo 1.

Millarch, como crítico fonográfico, não era ingênuo a ponto de se tornar um purista integral, pois restringiria sua atuação no jornal; porém compreendia que havia espaço para a produção de música de caráter folclórico, com objetivo de esse tipo de música estar em maior risco de desaparecer que a própria música brasileira popular, pela falta de registro em gravações. Aramis endossou a sugestão de Tinhorão em solicitar ao ministro Ney Braga providências para que o MEC atuasse em futuros projetos de cunho folclórico.

Cabe destacar dois momentos em que Millarch apresenta ao leitor uma visão dialética, de contradição, empregando a posição mais radical de Tinhorão como contrária à sua. Diferentemente do crítico carioca, Aramis era mais flexível em relação a alguns “estrangeirismos” na música brasileira popular, como no caso de Dick Alves e Lucio Alves, afirmando que, à “exceção de Tinhorão, qualquer pessoa de sensibilidade e que não veja a MPB com radicalismo, saberá reconhecer a importante contribuição que tanto Dick como Lúcio vem dando à renovação da música brasileira” (MILLARCH, *Música Popular*, 23/03/75, p. 31). Vale lembrar que Dick Farney, na década de 1940 fundou o “Farney Sinatra Fã Clube”, onde se deduz a posição contrária de Tinhorão a esse cantor, apesar de Millarch reconhecer sua importância.

Num segundo momento, na resenha de lançamento do LP de João Donato¹¹⁹, Millarch afirma que “radicais como Tinhorão, jamais aceitariam um disco como este. (...) Mas quem aceita e defende a liberdade criativa, não pode deixar de admirar” (MILLARCH, 09/11/75, p. 31). Como Donato transitava entre música de tradição –

¹¹⁹ Nascido em 1934, iniciou sua carreira como instrumentista. Até 1975 suas gravações revelam um músico eclético, passando por diversos gêneros musicais. <http://dicionariompb.com.br/joao-donato/dados-artisticos>

Pixinguinha – e o jazz –, para Aramis ele se ajustava ao caráter de um verdadeiro músico popular.

Millarch empregou o pensamento de Tinhorão para reforçar a importância da tradição, da defesa da música brasileira, reconhecendo, entretanto, que seus limites em relação à tradição eram mais elásticos que os do crítico carioca, principalmente na adoção do gênero jazz como música popular. Porém do ponto de vista de aspectos sociológicos, Aramis enfatizou a atuação do crítico mas não explorou quais seriam esses aspectos, talvez mais como admiração pelo pensamento purista, marxista, num contexto político contrário ao do regime militar.

3.8.1 Classe, gosto e consumo

Neste item relacionou-se o tipo de música ouvida com características socioeconômicas. Em determinados momentos, Millarch se demonstrou atônito com a situação, evocando a necessidade de estudos sociológicos que explicassem o fenômeno, que se distanciava da tradição defendida por ele.

Empregou os termos Classe A, B, C e D. Sobre a classe A, considerou-a: um “público seguro”, de bom gosto, superior, ouvindo música tranquila, suave, romântica, muito orquestrada; com capacidade de entender a língua inglesa; com sensibilidade suficiente para entender o que está sendo cantado. No contexto de música jovem “e séria” (17/01/70, p. 12), destaca *Os Beatles* e *The Monkees*: “o mais perfeito quarteto vocal desde os Beatles”; ótimos cantores e instrumentistas, além de atores¹²⁰; início de uma brilhante carreira dentro da música jovem (MILLARCH, RM, 05/02/67). Este foi o único segmento socioeconômico cujos termos empregados foram de apologia.

Publicou o resultado de uma pesquisa sobre a preferência dos curitibanos por programas de TV onde aparece uma menção às classes, relacionando-as ao desempenho profissional. A pesquisa foi realizada pelo Centro de Investigação Social, Política e Econômica junto a 1.800 curitibanos; o musical foi o gênero de maior agrado entre os telespectadores com 53,6%, seguido de telenovela (46%) e “enlatados” (41,5%). A classe B envolveria o operário qualificado até o profissional liberal e o médio proprietário (MILLARCH, 19/03/67, p. 3). Afirmou que o negócio das rádios é atingir a classe B para baixo: a Rádio Tingui é uma das que mais fatura no Estado,

¹²⁰ Millarch noticia que nesse mesmo ano – 1967 – a série “The Monkees” começaria a ser exibida na TV brasileira.

com programas de inferior gabarito artístico, mas de agrado do público dos bairros (MILLARCH, 21/09/1965, p. 3).

Em diversas matérias publicadas em 1976, do que Aramis chamou “Sociologia Musical”, divulgou que para equilibrar os lançamentos de maior significado cultural – série clássica ou “Jazz History” –, há a produção de discos comerciais junto às classes “B” e “C”, que faturam muito. Esses últimos

Têm que ser apreciados mais do ponto de vista sociológico do que musical, pois representam produtos destinados a uma faixa de consumo que sem possuir cultura e informação para adquirir os criadores da classe A (Chico Buarque, Antonio Carlos Jobim, baianos, etc.), também, por preconceito, despreza a música sertaneja, preferindo assim o bolero, as versões, a chamada “música de zona”, com temas dramáticos (15/07/76, p. 22).

Utilizou o termo “sociológico” num contexto depreciativo. Adequando os gêneros às classes B e C, estas consumiriam boleros, ficando o sertanejo para a classe D, do interior do Estado e dos bairros mais atrasados e proletários da capital. Os consumidores das classes mais baixas garantem o sucesso de uma dezena de cantores “melodramáticos”, cantando dramas, desenganos, esperanças das mulheres abandonadas, decaídas. Aborda uma faixa jovem, descompromissada, oferecendo composições com título em inglês (06/02/73, p. 12).

Afirma que apesar das dificuldades que enfrentam, os consumidores das classes B, C e D sempre reservam “algum” para comprar os discos de seus artistas favoritos, que vendem milhares de cópias (28/02/75, p. 10), cantando versões ou mesmo composições de autores nacionais numa linha entre o bolero e o samba-canção (MILLARCH, 17/07/74). E quando não tem dinheiro para comprar o disco, escreve para o rádio para ouvir o seu sucesso:

Classes menos favorecidas, entre meninas-moças [12 a 20 anos] de bairro e do interior, daquelas que não podem comprar um disco, mais dispõe de tempo para escrever aos programas de rádio tipo “atendendo o convite” e em cartas repletas de erros mas cheias de sinceridade entre exclamações de amor ao artista e ao apresentador do programa, solicitam os seus “últimos sucessos” (19/01/73, p. 1).

Publicou um resumo de uma reportagem realizada pela jornalista Lena Frias¹²¹ sobre a transformação que estava ocorrendo em milhões de jovens da Zona Norte do Rio de Janeiro, ao adotarem os costumes da música “Soul”, “desprezando o samba e outras formas de manifestação artísticas brasileiras, preferindo James Brown

¹²¹ Essa reportagem foi um marco na abordagem sobre o mundo funk carioca, desencadeando uma série de outras reportagens nos anos de 1976 e 1977 (PALOMBINI, 2009).

a Paulinho da Viola, numa total mostra de colonialismo cultural”. Manifesta sua preocupação com a preservação da cultura nacional, registrando que com o

Entreguismo musical, é natural que as gravadoras passem a editar cada vez mais discos (...) As gravadoras estão na sua função comercial ao fornecerem esta música, mas a repercussão que a mesma vem alcançando junto a uma faixa de baixo poder aquisitivo mas grande pretensão de evolução social, é sem dúvida um campo que deve fascinar mais sociólogos do que analistas musicais. Quase diríamos um caso de segurança nacional (30/07/76, p. 22).

Aramis qualifica a música de “fácil agrado da garotada” de barulhenta (MILLARCH, 17/01/73, ALMANAQUE, p. 1). Emprega o termo “cabeludos” (09/01/75; 30/01/75, p. 10) para identificar a geração pop/eletrônica, “músicos sem terem a menor (in)formação”; o pop elétrico “inflaciona o mercado e liquida com o nosso cancionário fazendo com que tantos jovens desconheçam a nossa música” (04/01/75); “tem garantido dinheiro & sucesso para a maioria dos intérpretes – vocais e instrumentais – da música jovem de nossos dias” (17/07/71, p. 13); “se não agradar auditivamente vai ao menos entusiasmar as meninas pelo “good look” do jovem cantor” (13/02/73, p. 14); temas de fácil agrado da garotada (17/01/73); prefere ouvir um arranjo traduzido “romantizado” do que ouvir o original; mesada dividida na compra de diversos títulos do ié-ié (aborígenes e alienígenas) (03/01/70, p. 12); hard linha, luz estroboscópica, a todo o volume e “onde as palavras e harmonia não têm muita importância. [...] Sendo a cantora muito bonitinha e se não fosse o barulho talvez fosse possível ouvir a sua voz” (12/01/75).

As classes mais baixas são as mais desafiadoras sociologicamente falando, segundo Millarch, enfatizando a questão de músicas ‘apelativas, aparentemente de preocupações moralistas-sociais – “Pare de tomar a pílula”; “Quero lhe tirar deste lugar” (16/07/76, p. 22). Comenta que o problema da prostituição tem sido tema de muitos compositores populares, utilizando como exemplos musicais “Maria do sertão sem nome” do grupo Medida Certa e “Secretária da beira do cais” de César Sampaio (17/07/76, p. 22). Sobre os “cantores de zona”, estes merecem ser pesquisados, não por aspectos artístico-musicais, mas para interpretações sociológicas, para se entender o público ao qual as músicas são destinadas, “como documento de uma visão popular, para atingir as plateias mais humildes – da doméstica que sonha com ascensão social através do casamento (18/07/76, p. 70).

Manifestou interesse em estudar o gênero bolero, apesar de ter detectado a falta de estudos de profundidade, que analisassem os compositores, intérpretes, sociologia musical, etc. Afirma que o gênero comporta “um sem número de análises

pois vai dos trabalhos de melhor nível aos mais comerciais exemplos”, pois há artistas que faturam milhões “ao gosto de plateias menos (in)formadas culturalmente” (15/09/76, p. 22).

O quadro a seguir elenca as características sócio-econômico-musicais apresentadas por Millarch em relação aos públicos distintos¹²²:

QUADRO 4 – CLASSIFICAÇÃO DE GOSTO MUSICAL SEGUNDO MILLARCH

CATEGORIA	DESCRIÇÃO	PRODUTO MUSICAL
Classe A Público exigente Jovens com bom poder aquisitivo	Urbano, bom gosto, superior Compreensão da língua inglesa, sensibilidade para entender	- Carole King, Ray Stevens, Sammy Davis Jr., Charlie Byrd, Ella Fitzgerald, Herbie Mann, Rick Wakemann, Caravan, Chico Buarque, Tom Jobim, Baianos - Música tranquila, suave, romântica, orquestrada - Bossa Nova - Jazz History - Música clássica
Classe B Classe Média	Operário qualificado, profissional liberal, médio proprietário Mora nos bairros Música orquestral (arranjos) e também música nova	Glen Miller, Harry James, Ray Conniff, Paul Mauriat
Classe C e D Público menos exigente Juventude	Suburbano, dos bairros, do interior, rural Baixo poder aquisitivo Músicas fáceis, arranjos comerciais, música de entretenimento (sem entender, sem raciocínio, música de fundo de conversa, de fácil agrado), anestesiado, baseado em paradas de sucesso, ouvinte de música estrangeira Analfabetismo musical; copia costumes estrangeiros Cabeludos, aborígenes, adolescentes, que vivem de mesada, alienígenas	Cantor – Carlos Alberto, Wanderley Cardoso, Nelson Gonçalves, Lindomar Castilho, Agnaldo Timóteo, Odair José, Anisio Silva, Orlando Dias, Altemar Dutra, Alypio Martins, Genival Santos, Angelo Antonio, Rosemary, Jerri Adriani, Agnaldo Rayol, Renato e seus Blue Caps Gênero – Bolero, Sertanejo, Rock'n roll, Calipso. Samba-canção, Pop elétrico, lé-ié-ié Música melodramática, versões, arranjo (não ao original)

FONTE: O AUTOR

O objetivo desse quadro foi visualizar, de modo mais comparativo, as características descritas por Millarch. Apesar das limitações de descrição das categorias, por exemplo, e da diferenciação da orquestração entre as Classes A e B, os gêneros elencados na Classe C e D são bem distintos das outras duas classes.

¹²² Estabelecendo-se uma comparação entre as atividades profissionais descritas por Millarch e as de Bourdieu – no capítulo 1 – observou-se que o crítico curitibano descreveu na Classe B/Média, o seguinte: Operário qualificado, profissional liberal, médio proprietário. Apesar da classificação de Aramis ser coerente, faltam parâmetros de comparação, principalmente pelo fato de ele não descrever as atividades profissionais das Classes A, C e D, embora sejam citadas por ele diversas vezes. As descrições das classes se referem mais à questão do gosto do que a atividades profissionais.

Em diversos momentos, os comentários sobre o público menos exigente foi depreciativo, entendendo-se que o público leitor não fosse desse nível socioeconômico. Observa-se que somente a classe A estaria identificada com a tradição, não recebendo nenhum tipo de comentário depreciativo no período; foi para este público que Aramis direcionou seus textos. Isto apresenta uma certa lógica, pois utilizar um espaço público como o jornal para depreciar/discriminar seus leitores, numa cidade como Curitiba, com suas limitações na área da música popular, não seria produtora.

Observando mais detalhadamente o quadro, os gêneros musicais atribuídos à Classe A foram Bossa Nova, Jazz e Música Clássica. Dentre os artistas, destaca-se Rick Wakemann, música ligado ao gênero Rock Progressivo; em virtude do aumento vertiginoso de produção e consumo de música estrangeira, e de Millarch passar a resenhar este tipo de música, pois a produção de música brasileira havia diminuído, o crítico buscou novos gêneros que trouxessem algum tipo de atrativo para seu público leitor. Como o Rock Progressivo era associado também à música clássica, sendo um gênero popular mais elaborado, acabou enaltecido por Aramis.

Destaca-se que um artista não aparece neste quadro categorizado em classe alguma: Roberto Carlos. Considerado pelos críticos de O ESTADO como um fenômeno sociológico, por percorrer todas as classes sociais. No período analisado das críticas o cantor foi o mais discutido, não somente por Millarch mas por diversos outros jornalistas em O ESTADO, sendo considerado como um “fenômeno artístico, social e psicológico (...), havendo um espetáculo no palco – o próprio – e outro (maior) na plateia: o histerismo de suas fãs” (O ESTADO, capa, 05/04/66).

