



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Formação de Professores  
Programa de Pós-Graduação em História Social

Letícia Freixo Pereira

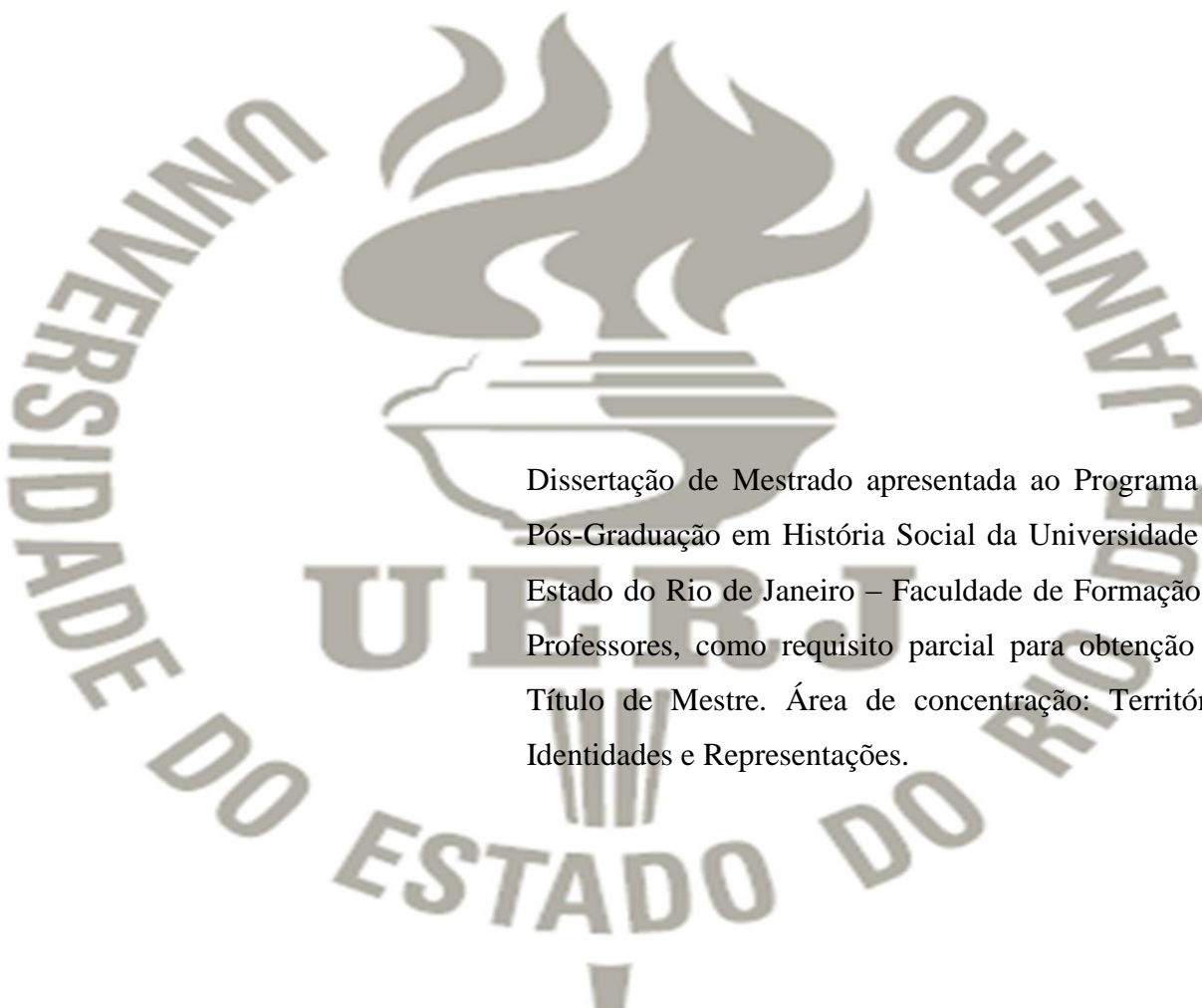
**O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)**