O ano de 1966 foi o ano auge da Jovem Guarda, e isso não passou despercebido em O ESTADO, sendo que houve maior frequência de menções ao nome dele. A descrição analítica mais sociológica foi de autoria de Roberto Maria de Pompeia (05/04/66, p. 7), em que descreveu diversos ambientes socioeconômicos, e em todos se ouvia *Quero que você me aqueça neste inverno/E que tudo mais vá pro inferno*: serviço de alto falante de festa paroquial de bairro em Curitiba, com atrações suburbanas; programa mais sintonizado em aparelho de televisão de sala luxuosa de residência do Batel, com cavalheiros de cabelos brancos; industrial em sua empresa, em dia de semana, assobiando *Quero...* Afirma que todas as camadas sociais foram atingidas e que nem críticos, sociólogos ou psiquiatras “formularam uma teoria exata

para explicar o súbito sucesso de Roberto e Erasmo Carlos, Wanderlea e Wanderley Cardoso”.

Meses depois, Pompeia (21/08/66, p. 25) deduziu que o movimento chegou “a criar uma espécie de psicose coletiva, que atingiu todo o país”. Isso se refletiu no fato de que o modo de ser, de falar e agir tornou-se padrão também para a “velha guarda”, e que “os adjetivos, as gírias, as músicas, passaram para o patrimônio nacional”. Afirmou que “psicólogos, sociólogos, psiquiatras (...) analisaram o comportamento destes cantores que haviam mudado o comportamento da própria juventude e da geração adulta em parte”.

Outra manifestação desse fenômeno ocorreu em uma missa na Capela da Base Aérea, como noticiado por Carlos Jung (07/06/66, p. 7). Segundo ele, foi a “terceira missa em ié-ié-ié rezada em todo o mundo”. Todas as músicas cantadas na missa foram tiradas do repertório da Jovem Guarda, com a substituição das letras, inclusive de *Quero que você me aqueça neste inverno*. A justificativa dada pelo padre oficiante, Eivaldo de M. Andrade, foi a de evolução da linguagem e do ritmo dos jovens.

Quanto ao público, Millarch considerou a plateia de RC como “alienadinha”, e de “cabeludos reboativos” (MILLARCH, 01/01/67, p. 18). O que chamava sociologicamente a atenção de Millarch era a permanência do cantor no topo das paradas de sucesso durante o período de 10 anos entre 1966 e 1975. No lançamento de um determinado LP, o crítico afirmou que durante pelo menos 90 dias o disco deverá permanecer no primeiro lugar entre os mais vendidos, com no mínimo 300 mil exemplares, mantendo uma liderança entre o público jovem há cinco anos (remetendo à 1966). É a “galinha dos ovos de ouro”¹²³ da CBS; com o faturamento anual de RC, a gravadora pode manter um elenco de jovens artistas, e até descobrir “outro fenômeno igual a Roberto Carlos” (MILLARCH, 16/12/71, p. 16, Música).

Dois anos depois, o montante de vendas de RC passava de 300 mil para um milhão de LPs vendidos anualmente, entre catálogo e lançamento. Como estratégia da CBS, além do novo disco, foi lançado também um álbum com versões instrumentais (20/01/73, Almanaque/Música, p. 1). E a estratégia de lançamento sempre ocorria no mês de dezembro de cada ano, garantindo o faturamento da gravadora (08/01/74, Almanaque/Música, p. 14). E mais uma vez explorou a questão

¹²³ Millarch empregou este termo mais duas vezes em 1974: em 28 de julho (p. 67, Música Popular) e 29 de dezembro (p. 14, Jornal do Espetáculo/Música).

a ser estudada sociologicamente, de como ele se mantém como o artista de maior popularidade do Brasil.

Em síntese, o desafio sociológico para Aramis era compreender como o cantor se manteve no topo do mercado fonográfico em todo o período. Não somente Millarch, mas outros críticos, principalmente no ano do apogeu da Jovem Guarda – 1966 – eram praticamente unânimes de que esse fenômeno era passageiro, e davam a entender sua não-apreciação pelo cantor. Porém Aramis reconheceu em diversos momentos que RC tinha suas qualidades, principalmente na comparação com outros “brasas” (integrantes da Jovem Guarda) como Jerry Adriani e Ronnie Von.

Outro aspecto a ser destacado foi o fato de a música “Quero que você me aqueça neste inverno...” ter alcançado várias classes sociais, como noticiado em 1966, e que até uma missa “Jovem Guarda” ocorreu naquele ano. O cantor também foi hábil em sua carreira, ao investir em outros gêneros musicais, perpetuando-se nas paradas de sucesso. Certamente deveria ser um desafio para Millarch divulgar um cantor que não fazia parte da tradição da música brasileira popular, mas era um campeão absoluto de vendas. Esse desafio certamente passava pelo fato de que, como RC era apreciado por diversas camadas sociais, parte dos leitores do jornal eram apreciadores do cantor. Entende-se que por este motivo RC não tenha sido associado às classes socioeconômicas mais baixas, não aparecendo no Quadro 4.

A relação identidade, gosto e consumo foi um desafio sociológico na visão de Aramis. Observou-se que ser desafiado “sociologicamente”, para Aramis, representava explicar questões de gosto das classes socioeconômicas mais baixas, e de como estas se distanciavam da tradição em música brasileira popular; isto pode ser melhor compreendido no exemplo citado de Roberto Carlos. Ou seja, para o crítico, aqueles que não consumiam a música de tradição precisavam ser entendidos “sociologicamente”, uma espécie de discriminação musical.

No próximo capítulo será abordada a formação da Associação dos Pesquisadores e sua atuação concomitante em relação à indústria fonográfica e ao governo. Ressalta-se que os itens Identidade/Tradição-Gosto-Consumo serão relevantes nas propostas encaminhadas.

4 ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O ápice da atuação de Millarch como integrante da Esfera Pública, num papel de contraponto e discussão entre a sociedade e o Estado burguês, considerado como o governo militar e a indústria fonográfica, ocorreu na realização do “I Encontro de Pesquisadores em Música Popular Brasileira”, da qual surgiu a Associação de Pesquisadores em Música Popular Brasileira – APMPB –, ocorrido entre 28 de fevereiro e 02 de março de 1975 em Curitiba, da qual o crítico curitibano foi o organizador. Desse evento foram encaminhadas sugestões ao governo que envolviam os aspectos Identidade e Consumo, e que poderiam afetar diretamente a ação da indústria fonográfica. Além disso, a tentativa de resgate da música brasileira popular, a nível de consumo, serviria como retorno de mais uma instituição de EP – a MPB.

Desde o início de sua atividade como crítico, Millarch visualizava a possibilidade de se criar uma entidade que ajudasse a promover a música popular. Iniciou a discussão, em 1966, dizendo que “um grupo de jornalistas e estudiosos de música popular brasileira e jazz pretende fundar uma entidade, no estilo da Pró-Música, destinada a promover concertos de nomes famosos nesta faixa musical” (MILLARCH, 08/05/1966, p. 3).

Visualizou, antes da realização do Encontro, estratégias que possibilitassem resgatar a tradição em música brasileira popular para uma parcela maior da população. Ressaltou que a geração que está entre os 12 e os 18 anos – “potenciais compradores de discos” – acaba optando por ídolos estrangeiros, pela falta de “uma iniciação, criteriosa e inteligente”, afirmando que tem uma proposta audaciosa, a de ensinar a boa MPB nas escolas de primeiro grau: quando as crianças aprenderem as primeiras letras também comecem a entender o que existe de melhor na MPB. Cita o lançamento de “Escolha do Instrumento pela Criança”, com um encarte de 65 páginas, uma espécie de teste vocacional, procurando descobrir que instrumento mais agrada a criança. Outro disco destacado na mesma matéria é “Cantigas de roda para o seu filho aprender a cantar”. Após o coro que ensina a letra e a melodia, a música é apresentada sem a voz, como num playback (MILLARCH, 19/05/74). Afirma a necessidade de se “formar novas gerações de consumidores de boa música”, exortando o setor fonográfico a investir na produção de discos destinados às crianças (17/01/75).

Em relação à ação governamental, ele acreditava numa divulgação mais ampla da música popular quando se referiu à “conferência musicada sobre a evolução da MPB, a partir da Bossa Nova”, proferida por Carlinhos Lyra em Curitiba, que merecia ser incluída no Plano de Ação Cultural do MEC e levada a todas as universidades (MILLARCH, Almanaque, 31/03/74, p. 1). Além disso, sugere que a apresentação didática “Do Chorinho ao Samba” mereceria também ser incluída no Plano de Ação Cultural do MEC (MILLARCH, 21/09/74, p. 4). É a defesa da Tradição em Millarch: Samba-BN-MPB.

Desde 1972 ansiava por uma mudança substancial na música popular, em que a música de tradição fosse restaurada ao nível de importância desfrutada entre os anos de 1965 e 1968. Enxergava que o desequilíbrio entre música brasileira e estrangeira era de principal responsabilidade da indústria fonográfica. Explica esse fato ao afirmar que as fábricas dão preferência à música internacional, que chega ao país com preço reduzido (19/01/75, p. 26); como visto anteriormente, foi o resultado antinacional da Lei DISCO É CULTURA.

Devido a esta redução, Aramis começou a conversar com diversos pesquisadores e estudiosos da música brasileira popular – Cravo Albin, Sérgio Cabral¹²⁴, Paulo Tapajós¹²⁵ – sobre uma proposta, sua, de realização de um encontro de pesquisadores de todo o Brasil (MILLARCH, 28/01/75). Não era somente Aramis que pressentia a possibilidade de a música popular desaparecer, pois divulgou uma reportagem com o cantor Silvio Caldas, que declarou a intenção de conversar com o ministro Ney Braga (MEC) sobre a “falta de execução da nossa música” (06/03/75, p. 12), tendo em vista a possibilidade de a mesma desaparecer; ressalta-se que Caldas era conhecido como um seresteiro ou um folclorista.

Tinhorão foi outra referência que Aramis empregou no jornal, ao afirmar que compor “em brasileiro” enfrenta tempos difíceis (MILLARCH, *Jornal do Espetáculo*, 25/02/75, p. 12). Além disso, destaca-se que também no samba se pressentiu isto, pois foi neste mesmo ano – 1975 – que foi lançado *Não deixe o samba morrer* de Edson Conceição e Aloisio Silva, sucesso da cantora Alcione.

Aproveitando a “coincidência política” PNC-APMPB, Millarch noticiou que o Ministério da Educação e Cultura iria analisar a situação da música popular brasileira,

¹²⁴ Sérgio Cabral (1937) é jornalista, escritor, compositor e pesquisador. Autor de livros como *As Escolas de Samba*, *Pixinguinha*, *Vida e Obra*.

¹²⁵ Paulo Tapajós (1913-1990) foi cantor, compositor, produtor e radialista.

através de uma proposição elaborada pelo Departamento de Assuntos Culturais/MEC – DAC (28/01/75). Comentou que o diretor do DAC é Manoel Diegues Júnior, sogro de Nara Leão. É pertinente lembrar que Aramis Millarch chamava Nara Leão de madrinha da seção de Música Popular da Revista da Mulher em 1965, dez anos antes, fato que ajuda a compreender as relações do jornalista com pessoas do alto escalão do MEC, e de antecipar notícias como a comentada anteriormente sobre essa proposição do DAC sobre a PNC.

Além disso, o ministro da Educação e Cultura – Ney Braga – havia sido prefeito de Curitiba e governador no Paraná entre 1961 e 1965, com amplas realizações culturais em Curitiba, o que também corrobora o trânsito de Millarch, além do fato do próprio jornalista ter sido o primeiro presidente da Fundação Cultural de Curitiba no governo Jaime Lerner, o que certamente o tornava conhecido do então ministro da Educação e Cultura.

Recordou que três anos antes, encomendado pelo ministro da Educação anterior – Jarbas Passarinho –, um trabalho idêntico foi encomendado, porém, segundo Millarch, esquecido, demonstrando conhecimento das Diretrizes¹²⁶. Cabe ressaltar seu papel não apenas como crítico fonográfico, mas de um crítico político-cultural.

Antecipa ao leitor algumas ações que serão sugeridas ao ministro Ney Braga, como a criação do Instituto Nacional da Música, ou um Departamento especialmente para a música vinculada à Fundação das Artes¹²⁷, que seriam encaminhadas a ele. Destaca-se que estas sugestões partiram dos encontros ocorridos no Teatro Paiol, noticiados logo no início da matéria; e que serão também discutidas no Encontro sobre Pesquisa da Música Popular Brasileira, realizado no mês seguinte. A posse das informações sobre o MEC demonstra seu trânsito no órgão federal e seu conhecimento dos documentos, até antes de serem promulgados pelo governo na área da cultura. Além disso, adiantou sugestões que encaminhadas antes mesmo do Encontro de Pesquisadores ocorrer, tal a certeza de que suas sugestões eram propícias para o momento.

¹²⁶ Três anos antes remetaria o documento comentado ao ano de 1972; na realidade, as Diretrizes foram promulgadas em 1973.

¹²⁷ Apesar da FUNARTE ter sido criada na virada do ano de 1975 para 1976, Millarch já tinha conhecimento antecipado da criação de uma instituição voltada à arte – Fundação das Artes.

Continuou refletindo sobre a preocupação oficial pela música popular, inicialmente em relação à preservação da memória musical brasileira, afirmando que praticamente nada foi feito. Essa preservação deveu-se a iniciativas isoladas, normalmente particulares. Cita o “lúcido” exemplo do governador da Guanabara, que criou o Museu da Imagem e do Som¹²⁸. Antecipa a ação do governo em relação à promoção de museus específicos, que consta no Plano Nacional de Cultura que seria promulgado logo em seguida. Destaca-se o fato de preservar a memória nacional seja uma das ferramentas utilizadas pela Esfera Pública como contraponto à indústria fonográfica estrangeira.

Um dos objetivos seria “representar uma grande contribuição ao MEC, em seus planos de incentivo ao nosso cancioneiro”. Emprega palavras do próprio Ministério, ao dizer que esse cancioneiro “está ameaçado de ver desaparecer a força criativa da música brasileira se não forem tomadas providências imediatas”. Sugere ainda ao MEC a organização de um dicionário, “na linha *who’s who*” sobre cultura popular (28/01/75).