São Gonçalo

2019

Letícia Freixo Pereira

**O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre musica popular e cultura popular  
(1965-1971)**



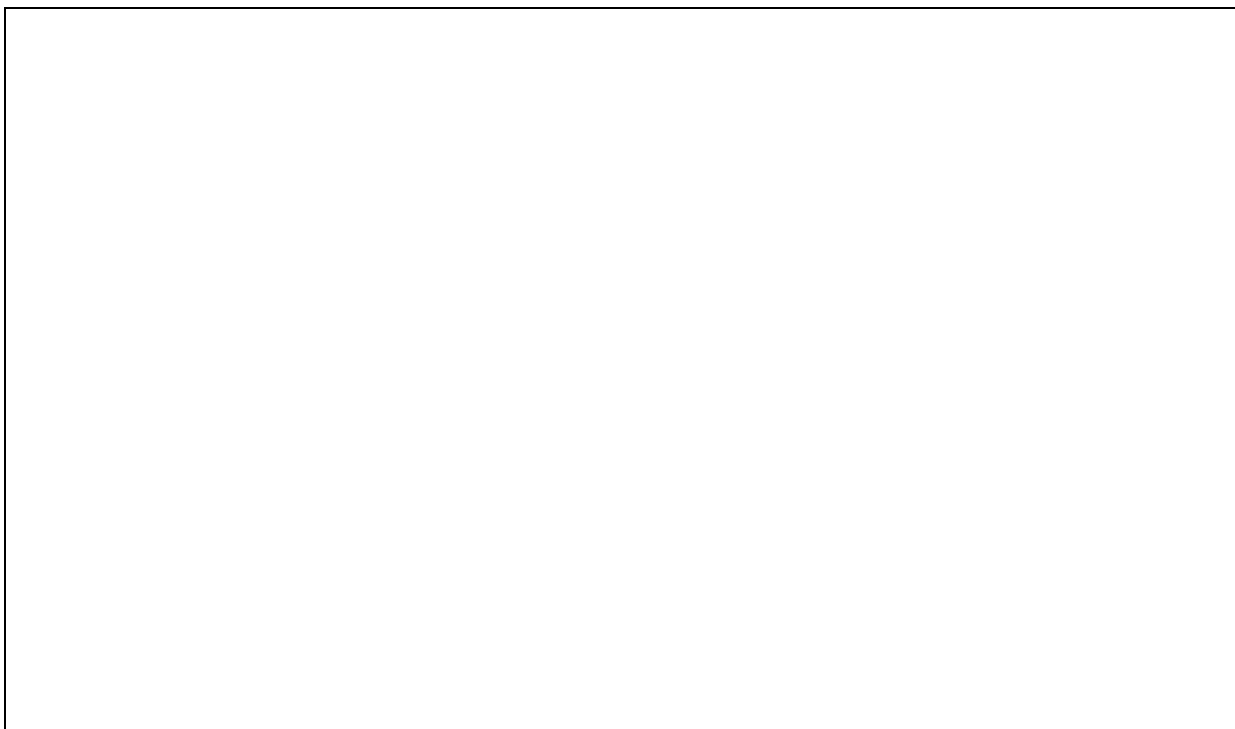
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Território, Identidades e Representações.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Luís Reznik

São Gonçalo

2019

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



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

---

Assinatura

---

Data

Letícia Freixo Pereira

**O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre musica popular e cultura popular  
(1965-1971)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luís Reznik (Orientador)

Faculdade de Formação de Professores da UERJ

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Martha Abreu

Universidade Federal Fluminense (UFF)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos Napolitano

Universidade de São Paulo (USP)

São Gonçalo

2018

## **DEDICATÓRIA**

Este trabalho é dedicado em memória de Nery Moraes Perez e Anderson Ulisses dos Santos Nascimento. Durante meu mestrado essas duas almas de luz partiram desta vida. A minha biza e o meu dindo sempre acreditaram em mim. Eles terão meu amor eterno!

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pela oportunidade de ingressar no mestrado. Graças a Ele tive força e saúde para concluir esta pesquisa. Sem a sua proteção nada disso seria possível.

Entrei no mestrado muito imatura academicamente, insegura no manuseio das fontes e dos métodos de pesquisa. Grande parte do meu amadurecimento intelectual devo ao meu orientador Luís Reznik. Foi ele que encaminhou esta pesquisa e muito me ensinou. Gratidão pela sua disponibilidade, atenção e leveza com que levou esta orientação. Depois das suas sugestões tudo se esclarecia e parecia mais fácil. Ele sempre esteve solícito em me atender, e nunca deixou de me responder uma só questão.

À professora Martha Abreu e ao professor Marcos Napolitano agradeço pelos conselhos proveitosos e pela delicadeza que tiveram comigo na minha banca de qualificação. Tentei incorporar suas sugestões nesta pesquisa e, sem dúvidas, muitas propostas levantadas, nesta ocasião, serão úteis para trabalhos futuros. Para mim, foi um prazer receber a ajuda de dois historiadores que já admirava há anos, e, inclusive, utilizo suas obras nesta dissertação.

Agradeço a toda Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Encontrei nesta instituição uma família acolhedora. Os funcionários são muito solícitos, os professores estão sempre dispostos a nos ajudar, os estudantes uns ajudam os outros. As relações na UERJ são mais pessoais, os problemas são resolvidos com menos burocracia e mais simplicidade. É emocionante ver como a UERJ resiste frente às adversidades e políticas atuais. Professores, funcionários, alunos se uniram pela educação, pela UERJ.

Agradeço à bolsa de mestrado concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Sem esse auxílio esta pesquisa não seria viável. Graças a esta verba pude me dedicar a esta dissertação e concluí-la.

Sou grata a Ricardo Cravo Albin, ex- diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, por ter me recebido com muito carinho em seu Instituto Cultural Cravo Albin. Nesta ocasião, ele me deu uma entrevista minuciosa sobre a sua gestão, que foi muito útil para esta dissertação.

À minha amada mãe, Helena Perez Freixo, agradeço por sempre ter lutado para me dar um futuro melhor. Agradeço pelos esforços financeiros que fez para manter meus estudos

desde a época do colégio. Agradeço pelos lanches que levava para mim enquanto estudava. Agradeço por ser minha amiga e meu porto seguro.

Agradeço ao meu amado pai, Jefferson Gonçalves Pereira da Silva, por ser a pessoa que mais me incentiva a estudar. Sem os seus conselhos e sem a sua força não teria nem tentado o processo seletivo do mestrado da UERJ. Obrigado pai por confiar em mim, quando eu crescer quero ser igual a você.

Agradeço aos meus avós Angela Perez, Hailton Portugal, Denise Gonçalves, Jailson Pereira (em memória) pelo amor incondicional que dedicaram a mim desde o meu nascimento. Vocês são joias de Deus em minha vida!

Agradeço à minha tia, Aline Perez Freixo, por sempre me ajudar lendo meus trabalhos, desde a graduação. Obrigada por dedicar seu tempo, que eu sei que é curto, comigo e com os meus estudos. Obrigada por ceder sua casa, seu computador todas as vezes que precisei. Agradeço à minha dinda Raquel Gonçalves e à minha tia Hérica Perez por serem tão presentes e especiais em minha vida.

Sou grata a Deus por ter me dado minhas irmãs Nathália Mello e Giselle Pereira e os meus primos Vinícius Freixo, Moisés Freixo, Agnes Gonçalves, Gabriel Gonçalves. Obrigada por vocês existirem e me fazerem mais feliz!

Agradeço à minha amiga Amanda Bastos por estar do meu lado durante a graduação e também durante o mestrado. Muitas vezes comemoramos juntas e nos desesperamos também. Quando começamos a escrever a dissertação tiveram momentos que achávamos que não iríamos conseguir, nestas horas de fraqueza uma fortalecia a outra. Ela sempre acreditou em mim, às vezes mais do que eu acreditava. Agradeço a minha melhor amiga da vida toda Regiane Anchieta, por ser minha confidente e ouvinte em todos os momentos. Agradeço a minha amiga Mellina Moquiche por me trazer paz e serenidade e por sempre me levar para as rodas de samba para relaxar. Teve momentos que tudo que eu precisava era sambar!