Em outra questão a ser resolvida, informou que o MEC está em diálogo com compositores – Tom Jobim – para solucionar “antigos problemas (Direitos Autorais, Censura, etc.), e anuncia a criação do Instituto Nacional de Música (09/02/75, p. 4).

O Encontro dos Pesquisadores contou com 30 participantes, 23 de outros Estados. A seguir foram elencados os participantes e o perfil:

QUADRO 5 – PARTICIPANTES DO I ENCONTRO DE PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

PARTICIPANTE	ORIGEM	PERFIL
Albino Pinheiro	Guanabara	Crítico. Jornalista. Pesquisador de música popular brasileira.
Ary Vasconcelos	Guanabara	Crítico de música. Ver capítulo 1.
Aloysio de Oliveira	Guanabara	Produtor. Cantor. Compositor.
Lucio Rangel	Guanabara	Crítico de música. Ver capítulo 1.
Marco Aurélio Borba	Guanabara	Jornalista da MANCHETE.
Paulo Tapajós	Guanabara	Cantor, compositor, produtor e radialista.
Ricardo Cravo Albin	Guanabara	Musicólogo, produtor musical, expert em música brasileira popular. Fundador do Museu da Imagem e do Som da Guanabara. Diretor geral da Embrafilme e do Instituto Nacional do Cinema.
Tarik de Souza	Guanabara	Jornalista e crítico musical
Sergio Cabral	Guanabara	Crítico de música brasileira popular.

¹²⁸ O primeiro diretor deste museu foi Ricardo Cravo Albin, de 1965 a 1972. Acumulou nos anos de 1970 a 1971 o cargo de diretor do Instituto Nacional do Cinema. É curiosa a sua atuação em duas áreas, assim como Millarch, crítico de música e de cinema em O ESTADO.

QUADRO 5 – PARTICIPANTES DO I ENCONTRO DE PESQUISADORES EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

(conclusão)

Maria Alice de Castro	Guanabara	Representante do Departamento de Assuntos Culturais do MEC para o evento.
Ariovaldo Pires	São Paulo	Cantor e compositor
Fernando Faro	São Paulo	Produtor de televisão. Jornalista e diretor. Produtor musical.
J.L. Ferreti	São Paulo	Radialista e produtor.
Marcus Pereira	São Paulo	Produtor
Miécio Caffé	São Paulo	Colecionador de discos de música brasileira popular
Silvio Lancelotti	São Paulo	Jornalista da VEJA
Paixão Cortes	Rio Grande do Sul	Compositor, folclorista
Ney Gastal	Rio Grande do Sul	Jornalista do CORREIO DO POVO
Miguel Angelo Azevedo	Ceará	Colecionador de discos
Hermilo Borba Filho	Pernambuco	Jornalista, crítico literário
Gracilo Guerreiro Barbalho	Rio Grande do Norte	Escritor
José Octávio Guizzo	Mato Grosso	Locutor, compositor
Marcio Barroso Santarosa	Mato Grosso	Sem informações
Roselys Velloso Roderjan	Paraná	Historiadora, professora e pesquisadora do folclore paranaense
Alceu Schwab	Paraná	Expert em música brasileira popular, crítico.
Luciano Lacerda	Paraná	Expert em música brasileira popular, crítico
Euclides Cardoso	Paraná	Radialista, crítico
João Lydio Seiller Bettega	Paraná	Programador da Rádio Ouro Verde
Azor Silva	Paraná	Radialista
Antonio Carlos Rocha	Paraná	Discotecário e programador da Rádio Guairacá; produtor; disc-jockey
Luis Augusto Xavier	Paraná	Jornalista

FONTE: ADAPTADO DE MILLARCH (28/02/75, p. 8).

Dos trinta presentes, ressalta-se os principais perfis: críticos, jornalistas, produtores fonográficos, cantores, compositores, colecionadores, radialistas, folcloristas. Foram profissionais de diversas áreas, possibilitando discussões múltiplas. Millarch promoveu um evento convidando pessoas chave para música brasileira popular: relacionadas à tradição, como os críticos Vasconcelos, Rangel, Cabral; dois pesquisadores de folclore; três jornalistas cobrindo o evento, representando as Revistas Manchete e Veja, e o jornal Correio do Povo (RS). Outra presença importante e fundamental foi a representante do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Maria Alice de Castro. Dos presentes paranaenses, a maioria tinha ligação com Aramis e a crítica de música brasileira desde 1967, na formação da primeira Comissão de Música de O ESTADO.

Noticiou-se que “os resultados finais do encontro seriam encaminhados, como contribuição espontânea, ao MEC, em prol de um maior amparo à nossa música

popular” (28/02/75, p. 8). O Evento foi notícia de capa no dia 01/03/75 em O ESTADO, e também em outras publicações, como a revista “Manchete” que divulgou: “O mais importante acontecimento cultural em favor de nossa música. [...] Estão sendo formuladas propostas inteligentes e concretas, em favor da criação do Instituto Nacional da Música” (02/03/75, p. 4), que foi um dos principais assuntos tratados no primeiro dia. Outro assunto foi o “poderio dos grupos internacionais que dominam o mercado” (02/03/75, p. 12).

Um dos principais articuladores sobre o mercado fonográfico foi J. L. Ferreti que, nesse primeiro dia do Encontro, proferiu a palestra – “MPB: problemas, descaracterização & nostalgia” – publicada por Millarch na edição de domingo, 09 de março de 1975¹²⁹. Ferreti destacou que desde o final da década de 1960, a comercialização da música popular vinha se concentrando nas mãos de uns poucos grupos internacionais, em um único país, que

Tem dado preferência à divulgação das manifestações de sua cultura, (...) manipulando eficientemente uma máquina de divulgação imbatível – provocam, com suas maquinações comerciais, autênticas *invasões culturais*, pervertendo, distorcendo e esvaziando realidades sociais (FERRETI, 09/03/75, p. 29).

Continuou comentando as táticas desenvolvidas, como uniformização de indumentárias e meios de manifestação através da imposição; ridicularização e intolerância para com as culturas adversas; desestímulo ao criador concorrente no outro país, pela “criatividade sem eco internacional e lastimável pela pobreza de recursos técnicos”; doutrinação dos jovens de 10 a 12 anos através dos meios de comunicação, pela falta de opções; apresentação de um trabalho de menor custo, pois vivem somente da remessa de royalties, já que as despesas de produção eram arcadas no país de origem. Ferreti (09/03/75, p. 29) sugeriu doze medidas “como solução para esse fenômeno recente, altamente lesivo ao interesse e à comunidade nacional”. Entre as doze, sete foram comuns às medidas encaminhadas pela APMPB; a seguir serão elencadas as outras cinco:

¹²⁹ Aramis introduz a palestra de Ferreti apresentando-o: “veterano radialista, advogado, produtor da série “Ídolos da MPB” dos discos Continental, coordenador da “História da MPB” (Editorial Abril, 1970/72), autor de inteligentes contracapas de discos lançados pela RCA Victor, Continental e Chantecler” (09/03/75, p. 29). Os textos da série “História da MPB” eram de autoria de José Ramos Tinhorão, Tárík de Souza, Ary Vasconcellos, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel e outros (STROUD, 2008, p. 71). Parte desses autores estiveram presentes na formação da APMPB, mostrando estarem ligados à defesa da tradição em música brasileira popular.

1. Obrigação para emissoras de rádio e tv, em manter técnicos em música popular brasileira;
2. Proibição, nas novelas de TV, do uso de música popular estrangeira como fundo ou prefixo;
3. Recomendar às revistas de circulação nacional que prefiram reportagens sobre música popular brasileira, ao invés da estrangeira;
4. Estímulo de realização de espetáculos nos colégios;
5. Obrigar casas noturnas ou clubes dançantes à execução de 2/3 de música popular brasileira.

Pode-se observar certo caráter impositivo dessas medidas, como a proibição, nas novelas do uso de qualquer música estrangeira e obrigar a execução de dois terços – 66,6% – de música popular. Conclui-se que para Ferreti, só medidas drásticas poderiam equilibrar a balança da música nacional X estrangeira.

A Associação encaminhou onze medidas, listadas no Quadro 6, a seguir; também sugeriu a criação do Instituto Nacional da Música e Dança, ficando a responsabilidade de fiscalizar e efetivar as medidas ao Instituto a ser criado (04/03/75, p. 10).

QUADRO 6 – MEDIDAS DA APMPB ENCAMINHADAS AO MEC

11 MEDIDAS DA APMPB
Obrigatoriedade de inclusão nos currículos de primeiro e segundo grau, abrangendo nível superior, do ensino da Música Popular Brasileira.
Produção e veiculação de filmes, vídeo tapes e áudio tapes para cinemas, TVs educativas, comerciais ou de circuito fechado sobre música brasileira
Obrigação de promover estágios – no exterior – de técnicos brasileiros em gravações fonográficas
Publica�o de fascículos com discos sobre música brasileira
Estímulo às gravações de discos para editarem e reeditarem gravações culturais da MPB, para serem vendidas a preços acessíveis, no comércio.
Cumprimento efetivo do decreto número 50.929, que determina a obrigatoriedade de execu�o de música brasileira em percentual fixo
Estímulo oficial � apresenta�o de mostras periódicas da música brasileira
A exemplo do que já ocorre com o estudo do folclore (regulamentado pelo parecer 1264/73) deverá ser incluída, nos currículos de licenciatura e educa�o artística, a aprendizagem de Música Popular
Realiza�o de pesquisas de música e dança nas várias regiões do país
Coedi�o de gravações fonográficas que documentem aspectos importantes de nossa cultura musical.
Cria�o de meios para a prote�o definitiva dos direitos da música popular anônima

FONTE: O AUTOR

Inicialmente, depreende-se o fato de certa distinção nas proposições da APMPB, ao distinguir os termos “Música Popular Brasileira [MPB]”, “Música Popular”, “música brasileira”, e “música popular anônima”. “MPB” apareceu nas medidas relacionadas ao ensino escolar, da educação básica ao ensino superior; também foi empregada no item sobre edição e reedição de gravações culturais de baixo custo, para serem vendidas no comércio. Visualizou-se também a necessidade de inserir nos currículos de licenciatura e educação artística a disciplina de aprendizagem de Música Popular.

Já o termo “música brasileira” surge na obrigatoriedade de execução de música brasileira em percentual fixo, abrangendo: a popular – objetivo da APMPB; a folclórica, ligada também à PNC – cultura popular – e também ao estudo do folclore, “regulamentado pelo parecer 1264/73”, já exposto pelas sugestões da APMPB; e a música clássica – erudita, de concerto – fazia parte da Lei de 1961, que previa a produção especial desse tipo de música. Na produção e veiculação de filmes para cinema e TV, entende-se que se desejasse um maior alcance do que era produzido no país, em relação à música popular, folclórica e de concerto (clássica). Além dos filmes, sugeriu-se também publicação de fascículos com música brasileira, abrangendo os três tipos já expostos; a publicação em fascículos era vinculada às bancas de revistas, com menores valores de venda, possibilitando um maior alcance dessa música. Outro estímulo seria a apresentação de mostras periódicas de música brasileira, também satisfazendo a necessidade de se expandi-la à maior parte da população.

Já o emprego do termo “música popular anônima” estava relacionado à criação de meios para proteção dos direitos dessa manifestação; seria o direito autoral da música que não tem autor. Provavelmente objetivava-se defender e preservar a música folclórica, regional.

Comparando-se as onze medidas de Ferreti com as doze da APMPB, observou-se que sete delas eram comuns. Nos dois casos, concordou-se em: obrigatoriedade do ensino de música brasileira popular na escola, para primeiro e segundo graus; produção de filmes sobre música popular; estágios no exterior de técnicos brasileiros em gravações fonográficas; publicação de fascículos com discos sobre música popular; edição de gravações culturais; estímulo oficial à apresentação de mostras periódicas de música brasileira; estabelecimento de proporção na divulgação entre música brasileira e estrangeira.

Qual o impacto que essas medidas teriam sobre a música popular e a sociedade? Começando pelo ensino de música popular na escola, haveria uma transformação de gosto na próxima geração. Como já discutido no capítulo 1, a mudança de gosto, de hábito, para ser incorporada leva algum tempo; mesmo porque os pais dessas crianças poderiam não assimilar esse gosto. Cabe ressaltar que a partir de 1971 não havia mais o ensino de canto orfeônico¹³⁰, sendo substituído pela Educação Artística, de caráter polivalente, em que o professor ministraria diversas subáreas da Arte: música, artes visuais, dança, teatro, etc. O ensino de música brasileira em aula poderia tanto agir como elemento de musicalização quanto de apreciação musical.

Ainda sobre aspectos de apreciação musical e cultura, a produção de filmes sobre música popular também faria parte das estratégias relacionadas à apreciação/cultura musical, assim como a publicação de fascículos com discos sobre música popular. Ressalta-se que esses discos eram mais caros que os do gênero romântico, sendo de difícil acesso à população de baixa renda. E também o “estímulo oficial à apresentação de mostras periódicas de música brasileira”.

Duas estratégias atingiriam diretamente a indústria fonográfica: os estágios no exterior de técnicos brasileiros em gravações fonográficas, possibilitariam certa independência dos técnicos das multinacionais, que proporcionaria um maior alcance e produção de música popular nacional. E o estabelecimento – ou restabelecimento da lei de 1961 – de proporção na divulgação entre música brasileira e estrangeira, impactaria profundamente as gravadoras, tendo que contratar novos artistas nacionais para fazer frente à enxurrada de discos estrangeiros que havia no comércio fonográfico.

Já nas sugestões exclusivas de Ferreti observou-se certa radicalização como obrigar casas noturnas e clubes dançantes a executar dois terços de música popular; proibição, nas novelas de TV, do uso de música popular estrangeira como fundo ou prefixo; obrigação para emissoras de rádio e tv, em manter técnicos em música popular brasileira. Seria a tentativa de controle absoluto da mídia de música brasileira popular. Só faltou controlar as propagandas que envolvessem música. Em um regime de exceção, esse controle soa como autoritário.

¹³⁰ Que era o contato que os alunos tinham com a música em sala de aula.