Tenho muita gratidão ao grande amor da minha vida, Diego Goulart, por me acompanhar em tudo. Obrigada por todas as vezes que me levou nas sedes do MIS, que me ajudou a fotografar documentos, que me esperava com paciência por horas, muitas vezes com fome, no salão museu. Obrigada por ter me auxiliado na entrevista com Cravo Albin. Muitas vezes, chegava a brincar que ele sabia mais da minha pesquisa que eu. Ele sempre fala de mim com muito orgulho e sempre levanta minha autoestima. Por causa dele tenho vontade voar cada vez mais alto e lutar por um futuro melhor. Obrigada por suportar minhas mudanças

de humor e entender as vezes que precisei ficar sozinha para escrever. Obrigada por ser um grande amigo. Te amo!

Este mestrado foi fundamental para minha formação intelectual e pessoal. Sei que tenho uma longa caminhada de aprendizado pela frente, mas depois desta experiência passei a enxergar o mundo de forma diferente. Hoje, tento colocar em prática o que aprendi nestes anos de estudo. A luta contra a opressão feminina é diária. E eu só entendi meu papel neste processo depois desta experiência enriquecedora e libertadora. O conhecimento nos liberta de uma série de barreiras e enquadramentos sociais. Você passa a entender que o seu papel nesta vida é muito maior e mais bonito do que aquele que anteriormente haviam te ensinado. Você pode ser o que você quiser e não o que esperam que você seja.



Eu canto samba  
Porque só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba  
Porque longe dele eu não posso viver  
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
Se fico sozinho ele vem me socorrer

*Paulinho da Viola*

## RESUMO

PEREIRA, Letícia Freixo. O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971). 2019. 110f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

A presente dissertação tem como foco analisar os debates que ocorreram no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro entre os anos de 1965 e 1971 sobre a música popular e a cultura popular brasileira. O MIS carioca se firmou como um museu da música popular na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin (1965-1971). Neste período, muitas estratégias foram feitas nesta instituição para que a música e a cultura popular brasileira fossem legitimadas. Eventos, palestras, cursos, projetos foram criados com o intuito de consagrar a memória dos “verdadeiros” representantes da cultura brasileira. Neste sentido, em 1966, foi inaugurado no museu o Conselho de Música Popular Brasileira. Participavam deste órgão 40 intelectuais, que atuavam como mediadores culturais na sociedade em que viviam. Esses intelectuais, especialistas em música popular, se reuniam neste conselho com o intuito de formularem medidas de proteção a “autêntica” canção nacional. Porém, os conceitos música popular brasileira e cultura popular brasileira não tinham uma única definição. Por isso, o Conselho de Música Popular do MIS foi palco de muitos debates. Cada intelectual lutava pela sua definição de música popular. Intelectuais mais flexíveis consideravam a Bossa Nova a música popular brasileira, intelectuais nacionalistas mais radicais eram contrários a ritmos e gêneros “contaminados” por uma cultura americanizada que cada vez mais era importada para o Brasil. Este debate não era restrito aos muros do museu, ele atingiu toda a sociedade. A conjuntura do período – Guerra Fria, imperialismo norte - americano – contribuiu para o acirramento desta atmosfera. Embora fosse comum os debates no conselho do MIS, a vertente nacionalista mais radical predominava entre os intelectuais do museu. A maioria dos conselheiros do MIS classificava o Samba dos primeiros anos da República como o representante da música popular do país. Os sambistas Donga, Pixinguinha, João da Baiana, entre outros, seriam os “legítimos” representantes da cultura popular brasileira, pois eles cantavam sambas “puros”, livre de influências externas, livre do imperialismo dos EUA. A memória destes artistas foi reverenciada pelo MIS carioca. O museu realizou um grande trabalho de guardião da memória, de uma memória selecionada pela instituição. Os mediadores culturais do MIS tiveram grande relevância social e foram fundamentais neste processo de consagração dos “verdadeiros” representantes da cultura do Brasil.