Sobre as quatro medidas exclusivas da APMPB – música brasileira popular na educação superior; pesquisa de música e dança; gravações da cultura musical; criação de direitos para música popular anônima – observam-se diversas possibilidades: incluir a aprendizagem de Música Popular corroboraria a sugestão da música popular nas escolas, capacitando professores a ensinar música popular. Com isso, haveria a possibilidade desse aprendizado não ser somente de apreciação, como nos cursos de licenciatura em geral, mas com possibilidades de musicalização – ensinar a cantar, e até mesmo tocar essa música – partindo-se do curso de Educação Artística.

A realização de pesquisa de música e dança nas várias regiões do país seria para atender o caráter regional dessas manifestações; neste ponto existe confluência com as propostas da PNC. O resultado da pesquisa recairia na “coedição de gravações que documentem a cultura musical”. E a “criação de meios para a proteção definitiva dos direitos da música popular anônima”, também estaria relacionada à cultura popular. No Quadro 7, comparativo entre a PNC e a APMPB, pode se visualizar pontos em comum.

QUADRO 7 – COMPARATIVO ENTRE O PLANO NACIONAL DE CULTURA E O DOCUMENTO DA APMPB

PLANO NACIONAL DE CULTURA	DOCUMENTO DA APMPB
Apoio e acompanhamento de atividades artesanais e folclóricas envolvendo a música e a linguagem popular	Realização de pesquisas de música nas várias regiões do país. Gravações fonográficas que documentem aspectos importantes da cultura musical brasileira.
Apoio às diferentes modalidades da produção musical, difundindo, estimulando e protegendo a obra do autor nacional – direitos autorais	Estágios no exterior de técnicos brasileiros em gravações fonográficas. Publicação de fascículos com discos sobre música brasileira. Gravações culturais da MPB para serem vendidas a preços acessíveis. Proteção dos direitos da música popular anônima.
Difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa	Cumprimento do decreto de 1961 que determina a obrigatoriedade de execução de música brasileira em percentual fixo. Produção e veiculação de filmes, vídeo tapes e áudio tapes para cinemas, TVs educativas, comerciais ou de circuito fechado sobre música brasileira.

FONTE: O AUTOR

No dia 07/03/75, Millarch procurou justificar as sugestões enviadas ao MEC: a primeira justificativa estava relacionada à inserção do estudo da música popular brasileira nos currículos de 1º e 2º graus, abrangendo o nível superior. Argumentou

que, antes do “surto da Bossa Nova e da revalorização do samba e outros ritmos, nossa música popular era menosprezada, como se fosse manifestação culturalmente inferior”. Para ele, essa visão era elitista, e foi abolida dos meios cultos do País, sendo tão importante quanto o da música erudita.

A segunda justificativa de Millarch estava relacionada à criação do Instituto Nacional de Música e Dança, cuja função seria similar à do Instituto Nacional do Cinema que defendia os interesses dos cineastas nacionais, fazendo respeitar a proporção de exibição de filmes brasileiros fixada em lei. Caberia ao Instituto da Música a fiscalização da proporcionalidade obrigatória de veiculação de música popular nos meios de comunicação de massa, relativa ao Decreto 50.929 de 1961; argumenta que pouco se fez para que fosse implementada na prática (07/03/75, p. 4).

Em síntese, deduz-se que a atuação de Millarch foi ímpar nesse momento/contexto:

- Reuniu os críticos e experts no I Encontro de Pesquisadores, em Curitiba, num momento em que a música brasileira popular estava decaindo em produção e consumo, em detrimento da música estrangeira. Numa tentativa de reverter este quadro, principalmente através da atuação política, propuseram enviar ao MEC, sugestões/reivindicações que de certa maneira equilibrassem o consumo e o espaço ocupado pelas duas “músicas”. Dos onze itens listados pela APMPB, Millarch já havia comentado sobre alguns deles em suas críticas, expostas anteriormente neste mesmo capítulo como a “inclusão do ensino da Música Popular Brasileira no primeiro e segundo graus”; também explorou a questão das pesquisas de música regional, principalmente nas gravações realizadas por Marcus Pereira; diversas vezes comentou sobre a falta de “reedições” de gravações da música brasileira popular. Ou seja, essa lista de sugestões enviada ao MEC, de certa maneira vinha sendo “incubada” nos textos de Millarch.

- Detinha capital político, que possibilitou saber, antecipadamente, partes das deliberações da PNC que iria ser promulgada em seguida. Como ex-presidente da Fundação Cultural de Curitiba no primeiro mandato do prefeito Jaime Lerner, certamente era conhecido do então ministro da Educação e Cultura – o paranaense Ney Braga – o que facilitava o acesso e circulação pelos corredores do ministério. Além disso, o diretor do DAC/MEC, órgão responsável pela elaboração da PNC, era sogro de Nara Leão, madrinha da MP-RM.

Da parte do governo, a presença, à frente do MEC, de um ministro paranaense, ex-prefeito de Curitiba, ex-governador do Paraná e amante das artes, era a tentativa do governo militar de se aproximar da área da cultura, pois desde 1964 pouco havia sido realizado nessa área. Ressalta-se a súbita relevância, com a criação de diversas instituições governamentais de cultura, devido à derrota política do regime nas eleições de 1974, como visto no capítulo 2. Infelizmente, como se observará no próximo item, a oportunidade não pode ser aproveitada plenamente, pois o governo não interferiu no *modus operandi* da indústria fonográfica. A ação governamental acabou sendo paliativa.

Um dos anseios da APMPB, e que Millarch publicou em O ESTADO (06/03/75, p. 4), foi a criação de um Instituto Nacional do Disco, proposta por Lúcio Rangel, sendo apresentado dois argumentos para isso: 1) a pretensa unificação da música popular em todo o mundo pelos industriais do disco, através das mesmas matrizes gravadas em vários lugares do mundo e impostas aos consumidores; 2) a concentração de empresas, visando o domínio do mercado internacional. Esse Instituto do Disco teria como atividade a divulgação da cultura musical do Brasil; e também como já visto, o papel de fiscalizar a proporção entre música nacional e estrangeira. Porém, essa proposta não foi avante nas onze sugestões enviadas ao MEC.

Paralelamente às expectativas nacionais relacionadas ao evento, Millarch também se preocupou com o ambiente musical popular curitibano, afirmando que este triste panorama poderia mudar em breve com a presença de Marcus Pereira em Curitiba para o Encontro de Pesquisadores, devendo ouvir alguns músicos (22/02/75, p. 4). Apesar de toda a movimentação das reuniões do Teatro Paiol, das apresentações de dezenas de artistas ocorridas neste espaço, da criação do MAPA, Aramis reconheceu que a cidade ainda tem pouco a oferecer como produção local e fonográfica.

Aramis cria na possibilidade de Curitiba desempenhar um papel importante no contexto da música popular; não do aspecto da “manifestação cultural” ou de criatividade, mas sim do ponto de vista político, que ele chamou de “aglutinação das reivindicações” e das pesquisas da música popular. Projetou que a intelectualidade curitibana, representada por ele na presidência da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira, iria se envolver na luta de “levar avante a defesa dos ideais ligados à valorização e inserção de nossa MPB no lugar que de direito lhe pertence em nosso quadro cultural” (07/03/75, p. 4). Compreendia as limitações da cultura de

música brasileira popular de Curitiba, tanto na manifestação quanto na criatividade, reconhecendo que existe potencial político – através da APMPB – de se defender os ideais relacionados à essa música.

No próximo item – Reverberações – constatou-se algumas ações por parte do governo nos anos de 1975 e 1976, depois da publicação da PNC.

4.1 REVERBERAÇÕES APÓS O I ENCONTRO DA APMPB

Procurou-se relatar neste item desdobramentos da criação dessa Associação, seja através dos textos publicados por Millarch após o Encontro, ou ações efetuadas pela APMPB e pelo governo, analisadas na obra de Stroud (2008). Cabe destacar o papel desempenhado pela APMPB em relação à Esfera Pública, na defesa da música brasileira popular em relação à indústria fonográfica; lembrando que a Associação esperava que o governo atuasse em prol das sugestões enviadas. Era uma dupla utilização da EP: contraponto à indústria com a ajuda do governo.

Millarch divulgou um provável encontro da diretoria da Associação dos Pesquisadores da MPB, mais o jornalista “experto” José Ramos Tinhorão, e Roberto Parreiras, coordenador do Plano de Ação Cultural do MEC, para discutir o financiamento de uma pesquisa para o levantamento da discografia brasileira (05/10/75, p. 4). A FUNARTE lançou o livro *Discografia brasileira 78 rpm – 1904 a 1964* em 1982, de autoria de Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M.A. de Azevedo (Nirez).

Como resposta ao contexto do ano de 1975, com a criação da APMPB e a visualização de Millarch em relação às possibilidades do MEC em patrocinar eventos que estimulasse/preservassem a música brasileira popular já expostos, ele inicia sua retrospectiva de 1976 pelos “Fatos mais importantes ocorridos na MPB em 75” (MILLARCH, 04/01/76):

1. *A criação da Sombrás em defesa do compositor brasileiro* – Carvalho (2006) afirmou que em 1975 vários artistas foram expulsos da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais – SICAM – por pedirem uma formal prestação de contas. Com isso, fundaram a Sociedade Musical Brasileira (SOMBRÁS), que, segundo ele, “congregou toda a classe artística brasileira”. Os primeiros eleitos foram Tom Jobim, presidente, e Hermínio Bello de Carvalho, vice. Foi em nome dessa instituição que foi apresentada ao MEC o Projeto Pixinguinha. Destaca-se que era

objetivo da PNC tratar do direito autoral; porém essa discussão foi travada mais no meio privado do que no governamental.

2. *A preocupação do Governo Federal, tanto na área executiva (MEC) como na Legislativa, em defender e preservar o patrimônio musical (popular) brasileiro – o significado de popular, segundo a PNC, tanto se referia à cultura musical popular – folclore – quanto a gêneros de música gravada que haviam se tornado obsoletos. Foi o que Millarch (18/06/74, p. 16) divulgou sobre a preservação do gênero choro, em que um deputado federal propôs na Câmara Federal que as gravadoras sejam obrigadas a gravar LPs de choros.*

3. *Criação da APMPB – já amplamente discutida.*

4. *A tentativa de estruturar junto a Universidade de Brasília o curso de pós-graduação em Música Popular Brasileira – este item se refere à sugestão da APMPB de fomentar o estudo e pesquisa da música popular em diversas esferas da educação; neste caso em específico, na pós-graduação.*

5. *A defesa de tese de mestrado no Programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro em junho de 1975, pela professora Maria Julia Goldwasser, sobre a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, num reconhecimento universitário a uma das mais autênticas formas de expressão da cultura popular brasileira (a tese foi publicada em novembro/75, na coleção biblioteca de Antropologia social, Zahar editores, RJ, com o título de "O Palácio do Samba", 202 páginas) – neste item Millarch apresenta e discute as informações, se relacionando à pesquisa em música popular da APMPB.*

6. *A edição do LP de Walter Smetak (Philips, 6349110, março/75), produzido por Roberto Santana e Caetano Veloso, registrando e divulgando um trabalho altamente experimental e que foi realizado apesar da fábrica saber de sua inviabilidade econômica – a produção de um disco de música erudita, experimental, atingia o objetivo de divulgação da música brasileira, segundo a lei de 1961.*

7. *Continuidade e identificação das séries de programas de MPB dentro do Projeto Minerva¹³¹, produzidos por Paulo Tapajós e Ricardo Cravo Albim, bem como*

¹³¹ O Projeto Minerva foi um projeto do governo federal exibido em cadeia nacional, a partir de 1970, propondo um modelo de educação à distância, transmitindo cursos de primeiro e segundo graus. Parte do conjunto de programas pertencente ao Projeto era denominado de *Informativos culturais*, com conteúdos menos densos, objetivando difundir informações sobre conhecimentos gerais e ser forma de entretenimento. As áreas contempladas nestes programas foram: música (popular, erudita), literatura, educação (língua portuguesa), saúde, esportes, folclore e assuntos gerais. Paulo Tapajós,

as edições em LPs da Tapeçar, da série "100 Anos de MPB" (8 volumes, dos quais somente saíram 3 em 1975) – este item é derivado do estímulo às gravações culturais de música brasileira popular.

8. *Continuidade da série "Ídolos da MPB", e criação da coleção "Destaque", ambas dirigidas pelo pesquisador João Luiz Ferreti, na Continental. Início da série "Documento", na Odeon, com Ips homenageando Severino Araújo e Radamés Gnattali. Continuidade das edições da Evento, de Aloysio de Oliveira, inclusive o lançamento de faixas inéditas, com Carmen Miranda (1909-1955) e o Bando da Lua (1929-1955) – este também se refere a gravações culturais da música brasileira popular.*

9. *A sequência das produções de Marcus Pereira, em especial a coleção "Música Popular do Sul" (4 volumes) e o álbum-duplo com Arthur Moreira Lima interpretando Ernesto Nazareth – tem-se aqui dois tipos de gravações relacionadas à cultura musical: as de música regional – Popular do Sul – e as gravações clássicas.*

10. *O esforço de produtores independentes, como Manolo (Tapeçar), José Rozemblit Sobrinho (Top Tap) e Jonas Silva (Imagem), em lançar discos de alto nível, sendo que as duas primeiras vêm prestigiando bastante os compositores populares e artistas há muito esquecidos, como no caso do retorno de Ademildo Fonseca (Top Tap) – mais um exemplo de gravações culturais da música brasileira popular.*

11. *A edição da História das Escolas de Samba, produção de J.C. Botezelli (Pelão), discos Marcus Pereira e do álbum duplo "História dos Sambas-de-Enredo", produção de Maurício Quadrio, para a Phonogram (04/01/76) – outra gravação cultural de música brasileira popular.*

Ainda sob o impacto da reunião da APMPB, retomou, quatro meses depois, parte destes fatos ao afirmar que “a Música Popular Brasileira começa hoje a merecer maiores atenções em termos de sua memória e sociologia”, elencando: uma pesquisa sobre a discografia brasileira, começando com os discos de 78 rotações (rpm), chegando até o advento do LP e do compacto; criação do curso de pós-graduação em Música Popular, em Brasília; em Londrina, a incorporação de um Regional do Choro à Coordenadoria de Extensão Cultural da Universidade; divulgação de tese de doutoramento sobre a música popular brasileira na UNICAMP; discussão informal sobre MPB, organizado por acadêmicos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná

radialista da Rádio Nacional, elaborou parte destes programas, transformados numa coletânea de MPB: “100 anos de Música Popular Brasileira – Projeto Minerva” de 1975 (SILVA, 2011).

em Curitiba (12/05/76, p. 4). Sobre o termo “memória” na música brasileira popular, o crítico considera que a pesquisa discográfica, curso de pós-graduação em Música Popular e tese de doutoramento tenham a ver com questões de memória. Quanto à “sociologia”, a incorporação de um Regional do Choro à Extensão da UEL e a discussão informal na EMBAP faziam parte dessa discussão, que para ele era pertinente; era a entrada a música brasileira popular em outros ambientes. Visualizou-se que os fatos ocorridos e divulgados por Millarch tinham um caráter de afirmação da tradição da música brasileira como Esfera Pública, através da memória do choro, pós-graduação em música brasileira popular, defesa de dissertação de mestrado, lançamento de discos de gravações culturais.