Palavras - chave: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Música popular brasileira. Cultura popular brasileira. Memória. Mediadores culturais.

## RÉSUMÉ

PEREIRA, Letícia Freixo. Le Musée de l'image et du son et les débats sur la musique populaire et la culture populaire (1965-1971). 2019. 110f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

La présente thèse est centrée sur les débats qui ont eu lieu au Musée de l'image et du son de Rio de Janeiro entre 1965 et 1971 sur la musique populaire et la culture populaire brésilienne. Le Carioca MIS a été créé en tant que musée de la musique populaire sous la direction du réalisateur Ricardo Cravo Albin (1965-1971). Au cours de cette période, de nombreuses stratégies ont été élaborées dans cette institution afin de légitimer la musique brésilienne et la culture populaire. Événements, conférences, cours, projets ont été créés dans le but de consacrer la mémoire des "vrais" représentants de la culture brésilienne. En ce sens, en 1966, le Conseil de la musique populaire brésilienne a été inauguré dans le musée. Cet organe était composé de 40 intellectuels, qui ont joué le rôle de médiateurs culturels dans la société dans laquelle ils vivaient. Ces intellectuels, experts en musique populaire, se sont réunis au sein de ce conseil dans le but de formuler des mesures de protection de la chanson nationale "authentique". Cependant, les concepts de musique brésilienne populaire et de culture populaire brésilienne n'avaient pas une définition unique. C'est pourquoi le Conseil de la musique populaire du MIS a été le théâtre de nombreux débats. Chaque intellectuel a lutté pour sa définition de la musique populaire. Les intellectuels plus souples considéraient la musique populaire brésilienne Bossa Nova, les nationalistes plus radicaux opposés aux rythmes et aux genres "contaminés" par une culture américanisée de plus en plus importée au Brésil. Ce débat n'a pas été limité aux murs du musée, il a frappé toute la société. La conjoncture de la période - guerre froide, impérialisme nord-américain - a contribué à l'excitation de cette atmosphère. Bien que les débats au sein du conseil MIS aient été communs, le côté nationaliste le plus radical a prévalu parmi les intellectuels du musée. La plupart des conseillers MIS ont classé Samba dans les premières années de la République en tant que représentant de la musique populaire dans le pays. Les danseurs Donga, Pixinguinha, João da Baiana, entre autres, seraient les représentants "légitimes" de la culture populaire brésilienne, puisqu'ils chantaient des sambas "pures", exemptes d'influences extérieures, libres de l'impérialisme américain. La mémoire de ces artistes a été vénérée par le MIS Carioca. Le musée a fait un excellent travail de protection de la mémoire, une mémoire sélectionnée par l'institution. Les médiateurs culturels MIS avaient une grande pertinence sociale et étaient fondamentaux dans ce processus de consécration des "vrais" représentants de la culture brésilienne.

Mots - clés: Musée de l'image et du son de Rio de Janeiro. Musique populaire brésilienne. Culture populaire brésilienne. La mémoire. Médiateurs culturels.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro .....</b>	<b>20</b>
<b>2. A inserção do MIS no debate sobre música e cultura popular brasileira.....</b>	<b>46</b>
2.1. “Música Popular um tema em debate” .....	46
2.2. O livro <i>As Vozes Desassombradas do Museu</i> e os representantes da cultura popular brasileira.....	57
2.3. Cultura Popular: um conceito e múltiplos significados.....	63
<b>3. Os membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.....</b>	<b>70</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>95</b>
<b>DOCUMENTAÇÃO .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>106</b>
<b>SITES CONSULTADOS.....</b>	<b>110</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse pela problemática desta dissertação teve início na minha graduação em História pela Universidade Federal Fluminense. Ao cursar a disciplina *Métodos e Técnicas de Pesquisa em História* precisei elaborar um projeto de pesquisa. Nesta ocasião, o meu tema de interesse para ser pesquisado era o Samba carioca do início da República. Por indicação da professora desta disciplina, Laura Maciel, tive o primeiro contato com o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. Na minha primeira visita à sede do MIS da Praça XV tive acesso ao acervo *Depoimentos para a Posteridade* e ao livro *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>1</sup>, publicado pela instituição em 1970. As análises do conteúdo deste livro e dos *Depoimentos para a Posteridade* contribuíram para a elaboração de um projeto de Mestrado que me proporcionou o ingresso no Programa de Pós- Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ao ingressar na Faculdade de Formação de Professores da UERJ fui orientada pelo professor Luís Reznik, que foi quem encaminhou esta dissertação. Anteriormente, eu trabalhava com outra temporalidade e outras problematizações envolvendo o Samba do Rio de Janeiro. Com o auxílio do meu orientador minha dissertação passou a ser focalizada nos debates sobre música popular e cultura popular brasileira que ocorreram no MIS carioca na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin (1965-1971). Desde então, as minhas visitas às sedes do MIS, da Praça XV e da Lapa, ficaram cada vez mais frequentes. Em uma visita ao MIS da Lapa tive contato com as atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, criado em 1966. Este material foi fundamental para analisar os discursos que foram produzidos no museu sobre a música popular brasileira. A partir destes documentos, que tive o privilégio de poder fotografar, pude compreender o tipo de museu Ricardo Cravo Albin e os intelectuais deste ambiente cultural queriam construir, quais memórias eles privilegiavam e silenciavam, pelo o que eles lutavam, quais ações e projetos esses intelectuais realizavam nesta instituição.

Na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin, o MIS se transformou em um museu da música popular brasileira. Neste período, o conceito música popular gerava muitos debates entre a intelectualidade pela sua definição. Esses debates também foram presentes dentro do

---

<sup>1</sup> Esta obra tem a transcrição das entrevistas que os sambistas Donga, Pixinguinha e João da Baiana deram à série *Depoimentos para a Posteridade* do MIS. FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

museu. Havia intelectuais nacionalistas mais radicais que consideravam música popular apenas o Samba das primeiras décadas da República, resgatando e consagrando as memórias dos sambistas Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô, entre outros. Também encontramos no MIS intelectuais com uma definição de música popular mais híbrida e flexível. Esta última vertente reconhece a importância do Samba da “época de ouro” como fundamental para a canção popular do país, mas também admira gêneros musicais mais novos como a Bossa Nova e a MPB (em maiúscula). Estes novos gêneros seriam fundamentais para a evolução da música popular brasileira. A evolução musical não abriria mão da tradição, dos sambistas da “velha guarda”, mas seria favorável a uma determinada mistura de ritmos e gêneros na música popular brasileira. Na década de 1960, alguns cantores da Bossa Nova tentaram uma aproximação com os sambistas da “velha guarda”, neste sentido, vários eventos foram criados para selar essa união.

A vertente dos nacionalistas mais radicais teve maior impacto dentro do MIS. Estes intelectuais puristas apelidavam pejorativamente todos os sujeitos adeptos da Bossa Nova como “entreguistas musicais”. Para este grupo os “entreguistas musicais” se renderam a cultura estrangeira e ao imperialismo norte americano. Estes debates devem ser analisados levando em consideração o contexto do período: fim da 2ª Guerra Mundial, Guerra Fria, imperialismo estadunidense. O intelectual do museu mais crítico dos “entreguistas musicais” e do imperialismo norte americano foi o jornalista José Ramos Tinhorão.

Muitos projetos e ações foram criados pelo museu com o intuito de preservar a memória dos velhos sambistas. Devido ao cenário do período, de muitas mudanças e transformações, inclusive no campo da cultura<sup>2</sup>, estes intelectuais tinham medo que a “típica” cultura popular brasileira desaparecesse. Por isso, os sambistas da “velha guarda”, que seriam os representantes desta cultura popular, deveriam ter suas memórias resgatadas e legitimadas. As memórias destes sujeitos deveriam ser consagradas para a posteridade. Segundo muitos intelectuais do MIS, os jovens do período não conheciam e não amavam a nossa música popular, entendida por esta grande parcela de intelectuais do museu como o Samba carioca dos anos 1920-1930.