Stroud afirma que a APMPB atuou como um grupo de pressão – EP –, periodicamente alertando o governo sobre as ameaças à música popular nacional. Além disso, diversos membros da Associação foram responsáveis pelo projeto de compilar a discografia de todas as gravações de 78 rpm produzidas no Brasil entre 1902 e 1964. Também foram responsáveis pela publicação de dezenas de estudos de figuras esquecidas do mundo da música popular, principalmente do samba, através dos auspícios da FUNARTE (STROUD, 2008, p. 53).

O assunto da ‘invasão cultural’ era tão real, que em meados de abril de 1975, praticamente em simultâneo com o Encontro da APMPB, houve uma série de debates no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro, onde se discutiu cinema, teatro, música popular, artes plásticas, jornalismo, literatura e publicidade (STROUD, 2008, p. 47). Destaca-se a relevância destes debates por ser o primeiro evento público dessa magnitude desde a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968. Dois grandes temas discutidos foram o impacto da censura nas artes no Brasil e o aumento da ‘denacionalização’ da vida cultural brasileira devido a invasão de valores estrangeiros. Apesar de não haver, ou não se identificar uma relação direta entre o Encontro da APMPB e o evento no Casa Grande, o crítico Sérgio Cabral esteve presente nos dois eventos, e no dia da música popular – 21 de abril – apontou que a indústria fonográfica recebia diversas vantagens financeiras, dentre as quais a isenção de impostos ao imprimir nas capas dos discos os dizeres “Disco é Cultura” para discos produzidos no Brasil.

Outros encontros da APMPB foram realizados em 1982, 1985 e 2001, onde o assunto ‘invasão cultural’ apareceu (STROUD, 2008, p. 52), funcionando ainda como um grupo de pressão, alertando o governo, numa atuação da Esfera Pública. Outros

efeitos causados pela ação desse grupo de pesquisadores foi seu desempenho junto à FUNARTE: a atuação de Marcus Pereira e seu ‘mapeamento musical’ e o movimento Armorial de Ariano Suassuna (STROUD, 2008, p. 54).

Stroud considerou que, apesar da preocupação de determinados setores da sociedade com a invasão cultural, com a criação da APMPB e os debates do Teatro Casa Grande, o governo militar pouco fez para intervir, ou diminuir o favorecimento dado à indústria fonográfica. Uma das ações concretas foi a criação do Projeto Pixinguinha, via FUNARTE, que previa uma série de apresentações pelo país promovendo e divulgando os gêneros musicais que não eram evidenciados pela indústria fonográfica (STROUD, 2008, p. 119). Esse Projeto foi o responsável por 1468 shows entre os anos de 1978 e 1979 atingindo mais de um milhão de pessoas (STROUD, 2008, p. 138).

A pessoa escolhida para o estabelecimento do Instituto Nacional da Música – reivindicação apontada por Millarch em 1975 – foi Marlos Nobre¹³² (1939), que favoreceu o desenvolvimento da música regional – maracatu, frevo e embolada (gêneros nordestinos, assim como ele); porém deixou claro que o governo não interferiria no mercado de música popular. Segundo Stroud, o governo se mostrou receptivo à

‘Desnacionalização’ da música popular brasileira, mas estava mais preocupado em não afugentar investidores estrangeiros do Brasil. Talvez isso possa ser posto em perspectiva se considerarmos que, em 1975, o governo aprovou uma legislação que obrigava os cinemas a exibirem filmes brasileiros no mínimo 112 dias por ano, mas não tomou nenhuma medida parecida no campo da música popular (STROUD, 2014, 218-219).

O ministro Ney Braga atendeu à solicitação da APMPB e realizou uma pesquisa entre compositores, pesquisadores e profissionais envolvidos na indústria fonográfica para investigar a chamada “descaracterização” da música brasileira por influências estrangeiras e a inexistência de arquivos adequados sobre a música popular nacional. Constatou-se que “a força criativa da música popular brasileira poderia desaparecer totalmente” (STROUD, 2014, p. 221-222).

A ação do governo pós-PNC foi basicamente fundamentada na criação de instituições culturais: FUNARTE (1975); além disso criou o “Conselho Nacional de Direitos Autorais (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976) e a campanha pela defesa do folclore brasileiro (1975)” (STROUD, 2014, p. 221). O Estado se tornou um

¹³² Pianista, maestro e compositor brasileiro, na área de música erudita, nascido em Recife.

mediador cultural, atuando principalmente nas áreas das artes plásticas, folclore e música: “O objetivo da FUNARTE era agir primeiramente como órgão de apoio, patrocinando o desenvolvimento artístico e projetos, e trabalhando pela preservação e promoção dos valores culturais característicos do ‘povo’”.

Em síntese, a atuação governamental esperada pelos membros da APMPB, como instituição da Esfera Pública, para a defesa da música brasileira popular, assumiu um caráter paliativo, pois as ações realizadas sob os auspícios da FUNARTE – Projeto Pixinguinha, biografias de músicos brasileiros, catálogo de discos de 78 rpm lançados no Brasil – tiveram um alcance limitado, se comparado à proposta da APMPB, por exemplo, de se incluir a música brasileira popular no currículo escolar. E no âmbito da indústria fonográfica, esta continuou “intocada”.

Constatou-se que a atuação de Millarch como crítico foi essencial para a criação da APMPB; também atuou de forma ímpar, na defesa da música popular em Curitiba e no Paraná, ao estimular e incentivar essa prática. A proposta de inclusão da música brasileira popular no currículo da educação básica, feita nas indicações da APMPB encaminhadas ao MEC em 1975, possibilitaria, pelo menos para a próxima geração de brasileiros, uma oportunidade de mobilidade cultural. Como citado em Gans, a mobilidade cultural é mais lenta que a econômica; a aquisição de bens culturais, ao haver ascensão econômica, não acompanha de imediato a aquisição de outros hábitos de consumo. Porém a capacitação educacional – na ascensão socioeconômica existe a possibilidade de haver um interesse na troca por uma melhor educação – potencializaria a aquisição de procedimentos culturais superiores.

No texto de Herminio Bello de Carvalho¹³³, escrito em homenagem a Aramis Millarch, logo após o seu falecimento, encontra-se resumidamente a atividade exercida pelo crítico curitibano em seus 30 anos de atuação, demonstrando parte do aspecto visionário do crítico curitibano, e que procurou se evidenciar na análise de seus textos de música brasileira popular, entre 1965 e 1976, evidenciando sua relevância para a cultura musical curitibana e brasileira:

Lembro como o conheci: ele fazendo um convite para uma palestra, ou algo que o valha, alguma daquelas loucuras que seu coração sempre ardilava: um simpósio, um festival, uma discussão qualquer que envolvesse a cultura. Porque era a cultura a sua grande cachaça, o seu mais saboroso uísque, era a razão, enfim, de toda sua vida. Um animador cultural nato, que apoiou todos os movimentos culturais de Curitiba. Lembro quando me apresentou ao Lápis, às Ninfas, e a toda uma legião de artistas paranaenses; suas veias saltavam de paixão, paixão que chegava aos raios da irracionalidade. Era, graças a

¹³³ Pai do Projeto Pixinguinha, patrocinado pela FUNARTE a partir de 1975.

Deus, aquela doce e mais do que imprescindível irracionalidade bem própria dos que amam aquilo que acreditam. Lembro que recusei o convite que me fez, com seu jeito tímido de quem teme incomodar os outros, e aleguei as questões de sempre. Roubava o rótulo de pesquisador que teimavam em me pespegar, não me julgava, enfim, gabaritado para fazer parte daquela Associação Brasileira de Pesquisadores que ele continuava estimulando, na crença de que a cultura brasileira se salvaria através das supostas tábuas de salvação que ele estendia, como um tapete brocado de ouro, naquela sua defesa quixotesca em favor da cultura brasileira, mas sempre com seu olhar visionário antenado para o novo. [...] Lembro um prêmio Sharp recente, onde nos encontramos. Causaria inveja a muitos as manifestações de carinho e respeito recebidas por Aramis naquele evento. Eram abraços efusivos, beijos, acarinhações as mais pródigas – tudo isso um evidente sinal de respeito e gratidão a quem sempre amou a música sem nunca servir-se dela. Sei, e muito bem, que no coração de cada artista brasileiro estará pulsando uma grande saudade desse amoroso amigo que agora se foi. [...] Seu desaparecimento me faz pensar agora: e o que se fará do imenso e riquíssimo acervo de fitas, discos, depoimentos – ele mesmo um museu das imagens e dos sons do nosso Brasil? Acho que o governo do Paraná tem uma obrigação moral, a partir de agora, de coletar todo esse material, de transformá-lo em fonte de consulta para todos aqueles que, ainda, pensam em cultura como fonte de saber. Todos nós, artistas, um dia, gastamos horas diante do microfone, dos vídeos de Aramis: que esse saboroso dispêndio de tempo não resulte em nada que venha, em futuro, a ser fragmentado. [...] Ao rabiscar esta última linha – e impossibilitado de vê-lo pela última vez – dou meus pêsames à cultura brasileira por essa perda que é minha, é de Elizeth, da Camerata Carioca de Joel e Radamés, é de Lápiz e das Ninfas, é de Marilene e Chico, é de vocês aí da redação, é de todos nós que acreditamos na cultura como ele acreditava, com aquele seu jeito gordo de nos afagar, parecendo pedir desculpas por existir – logo ele, logo ele! Que morreu ouvindo música, à beira do único instrumento que sempre tocou tão bem, a sua velha e silenciosa máquina de escrever, com seu teclado de letras (CARVALHO, O ESTADO DO PARANÁ, 15/07/92).

CONCLUSÃO

Uma pesquisa de caráter interdisciplinar tem os seus desafios e também os seus riscos. Até que ponto se deve chegar a discussão nas áreas distintas, para que o resultado geral se torne factível? Foi o desafio enfrentado nessa tese. Porém foi gratificante perceber que áreas distintas apresentam muitos pontos afins. Reconhecer que o verdadeiro papel da crítica possui funções sociopolíticas; que a edição de um decreto de renúncia fiscal que beneficia as indústrias estrangeiras, pode propiciar a queda da produção de discos nacionais; que se “corre” atrás de uma Política Nacional de Cultura, porque se perdeu uma eleição no Congresso; que se crie uma Associação de Pesquisadores sugerindo que todos tenham na escola aula de música brasileira popular, e que subliminarmente isto tenha um caráter político, foram somente algumas das recompensas recebidas.

O trabalho teve como objetivo analisar o papel de ator da Esfera Pública exercido pelo jornalista Aramis Millarch em suas críticas de música brasileira popular no jornal O ESTADO DO PARANÁ, de Curitiba, entre os anos de 1965 e 1976. A escolha do recorte temporal iniciou com o início da atuação do crítico no jornal, terminando com a criação, idealizada por ele, da Associação dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira – APMPB – em 1975, se estendendo até o ano seguinte em virtude do que foi chamado de reverberações, os efeitos ainda discutidos por ele dessa Associação.

Verificou-se que o termo “EP” foi empregado por Jurgen Habermas, em referência à função de “contrapeso”, de equilíbrio, entre a sociedade civil e o Estado absolutista no início do século XVIII. Dentre as instituições que desempenhavam essa função estava a imprensa. Terry Eagleton especifica a crítica como parte integrante desse equilíbrio de forças, considerando que o verdadeiro papel dessa atividade seria o sociopolítico. Atualizando as instituições, esse papel de contraponto desempenhado pela crítica seria em relação à classe dominante ou o Estado burguês.

Porém, a crítica cultural está relacionada à divulgação e análise de produtos: discos, filmes, obras de arte, livros, etc. Portanto intui-se que a atividade da crítica cultural deva ponderar, tanto o aspecto sociopolítico, quanto o de “relações públicas” (termo de Eagleton). É desse ponto que se avaliou a atuação de Millarch como crítico fonográfico de música brasileira popular no período escolhido. Através de suas resenhas fonográficas e de outras publicações suas, além de outros experts em

música brasileira popular em O ESTADO, verificou-se o papel desempenhado pelo periódico, de defensor da tradição na música brasileira popular.

Assumiou-se que a ação da crítica de Millarch, como ator da Esfera Pública, se deu em relação ao governo militar e à indústria fonográfica, sendo que durante todo o período Aramis apresentou as estratégias escolhidas pelas gravadoras, e de como isso afetava a produção de discos e a consolidação da tradição em música brasileira popular. Destacou negativamente que os artistas paranaenses ficavam de fora do circuito fonográfico. O ápice de sua atuação sociopolítica ocorreu em 1975, na criação da APMPB – Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira – da qual foi escolhido como primeiro presidente. Nesse contexto se destacou a dupla ação de EP exercido pela APMPB: no juízo depreciativo da ação da indústria fonográfica e nas sugestões enviadas ao MEC, numa tentativa de sensibilizar o governo a intervir no mercado fonográfico através da Política Nacional de Cultura, promulgada concomitantemente à fundação da Associação.

Observou-se durante o período analisado que Millarch defendeu uma identidade nacional em música, baseada na tradição Samba-Bossa Nova-MPB. Além de Aramis, outros autores – radialistas, críticos, experts – mantiveram uma linha unânime no jornal. Esse grupo de especialistas basicamente permaneceu junto ao crítico até a formação da APMPB.

Detectou-se também em Millarch, além da identidade, a formação do gosto e o estímulo ao consumo. Essas três categorias, de certa maneira, são inseparáveis. A identidade/tradição é uma ideia construída, que redundando na transformação do gosto e no consumo dos bens relacionados à identidade. Durante todo o período, o crítico estabeleceu relações entre o consumo de diversos gêneros musicais à condição socioeconômica. Com frequência, ao atribuir determinado tipo de artista/gênero às classes mais baixas, os comentários eram depreciativos, constatando-se que o público-alvo do jornal era a classe média/alta.

Apesar desse caráter prescritivo, em diversos momentos ele chamou a atenção para a necessidade de explicações sociológicas para a compreensão de determinados fenômenos musicais, normalmente relacionados ao consumo e posicionamento social das classes mais baixas. O maior desafio sociológico enfrentado por ele foi Roberto Carlos, que iniciou na Jovem Guarda e depois passou ao gênero Romântico, mas que nunca deixou de ser apreciado por diversas camadas sociais.

O desejo de organizar uma associação de pesquisadores surgiu a partir de 1972, quando se sentiu desassossegado com o fato do alto consumo de música estrangeira em detrimento à música brasileira, começando a articular, com críticos de outros estados, essa possibilidade. Com a posse de Geisel e a escolha de Ney Braga para a pasta do MEC, recrudescceu a vontade dessa articulação, visualizando no ministro paranaense e amante da cultura, o desfecho positivo para essa empreitada. O momento político não podia ser melhor.

Desde a promulgação do AI-5 e o início efetivo da censura em música, marcada pelo exílio de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, a música popular entrou em declínio; e a indústria fonográfica expandindo suas vendas. Em diversas falas de 1975, visualizou-se que a música popular poderia desaparecer. Somente uma ação governamental poderia reequilibrar a balança.

Porém, do ponto de vista cultural, apesar de se ter organizado o Conselho Federal de Cultura – CFC – em 1967, com o objetivo de se elaborar diretrizes para a área, de certa maneira as instituições públicas culturais se mantiveram praticamente as mesmas, sem grandes interferências, desde a época de Getúlio Vargas; inclusive os membros do CFC já haviam exercido cargos políticos nessa área desde os anos 1930.

A guinada cultural governamental ocorreu a partir do ano de 1974, com a perda de espaço político no Congresso Nacional, aonde a oposição obteve expressiva vitória. Com isso, o governo Geisel, empossado em 1974, decidiu “reconquistar” a classe média, com um novo plano econômico de desenvolvimento – PND II – e a promulgação da primeira Política Nacional de Cultura. Esta foi encabeçada pelo ministro Ney Braga, paranaense, à frente do Ministério da Educação e Cultura. Além da PNC, o governo militar criou diversas instituições relacionadas à cultura, numa tentativa de atrair personalidades com posicionamento divergente ao do governo. A principal instituição, relacionada à música foi a FUNARTE, e dentro dela o Instituto Nacional da Música.

O perfil político de Millarch, que havia atuado na prefeitura de Curitiba no mandato do prefeito biônico Jaime Lerner, certamente era conhecido de Ney Braga, e do diretor-geral do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC – Manoel Diegues Jr. –, que era sogro de Nara Leão, a rainha da seção de Música Popular editada por Millarch a partir do ano de 1965 em O ESTADO. Foi esse departamento o

responsável pela elaboração da PNC, da qual Aramis adiantou várias novidades no jornal antes da promulgação.

A realização do Encontro dos pesquisadores envolveu trinta personalidades nacionais da música popular, de críticos, pesquisadores, produtores e colecionadores. Escolhidos “a dedo” por Millarch, eram defensores da música popular de tradição e também folcloristas. Das sugestões encaminhadas pela APMPB ao MEC, boa parte afetaria diretamente a indústria fonográfica.

As principais medidas encaminhadas ao governo previam: a disciplina de música popular brasileira para todas as instâncias de educação; controle de produção e divulgação entre música brasileira e estrangeira, através da lei de 1961 que estabelecia a proporção de 50%; maior divulgação da música popular.

Se estas sugestões fossem seguidas, no caso da música popular nas escolas, haveria a possibilidade da transformação do gosto, que, poderia levar aproximadamente uma geração. Além disso, o retorno maciço da música brasileira popular, segundo a tradição defendida pela APMPB, significaria a reaparição do gênero MPB, instituição da Esfera Pública, também divergente do governo militar.

Porém as sugestões da APMPB passaram em branco; não houve nenhuma alteração substancial na relação com a indústria fonográfica, pois o governo não queria perder investimento externo. De resultado palpável, a FUNARTE investiu na publicação de livros referentes à música popular, de autoria de membros da associação. E principalmente através de Hermínio Bello de Carvalho e o Projeto Pixinguinha, houve divulgação da música, principalmente de artistas da época de ouro – 1930-1940 – por diversos lugares do Brasil, atingindo mais de um milhão de pessoas a partir de 1977.

Finalizando, a atuação de Aramis Millarch foi ímpar na defesa da música brasileira popular. Através de suas críticas, de seus relacionamentos, da criação da APMPB, certamente influenciou na preservação da tradição, no resgate a artistas esquecidos, como no Projeto Pixinguinha, e nas inúmeras biografias escritas. Sem a atuação da APMPB, certamente teria se perdido muito mais da música brasileira.

O empenho de Aramis não parou na APMPB; após 1976 continuou trabalhando até 1992. Defendeu a criação de um conservatório de música popular brasileira em Curitiba, cuja assunto proporcionaria outras pesquisas. Além disso, muito mais se poderá pesquisar de suas críticas: como se relacionou com o rock brasileiro dos anos 80? Manteve a defesa da tradição Samba-BN-MPB até o fim de

sua atuação? Certamente muito mais ainda se poderá aprender desse crítico curitibano.

REFERÊNCIAS

1 REFERÊNCIAS GERAIS

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira Alves. **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

AMARAL, Luiz. **Técnica de jornal e periódico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In: **Cadernos do Colóquio**. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2001.

ARAGÃO, Paulo. Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro. In: **Cadernos do Colóquio**. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2000.

BALLERINI, Franthiesco. **Jornalismo cultural no século 21: literatura, artes visuais, teatro, cinema e música: a história, as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática**. São Paulo: Summus, 2015.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, José D'Assunção. Sobre a feitura da micro-história. In: **Opsis**, vol. 7, nº 9, jul-dez 2007, p. 167-185.

BEHÁGUE, Gerard. Villa-Lobos. SADIE, Stanley (ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 2001, v. 26, p. 613-621.

BERGOLD, Rogério de Brito. **Aspectos estilísticos no Trio 4º de Glauco Velásquez**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

BERGOLD, Rogério de Brito. Os fonogramas no Acervo Alceu Schwab: um arquivo pessoal. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007a.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. Organizador [da coletânea] Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.
- BRAGA, José Luiz. Apresentação. In: GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.
- BRAGA, Ney. Apresentação. In: BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política nacional de cultura**. Brasília, 1977.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política nacional de cultura**. Brasília, 1977.
- BURAWOY, Michael. **O marxismo encontra Bourdieu**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- CARNEIRO, Maria Cecília Ribas Carneiro; NEVES, José Maria. **Glauco Velásquez**. Rio de Janeiro, 2002.
- CARDOZO, J.C.S. Encontros e desencontros entre Bourdieu e o marxismo. In: **Estudos Ibero-Americanos**, PUCRS, v. 38, n.1, p. 200-206, jan./jul. 2012.
- CARVALHO, Herminio Bello de. Projeto Pixinguinha: O pai do Projeto Pixinguinha. In: **Brasil – Memória das Artes**. (2006). <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/o-pai-do-projeto-pixinguinha/>. Acesso em 03/11/19.
- CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. **A música na pauta jornalística d’“O Estado de São Paulo”**: 1947-1968. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1996.
- COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (org.) **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**. Brasília, Janeiro/Março1973.
- COSTA, Iná Camargo; CEVASCO, Maria Elisa. Terry Eagleton: uma apresentação. **Crítica Marxista**. São Paulo: Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.49-52.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELLIS, Katharine. Criticism. France and Belgium. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2001.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. **Cultura e política no Brasil**: contribuições para o debate sobre Política Cultural. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara. Araraquara, 2006.

FONSECA, Marcelo Jacques. **Globalização e comida**: uma análise microssociológica da relação global/local na alimentação. Tese. Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

FONTENELE, Ana Lúcia. Pixinguinha e os caminhos da orquestração brasileira: caso Carinhoso. 3ª Jornada Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

FRANÇA, Cecília Cavaliere; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. In: **Em pauta**. V. 13, n. 21, dezembro de 2002. Páginas 5-41.

FREIRE, Guilherme Araújo. Racionalização dos meios de atuação na indústria cultural e a produção cancionista experimental da década de 1970. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

GADINI, Sérgio Luiz. **A cultura como notícia no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos, v. 8).

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GANS, Herbert J. **Popular culture and high culture**: an analysis and evaluation of taste. New York: Basic Books, 1974.

GEMAEL, Ronaldo. Retrato falado. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, Vol. XIX, nº 100, setembro de 1992, p. 5-11.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica**: a Ópera e o Teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Ediouro, 2004.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GROPP, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Por artes da memória:** a crônica de uma instituição – FUNARTE. Tese de doutorado. Programa em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HELLER, Milton Ivan. **Resistência democrática:** a repressão no Paraná. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1988.

HUPFER, Maria Luísa Rinaldi. **As rainhas do rádio:** símbolos da nascente indústria cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

KROEBER, A.L.; KLUCKHOHN, Clyde. **Culture:** a critical review of concepts and definitions. Cambridge (U.S.A.): Peabody Museum of American Archaeology, 1952.

LEVITT, Steven D.; DUBNER, Stephen. **Freakonomics:** o lado oculto de tudo que nos afeta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

LOPES, Felipe Tavares Paes. Bourdieu e Goffman: um ensaio sobre os pontos comuns e as fissuras que unem e separam ambos os autores a partir da perspectiva do primeiro. In: **Estudos e pesquisas em Psicologia**, UERJ, RJ, Ano 9, n. 2, p. 389-407, 2º semestre de 2009. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a09.pdf>

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional:** o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MARANHÃO, Carlos Roberto de Souza. Depoimento. In: **Memórias Paraná.** 2016. <http://memoriasparana.com.br/carlos-roberto-de-souza-maranhao/>. Acesso em 06 mai. 2019.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. Apresentação. In: MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional:** o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MAUS, Fred Everett. Criticism. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** New York: Oxford University Press, 2001.

MEDEIROS, Benício. **A rotativa parou!:** os últimos dias da Última Hora de Samuel Wainer. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MICELI, Sérgio. Introdução: A força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (org). **Estado e cultura no Brasil.** São Paulo: DIFEL, 1984a.

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

MOREIRA, M. B. C.; SANTOS, R. dos. O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre a décadas de 1960 e 1970. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.87-97.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MURATA, Margaret. Joseph Addison. In: STRUNK, Oliver (ed.). **Source readings in Music History**. New York: W.W. Norton, 1998, p. 683-686.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167-189. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010.

NEVES, Ozias Paese. **Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial**. Dissertação. Mestrado. Pós-graduação em História, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2006.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. **Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70**. Dissertação. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, Luiz Ademir; FERNANDES, Adélia Barroso. Espaço público, política e ação comunicativa a partir da concepção habermasiana. In: **Estudos filosóficos**. São João del-Rei, UFSJ, nº 6/2011, p. 116-130.

OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. **Olhares sobre uma cobertura: a eleição de 2002 para o governo do Paraná em três jornais locais**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2006.

OLIVEN, Ruben George. A relação estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, Sergio (org). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 41-52.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. Organizador [da coletânea] Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983. (p. 7-38)

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

QUADROS JÚNIOR, Itanel Bastos. Anotações sobre a trajetória da propaganda no Paraná. Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia. **Anais... 6º Encontro**. Niterói, 2008.

RODRIGUES, Luciana Barão. **A “era FUNARTE”**: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

ROTHSTEIN, Edward. Criticism. Since 1945. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2001.

SÁ JR., Marcus Vinícius de. Um herói da cultura. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, Vol. XIX, nº 100, setembro de 1992, p. 11-12.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SAMSON, Jim. Genre. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2001.

SANDMANN, M. Algumas canções em Curitiba. In: **Revista Letras**, nº 45, Curitiba, Editora da UFPR, 1996.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SCHOENHERR, Rafael. **Disputas sociais na crítica musical jornalística**: o potencial polêmico da Folha de São Paulo. Dissertação – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2005.

SELL, Carlos Eduardo; PAULA JR, Josias de. A teoria sociológica e o debate micro-macro hoje. In: **Política & Sociedade**, Florianópolis, vol. 15, nº 34, Set./Dez. de 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7984.2016v15n34p7>. Acessado em 21/05/2017.

SEVERO, Ana Karla da Silveira; FAUSTO NETO, Antônio. Um olhar sobre três jornais paranaenses e suas relações de comunicação, consumo e práticas sociais. In:

Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 3 Edição 2 – dezembro de 2009 – fevereiro de 2010. São Paulo: USP.

SILVA, Cibele Lauria. **Brasil de Todos os Cantos:** programas radiofônicos musicais do Projeto Minerva pelo radialista J. da Silva Vidal na Rádio Bandeirantes de São Paulo. Dissertação. Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

SILVA, Filipe Carreira da. **Espaço público em Habermas.** Proposta de livro para publicação. Universidade de Cambridge, maio de 2001a. repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22584/1/ICS_FCSilva_Espaco_LAN.pdf

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar:** concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2001b.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. **Bourdieu e o papel de legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte.** Tese. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.

SILVEIRA, Sergio Amadeu da. Esfera pública interconectada, *blogosfera* e redes sociais. In: MARQUES, Ângela et al. **Esfera pública, redes e jornalismo.** Rio de Janeiro: E-papers, 2009, p. 70-89.

SION, Roberto. **A arte de arranjar e procedimentos usados no arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.** Tese. Doutorado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

STANLEY, Glenn. Criticism. Germany and Austria. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** New York: Oxford University Press, 2001.

STROUD, Sean. O Estado como mediador cultural: o Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239.

STROUD, Sean. **The defence of tradition in Brazilian popular music:** politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira. Burlington: Ashgate, 2008.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. Apresentação. In: TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA. **Manual de normalização bibliográfica para trabalhos científicos**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2019.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (versão em PDF).

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira**. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

2 JORNAL O ESTADO DO PARANÁ

2.1 Matérias Autorais

CARVALHO, Herminio Bello de. Ato final de uma grande vida. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 15 jul. 1992.

CARVALHO, Joice. Aramis Millarch em 30 anos de entrevistas. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 dez. 2009.

CASTILHO, N. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 jul. 1955.

FERRETI, J. L. MPB: problemas, descaracterização & nostalgia. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 mar. 1975.

LOUREIRO, Dagoberto. Versões musicais e o panorama fonográfico brasileiro. In: MILLARCH, Aramis. Sobre as gravadoras. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 mar. 1967.

MARANHÃO, Carlos Roberto de Souza. RC, um rei que A Banda apagou. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 27 out. 1966.

MENDONÇA. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jul. 1992.

MICHELLE, Katia. As mil faces de Aramis. **Folha de Londrina**. Londrina, 29 nov. 2009.

PIETROBELLI, Antonio. Uma Banda cheia de amor apaga a brasa. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 out. 1966.

POERNER, Arthur José. Opinião sacode poeira de abril. In: **O ESTADO DO PARANÁ**. Suplemento Revista da Mulher, Seção Música Popular, Coluna Deixem Que Fale. Curitiba, 14 fev. 1965.

POHL, Nilson. Os embriões do Pop em 75. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 dez. 1974.

POMPEIA, Roberto Maria. Jovem Guarda a um passo do inferno. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 ago. 1966

POMPEIA, Roberto Maria. Não se canta sexo nem política. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 set. 1966.

POMPEIA, Roberto Maria. Quando o cabeludo manda brasa (II) – E que tudo o mais vá pro inferno. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 abr. 1966.

SCHWAB, Alceu. A “boa palavra” não foi cumprida. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 fev. 1968.

SCHWAB, Alceu. Custódio Mesquita. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 24 mar. 1968.

SCHWAB, Alceu. O cravo no samba. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 31 mar. 1968.

ZARUCH, Luiz Julio. Quinze anos de liderança. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 jul. 1966.

2.2 Coluna Notícias de Carlos Jung – em ordem cronológica

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 jul. 1965.

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 31 mar. 1966.

JUNG, Carlos. Desorganização dos bastidores da Jovem Guarda. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 24 mai. 1966.

JUNG, Carlos. Lé-ié-ié na igreja. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jun. 1966.

JUNG, Carlos. Lé-ié-ié desgastado. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jul. 1966.

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 dez. 1966.

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jan. 1968.

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1969.

JUNG, Carlos. As melhores. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 fev. 1969.

JUNG, Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 dez. 1971.

2.3 Matérias de Aramis Millarch – listadas por ordem cronológica

2.3.1 Geral

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 mai. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 15 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 31 jul. 1965.

MILLARCH, Aramis. TV ganha dimensão. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 ago. 1965.

MILLARCH, Aramis. O homem do trombone de ouro. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 ago. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 ago. 1965.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 ago. 1965.

MILLARCH, Aramis. Agosto, sexta-feira, 13. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 ago. 1965.

- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 ago. 1965.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 set. 1965.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jan. 1966.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jan. 1966.
- MILLARCH, Aramis. A hora e a vez da gralha e dos corais. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 mar. 1966.
- MILLARCH, Aramis. A boa Bossa dos Cariocas. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 abr. 1966.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 mai. 1966.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 mai. 1966.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 jun. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Música de filmes em exibição é o que mais vende na cidade. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 jun. 1966.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 15 jul. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Bossa e lê-iê-iê os que mais vendem na cidade. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 jul. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Samba bom do Sambatom. **O Estado do Paraná**, 12 ago. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Cantores pedem muitos milhões. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 ago. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Lápis, o crioulo bamba. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 out. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Variações em torno de um tema. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 nov. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Jam Session in Santa Monica. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 nov. 1966.
- MILLARCH, Aramis. Melhores da música de 1966. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jan. 1967.
- MILLARCH, Aramis. Madrugada “pesada” para Chico e Nara. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 jan. 1967.
- MILLARCH, Aramis. TV é mais vista pela classe “B”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 mar. 1967.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jan. 1967.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 21 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. Quem é quem na MPB (I). **O Estado do Paraná.** Curitiba, 21 jan. 1968.

MILLARCH, Aramis. Quem é quem na MPB (II). **O Estado do Paraná.** Curitiba, 28 jan. 1968.

MILLARCH, Aramis. Quem é quem na MPB (III). **O Estado do Paraná.** Curitiba, 04 fev. 1968.

MILLARCH, Aramis. Quem é quem na música popular brasileira. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 25 fev. 1968.

MILLARCH, Aramis. Dick Farney. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 24 fev. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 12 jan. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 21 jan. 1968.

MILLARCH, Aramis. O bom som de 68 (I) (Nacional). **O Estado do Paraná.** Curitiba, 05 jan. 1969.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 26 jan. 1969.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 10 jan. 1970.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 17 jan. 1970.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 18 jan. 1970.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 24 jan. 1970.

MILLARCH, Aramis. No ano 2000, o mundo será embalado pela música brasileira. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 26 fev. 1970.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 17 mar. 1970.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 17 jul. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 10 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 12 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 15 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 16 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 18 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 19 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 24 dez. 1971.

- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 dez. 1971.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 jan. 1972.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 mar. 1972.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 abr. 1972.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 24 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 jan. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 fev. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 mar. 1973.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Música Pop – uma rápida fonografia do que existe de atual no rock (I). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 jan. 1974.

- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 27 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 jan. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 fev. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 mar. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Enfim, um belo disco de canções para as crianças. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 mai. 1974.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Os populares clássicos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. O importante choro no bandolim de Déo Rian. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Os LPs dos sucessos do momento. Apenas! **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Discos – Ah! Esta adocicada música orquestral. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. JCC e a Rádio MEC. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 27 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Discos – Os músicos rurais e seu consumo urbano. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Samba apenas. Um bom disco. **O Estado do Paraná**, 30 jun. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Jair, 10 anos de discos! **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 jul. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Nossos instrumentistas e suas poucas chances. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 jul. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Cartola, um LP definitivo dentro de nossa melhor MPB. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jul. 1974.
- MILLARCH, Aramis. Os clássicos mais populares do mundo. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 jul. 1974.

MILLARCH, Aramis. Toquinho e Vinicius e as férias baianas de Gil/Gal/Caetano. **O Estado do Paraná**, 14 jul. 1974a.

MILLARCH, Aramis. Nas trilhas do cinema (I). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jul. 1974b.

MILLARCH, Aramis. Portinhal, José, os Roberto e Ed a quem interessam ouvir. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 jul. 1974.

MILLARCH, Aramis. Do Chorinho ao Samba. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 set. 1974.

MILLARCH, Aramis. Chico Xavier e a música Umbanda. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 out. 1974.

MILLARCH, Aramis. Alf, pela primeira vez. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 out. 1974.

MILLARCH, Aramis. Paiol, ano IV. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 27 dez. 1974.

MILLARCH, Aramis. Os melhores do ano de 1974 – da opinião entusiasta à opinião técnica, estes os melhores sons. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 dez. 1974.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. Os filhos de Goiás **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. Os jovens e/ou românticos com seus LPs em ordem alfabética (I). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 jan. 1975.

- MILLARCH, Aramis. Música & Pesquisa. **O Estado do Paraná**. Curitiba, s. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 jan. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 jan. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. A pesquisa musical. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. O bom flashback musical. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. As raízes de Stellinha. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 fev. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. Os homens & os fatos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. Dick Farney & Lucio Alves. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 27 mar. 1975.

- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 mar. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 abr. 1975.
- MILLARCH, Aramis. A noite dos desgravados. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 abr. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 abr. 1975.
- MILLARCH, Aramis. A história da MPB segundo Tinhorão. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 abr. 1975.
- MILLARCH, Aramis. Wanderléa, gente afinal. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 out. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 out. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 nov. 1975.
- MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 jan. 1976.
- MILLARCH, Aramis. O clube do choro de Londrina. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 mai. 1976.
- MILLARCH, Aramis. O samba universitário. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 mai. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Pop. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Vocalistas. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. LP - Marketing. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Trilhas sonoras. **O Estado do Paraná**, 09 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Sociologia musical. **O Estado do Paraná**, 16 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Sociologia musical. **O Estado do Paraná**, 17 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Sociologia musical. **O Estado do Paraná**, 18 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Soul. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 jul. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Jornal da Música. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 set. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Paulinho da Viola no Paiol. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 set. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Pablo Hernandez. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 15 set. 1976.
- MILLARCH, Aramis. Odair & Gonçalves. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 set. 1976.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 mar. 1986.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 dez. 1986.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 nov. 1988.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 fev. 1992.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jul. 1992.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1992.

2.3.2 Seção Música Popular (MP-RM) do Suplemento Revista da Mulher de *O Estado Do Paraná* – 1965-1967 – listadas por ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. 165 Bossa & Bares. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 fev. 1965.

MILLARCH, Aramis. Coluna Deixem que fale. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 fev. 1965.

MILLARCH, Aramis. O problema das gravações (I). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 fev. 1965.

MILLARCH, Aramis. O problema das gravações (II). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 fev. 1965.

MILLARCH, Aramis. O problema das gravações (V). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 mar. 1965.

MILLARCH, Aramis. Do vendedor de discos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 abr. 1965.

MILLARCH, Aramis. Jazz em texto. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 abr. 1965.

MILLARCH, Aramis. A geração perdida (I). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 mai. 1965.

MILLARCH, Aramis. Coluna A Jacto. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 mai. 1965.

MILLARCH, Aramis. Canção do povo, da vida da esperança. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30 mai. 1965.

MILLARCH, Aramis. Comentário: Festival de piano. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 ago. 1965.

MILLARCH, Aramis. Samba e marcha: produto urbano. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 set. 1966.

MILLARCH, Aramis. Coluna Mosaico Sonoro. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 set. 1966.

MILLARCH, Aramis. Getz/Gilberto nº 2. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 jan. 1967.

MILLARCH, Aramis. Uma excelente reedição. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 jan. 1967.

MILLARCH, Aramis. The Monkees. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. A Seresta de Luiz Americano. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. Joelma, a vítima das versões. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. Os Dominós. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. Um autêntico cantor de protesto. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 fev. 1967.

MILLARCH, Aramis. Exemplo vem de Goiás. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 mar. 1967.

MILLARCH, Aramis. Triste substituição. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 mar. 1967

MILLARCH, Aramis. Perseverança de Dirceu. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 abr. 1967.

MILLARCH, Aramis. O triste canto negro. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 mai. 1967.

MILLARCH, Aramis. Zé Kéti, o cantor de todos os brasileiros. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 mai. 1967.

MILLARCH, Aramis. A Jazzística música Beatleana. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 jun. 1967.

2.3.3 Coluna Tabloide – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 mar. 1966.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 09 ago. 1966.

MILLARCH, Aramis. Sinatra em Laguna. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. O Instituto do Disco. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 06 mar. 1975.

2.3.4 Coluna Cinco da MPB

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 05 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 jan. 1969.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 04 jan. 1969.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1969.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 jan. 1969.

2.3.5 Coluna Seis Colunas

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Parana**. Curitiba, 02 abr. 1969.

2.3.6 Coluna Disc-Review – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. Festival para ficar. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 dez. 1968.

MILLARCH, Aramis. A morte do Pequeno Príncipe. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 fev. 1969.

MILLARCH, Aramis. Johnny Halliday. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 jan. 1970.

2.3.7 Coluna Música – em ordem cronológica – substituiu a Disc-Review

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 07 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 02 abr. 1972.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 jun. 1972.

2.3.8 Caderno Almanaque, Coluna Música – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 17 jan. 1973.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1973.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 jan. 1973.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 21 jan. 1973.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 24 jan. 1973.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 08 jan. 1974.

MILLARCH, Aramis. Música Popular do Nordeste. Almanaque. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 03 mar. 1974.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 31 mar. 1974.

2.3.9 Coluna Música POP – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 18 fev. 1973.

2.3.10 Coluna Música Popular – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. Toquinho e Vinícius e as férias baianas de Gil/Gal/Caetano. **O Estado do Parana**. Curitiba, 14 jul. 1974.

MILLARCH, Aramis. A antologia do MPB-4, a [cuíca] de Osvaldinho e os long-play da CBS. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 28 jul. 1974.

2.3.11 Seção Jornal do Espetáculo, Coluna Música – em ordem cronológica

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 26 fev. 1974.

MILLARCH, Aramis. O som instrumental: de Mancini [à] Banda Tureck. **O Estado do Paraná**. Curitiba 07 jul. 1974.

MILLARCH, Aramis. Roberto Carlos instrumental. **O Estado do Paraná**. Curitiba 29 dez. 1974.

MILLARCH, Aramis. Bandas e sambas em lps sem compromisso. **O Estado do Paraná**. 09 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. Orlando Dias ataca novamente. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 19 jan. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. 01 abr. 1975.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná**. 13 ago. 1975.

2.4 Matérias Não-Autorais – listadas por ordem cronológica

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 19 jul. 1953.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 17 jul. 1956.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 17 jul. 1957.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 20 jul. 1957.

- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 19 jul. 1958.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 23 jul. 1958.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 04 nov. 1959.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 05 nov. 1959.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 12 nov. 1959.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 21 nov. 1959.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 26 nov. 1959.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 23 jul. 1960.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 23 jul. 1963.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 03 ago. 1963.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 04 ago. 1963.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 06 jul. 1963.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 10 ago. 1963.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Rosa de Ouro para todos. Curitiba, 22 out. 1965.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Pesquisa mostra que curitibano prefere as músicas da juventude. Curitiba, 20 fev. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Quando o cabeludo manda brasa (I) – ié-ié-ié agora tem sotaque paranaense. Curitiba, 03 abr. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 05 abr. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Bossa e lé-ié-ié é o que vendem mais na cidade. Curitiba, 23 jul. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Vandrê vê música sem política como elogio. Curitiba, 03 set. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Crise nos discos acaba com 20 casas em 5 anos. Curitiba, 18 out. 1966.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Curitiba, 30 abr. 1967.
- O ESTADO DO PARANÁ.** O protesto de Simonal. Curitiba, 30 abr. 1967.
- O ESTADO DO PARANÁ.** é Kéti em Curitiba falará a estudantes. Curitiba, 11 jun. 1967.
- O ESTADO DO PARANÁ.** Música em melhor fase depois da bossa nova. Curitiba, 25 jun. 1967.
- O ESTADO DO PARANÁ.** IV Festival prossegue com mais tropicalistas. Curitiba, 04 dez. 1968.

O ESTADO DO PARANÁ. João Luis diz que a música é universal. Curitiba, 14 jan. 1968.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 17 jul. 1971.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 18 jul. 1971.

O ESTADO DO PARANÁ. Sinal Fechado – Chico Buarque. Curitiba, 15 dez. 1974.

O ESTADO DO PARANÁ. Silvio Caldas e os senões da MPB. Curitiba, 06 mar. 1975.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 17 jul. 1991.

O ESTADO DO PARANÁ. Rádio grava entrevista com Aramis. 15 jul. 1992.

3 JORNAL O DIÁRIO DA TARDE - Millarch

MORAES, J. Lyra de. Coluna Kaleidoscópio. **O Diário da Tarde.** Curitiba, 11 de nov. 1964

MORAES, J. Lyra de. Coluna Kaleidoscópio. **O Diário da Tarde.** Curitiba, 18 de nov. 1964

4 SITE

www.millarch.org

ANEXO A – DECRETO Nº 50.929 DE 8 DE JULHO DE 1961

Legislação Informatizada - Decreto nº 50.929, de 8 de Julho de 1961 - Publicação Original

Decreto nº 50.929, de 8 de Julho de 1961

Regula a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatros, "boites" e estabelecimentos congêneres, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 87, nºI, da Constituição,

CONSIDERANDO que a atividades artística de elementos alienígenas no Brasil vem se processando de forma indiscriminada e sem contrôlo efetivo, com dano ao trabalho do artista e à economia do País;

CONSIDERANDO não haver, até o momento, qualquer medida capaz de assegurar a necessária divulgação, através do disco, das obras musicais eruditas de autores brasileiros;

CONSIDERANDO a constante entrada irregular no País de gravações estrangeiras para concorrer com as gravações nacionais;

CONSIDERANDO que no setor fonográfico e radiofônico nacional são inobservados o recolhimento e a distribuição dos "royalties" devidos ao direito de reprodução fono-mecânica;

CONSIDERANDO, finalmente, que medidas disciplinadoras se impõem em beneficio do público e dos artistas brasileiros através de suas entidades representantes,

Decreta:

Art. 1º A contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de radio e televisão, pelos teatros, "boites" e demais estabelecimentos de diversões públicas, assim como pelos empresários de diversões devidamente registrados, fica condicionada, além da observância das leis referentes à fiscalização e contrôlo da atividade de estrangeiro no País, às normas fixadas por êste Decreto.

Art. 2º As emissoras de televisão, de radio, ou de quaisquer outros sistemas; os teatros, as "boites" e demais estabelecimentos de diversões públicas e bem assim os empresários, para o efeito da obtenção do licenciamento das apresentações de artistas estrangeiros no País, ficam obrigados a recolher ao Banco do Brasil, a percentagem estabelecida em lei, na forma e no prazo regular.

Parágrafo único. Os concertos e os artistas e cantores líricos, contratados para temporadas, ficam dispensados da contribuição prevista neste artigo.

Art. 3º As autoridades competentes, encarregadas da fiscalização, contrôlo e

licenciamento das diversões públicas de cada Estado, ficam encarregadas de exigir, como documento imprescindível para a aprovação dos programas em que é atração o artista alienígena, a cópia fiel e autenticada do contrato, devidamente registrado na forma da lei, no Ministério do Trabalho e da Previdência Social ou em suas Delegacias Regionais, assim como os comprovantes legais do cumprimento da exigência do artigo anterior.

Art. 4º Fica obrigatório figurar, sempre nos contratos firmados, cláusulas em que as parte contratante deduzirá, recolherá, na forma da lei, o valor correspondente ao impôsto sôbre a renda, retido na fonte, pelo qual ficará sempre responsável.

Art. 5º As Emprêsas gravadoras ficam obrigadas, ao organizarem as suas listas de lançamentos de músicas popular, a obedecer ao critério proporcional de um disco nacional de qualquer tipo ou rotação, com gravação ou gravações de músicas brasileiras, para cada disco estrangeiro de tipo ou rotação correspondente, constante dos seus suplentes de novidades.

§ 1º Ficam as emprêsas gravadoras obrigadas a lançar, em cada ano, pelo menos um disco, de qualquer tipo ou rotação, contendo peça ou peças de autor erudito brasileiro.

§ 2º O Ministério da Educação e Cultura, bem assim o Conselho Nacional de Cultura, através de sua Comissão de Música, estimulação, por meio de medidas práticas, efetivas e permanentes, gravações nacionais de músicas eruditas de autor brasileiro, para edições próprias ou de gravadoras particulares.

§ 3º Compreende-se música brasileira, popular ou erudita, a composta por autores brasileiros natos ou naturalizados.

§ 4º Para o efeito do estabelecido no presente artigo não serão aceitas versões, arranjos ou adaptações de músicas alienígenas.

Art. 6º A proporcionalidade exigida pelo artigo anterior e o estabelecido em seus parágrafos 3º e 4º é obrigatória na elaboração dos programas de músicas populares das emissoras, dos teatros com companhias nacionais, das "boites" e demais estabelecimentos de diversões públicas em que a música constitua fator de atração e entretenimento.

Parágrafo único. No denominado horário nobre das emissoras de rádio. TV ou de qualquer tipo ou sistema de transmissão, das 19 às 22 horas, fica obrigatório a observância rigorosa, da Proporcionalidade de 50% (cinquenta por cento) para a música estrangeira.

Art. 7º As emissoras de rádio e TV, ao anunciarem os números musicais em seus programas ficam obrigadas a declinar os nomes dos respectivos autores.

Art. 8º Para efeito de aprovação dos programas de televisão, rádio ou de quaisquer outros sistemas de transmissão, bem assim "boites", bares com músicas mecânicas ou outros sistemas em que a música seja emitida através de gravações de qualquer tipo, é obrigatória a apresentação às autoridades competentes, encarregadas do controle, fiscalização e licenciamento das diversões públicas de cada Estado, a prova de pagamento dos "royalties" às gravadoras pela execução de discos.

Parágrafo único. O "royalty" devido, nos casos previstos neste artigo, deve obedecer ao sistema instituído e aprovado sobre matéria.

Art. 9º As empresas gravadoras ficam obrigadas a apresentar, para o efeito de controle e fiscalização das autoridades competentes, em cada Estado, a suas listas de novidades para lançamento, devidamente acompanhadas da documentação legal indispensável.

Parágrafo único. Entende-se como documentação legal a que faz referência o presente artigo:

I - guias alfandegárias e fiscais comprobatória da entrada legal no País das gravações estrangeiras de quaisquer tipos, modelos, ou espécies que figurarem em suas listas de lançamentos, tais como "tapes", fitas magnéticas, madres, matrizes ou estampas, que ficam proibidas de entrar no País como "amostra", livres das exigências aduaneiras e fiscais.

II - cópias de contratos, devidamente legalizadas, ou fotocópias dos mesmos, devidamente autenticadas, realizados com artistas nacionais que façam parte dos eu "cast" e cujos discos figurem em suas listas de lançamento, para efeito de arquivamento na repartição competente.

III - cópias dos contratos devidamente registrados e autenticados, firmados com gravadoras e artistas estrangeiros, redigidos em português ou traduzidos regularmente, sempre que na lista de lançamentos figurarem gravações oriundas e fora do País.

IV - documentação de todas as transferências de "royalties" artísticos, autorais e de direitos de prensagem ("pressing-fees").

Art. 10. Fica reservada pelas editoras ou editor quando credenciados, ao autor ou autores da obra musical a percentagem devida pelo direitos de execução produzidos fora do Brasil, de acordo com as convenções internacionais.

Art. 11. As representações, referentes à infração de dispositivo do presente Decreto, deverão, obedecidas as formalidades, ser dirigidas ao Ministro de Justiça e Negócios Interiores que providenciará o processo através dos procuradores da União nos Estados e Territórios.

Art. 12. Este Decreto entrará em vigor na dentro de 90 (noventa) dias, revogadas, a partir de então, as disposições em contrário.

Brasília, DF., 8 de julho de 1961, 140º da Independência e 73º da República.

JÂNIO QUADROS
Oscar Pedroso Horta
Clemente Mariani
Clovis Pestana
Brigido Tinoco
Castro Neves

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 08/07/1961

Publicação:

- Diário Oficial da União - Seção 1 - 8/7/1961, Página 6209 (Publicação Original)
- Coleção de Leis do Brasil - 1961, Página 80 Vol. 6 (Publicação Original)

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50929-8-julho-1961-390526-publicacaooriginal-1-pe.html>

ANEXO B – LEI COMPLEMENTAR Nº 4, DE 2 DE DEZEMBRO DE 1969

LEI COMPLEMENTAR Nº 4, DE 2 DE DEZEMBRO DE 1969

Concede isenção do imposto sobre circulação de mercadorias, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei Complementar:

Art. 1º - Ficam isentas do imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias:

I - as saídas de vasilhames, recipientes e embalagens, inclusive sacaria, quando não cobrados do destinatário ou não computados no valor das mercadorias que acondicionam e desde que devam retornar ao estabelecimento remetente ou a outro do mesmo titular;

II - as saídas de vasilhames, recipientes e embalagens, inclusive sacaria, em retorno ao estabelecimento remetente ou a outro do mesmo titular ou a depósito em seu nome;

III - as saídas de mercadorias destinadas ao mercado interno e produzidas em estabelecimentos industriais como resultado de concorrência internacional, com participação de indústrias do País, contra pagamento com recursos oriundos de divisas conversíveis, provenientes de financiamento a longo prazo de instituições financeiras internacionais ou entidades governamentais estrangeiras;

IV - as entradas de mercadorias em estabelecimento do importador, quando importadas do exterior e destinadas à fabricação de peças, máquinas e equipamentos para o mercado interno, como resultado de concorrência internacional com participação da indústria do País, contra pagamento com recursos provenientes de divisas conversíveis, provenientes de financiamento a longo prazo de instituições financeiras internacionais ou entidades governamentais estrangeiras;

~~V - as entradas de mercadorias importadas do exterior, quando destinadas à utilização como matéria-prima em processos de industrialização, em estabelecimento do importador, desde que as saídas dos produtos industrializados resultantes fiquem efetivamente sujeitas ao pagamento do imposto; [\(Revogado pela Lei Complementar nº 44, 1974\)](#)~~

VI - as entradas de mercadorias cuja importação estiver isenta do imposto, de competência da União, sobre a importação de produtos estrangeiros;

VII - as entradas, em estabelecimento do importador, de mercadorias importadas do exterior sob o regime de draw back;

VIII - as saídas de estabelecimento de empreiteiro de construção civil, obras hidráulicas e outras obras semelhantes, inclusive serviços auxiliares ou complementares, de mercadorias adquiridas de terceiros e destinadas às construções, obras ou serviços referidos, a cargo do remetente;

~~IX - as saídas de mercadorias de estabelecimento de produtor para estabelecimento de cooperativa de que faça parte, situado no mesmo Estado; (Revogado pela Lei Complementar nº 24, de 1975)~~

~~X - as saídas de mercadorias de estabelecimento de cooperativa de produtores para estabelecimentos, no mesmo Estado, da própria cooperativa, de cooperativa central ou de federação de cooperativas de que a cooperativa remetente faça parte; (Revogado pela Lei Complementar nº 24, de 1975)~~

XI - as saídas de amônia, ácido nítrico, nitrato de amônia e de suas soluções, ácido sulfúrico, ácido fosfórico, fosfato de amônia, de enxofre, de estabelecimento onde se tiver processado a respectiva industrialização;

a) a estabelecimentos onde se industrializem adubos simples ou compostos e fertilizantes;

b) a outro estabelecimento do mesmo titular daquele onde se tiver processado a industrialização;

c) a estabelecimento produtor;

XII - as saídas dos produtos mencionados no inciso anterior do estabelecimento referido na alínea b do mesmo inciso, com destino a estabelecimento onde se industrializem adubos simples e compostos ou fertilizantes e a estabelecimento produtor;

XIII - as saídas, de quaisquer estabelecimentos, de rações balanceadas para animais, adubos simples ou compostos, fertilizantes, inseticidas, fungicidas, formicidas, herbicidas, sarnicidas, pintos de um dia, mudas de plantas e sementes certificada pelos órgãos competentes;

XIV - as saídas, de quaisquer estabelecimentos, de máquinas e implementos agrícolas, e de tratores, aqueles e estes quando produzidos no País.

§ 1º - As isenções de que trata o inciso XIII aplicam-se exclusivamente aos produtos destinados ao uso na pecuária, na avicultura e na agricultura.

§ 2.º - A isenção de que trata o inciso XIV vigorará até o dia 31 de dezembro de 1974.

Art. 2.º - As empresas produtoras de discos fonográficos e de outros materiais de gravação de som poderão abater do montante do imposto de circulação de mercadorias, o valor dos direitos autorais artísticos e conexos, comprovadamente pagos pela empresa, no mesmo período, aos autores e artistas nacionais ou domiciliados no País, assim como aos seus herdeiros e sucessores, mesmo através de entidades que os representem.

Art. 3.º - Nas saídas de bens de capital de origem estrangeira, promovidas pelo estabelecimento que, com a isenção prevista no inciso VI do art. 1º, houver realizado a importação, a base de cálculo do imposto sobre circulação de mercadorias será a

diferença entre o valor da operação de que decorrer a saída e o custo da aquisição dos referidos bens.

Parágrafo único - Para os efeitos deste artigo, consideram-se bens de capital as máquinas e aparelhos, bem como suas peças, acessórios e sobressalentes, classificados nos capítulos 84 (oitenta e quatro) a 90 (noventa) da Tabela Anexa ao regulamento do imposto sobre produtos industrializados, quando, por sua natureza, se destinem a emprego direto na produção agrícola ou industrial e na prestação de serviços.

Art. 4.º - Não serão aplicadas penalidades aos contribuintes do imposto sobre circulação de mercadorias por infrações, praticadas entre 1.º de janeiro de 1969 e 31 de dezembro do mesmo ano, relativas às entradas e saídas dos bens de capital de origem estrangeira que tenham importado.

Art. 5º - Continuam em vigor o [art. 4º do Decreto-Lei nº 288, de 28 de fevereiro de 1967](#), e legislação posterior pertinente à matéria nele tratada; o [art. 5º do Decreto-Lei nº 244, de 28 de fevereiro de 1967](#), e o [art. 2.º do Decreto Lei nº 932, de 10 de outubro de 1969](#).

Art. 6.º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 7º - Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 2 de dezembro de 1969; 148º da Independência e 81º da República.

EMÍLIO G. MÉDICI
Antônio Delfim Netto

Este texto não substitui o publicado no DOU de 3.12.1969