Para que muitos eventos, cursos, projetos sobre a música popular fossem realizados o diretor Ricardo Cravo Albin com a ajuda dos intelectuais Ary Vasconcelos e Almirante criaram o Conselho de Música Popular Brasileira (MPB) e a série *Depoimentos para Posteridade*. O Conselho de Música Popular Brasileira foi um órgão que funcionou no MIS

---

<sup>2</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22. jan./jun. 2010.

de 1966 a 1972 e como o próprio nome já sugere trabalhou com a temática da música popular. Nas reuniões deste conselho os intelectuais do MIS debatiam quais propostas relacionadas a canção popular seriam executadas pela instituição, que artistas gravariam LP's com o selo MIS, quais cantores e compositores seriam agraciados com premiações, quais seriam as pautas dos cursos de folclore e música popular. Neste órgão havia uma votação entre os conselheiros para decidir quais artistas gravariam seus depoimentos para a série *Depoimentos para Posteridade*. O artista escolhido tinha sua memória consagrada pelo museu. Não por acaso, a maioria dos depoentes desta série foram os sambistas cariocas.

O MIS é um espaço cultural que se propõe a trabalhar com a memória. Suas iniciativas e projetos tiveram como objetivo tornar imortais certos sujeitos que julgavam serem os representantes da música popular brasileira. Por esse motivo é muito importante para este trabalho analisar as disputas políticas e ideológicas que envolvem a memória. Fernando Catroga pontua o caráter seletivo e de resgate da memória<sup>3</sup>. Segundo ele, é no tempo presente que o indivíduo vai construir sua própria história, ligada às necessidades e lutas do presente. As três temporalidades da memória - presente, passado, futuro - estão presentes no ato de recordar. Ao lembrar um fato, ao mesmo tempo em que trazemos à tona lutas do presente, estamos preocupados também em resgatar um passado selecionado e projetá-lo para as gerações futuras, conservando seu legado para posteridade. Temos assim, a relação do “espaço de experiência” com o “horizonte de expectativa”, e, o tempo presente é a chave para apreensão entre passado e futuro<sup>4</sup>. É desta forma que os intelectuais atuavam no MIS, (re)construindo memórias do passado para serem consagradas, preocupados com a conjuntura do período e às necessidades do tempo presente. Ao elaborarem uma série de documentos, coleções, projetos com um grande peso simbólico, estes intelectuais “monumentalizaram” essas memórias selecionadas por eles. A memória é objeto de luta, e através dela estes intelectuais narraram uma história da música popular brasileira e realizaram um verdadeiro trabalho de “enquadramento da memória” como argumenta Michel Pollak<sup>5</sup>.

Para compreender o trabalho dos intelectuais dentro do MIS na preservação da música popular brasileira utilizei o conceito de mediadores culturais. Segundo Marcos Napolitano os mediadores culturais foram importantes construtores da memória da música popular

---

<sup>3</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 20-21.

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

<sup>5</sup> POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

brasileira<sup>6</sup>. Neste sentido, vários agentes socioculturais podem atuar como mediadores: os próprios sambistas, jornalistas, pessoas letradas da sociedade. A atuação destes mediadores foi fundamental para estabelecer trocas culturais entre diferentes classes sociais<sup>7</sup>. Estes sujeitos fazem uma ponte entre a sociedade e os sambistas dos primeiros anos da República. Estes mediadores culturais desde a década de 1940 lutavam pela preservação da canção “autenticamente” brasileira, muitos dos trabalhos que realizavam eram feitos em parcerias com outros intelectuais especialistas em música popular. Desta forma, Jean François Sirinelli sinaliza sobre as redes de sociabilidade que os intelectuais constroem para institucionalizar suas ideias. É desta forma que eles compartilham suas ideologias<sup>8</sup>. Os intelectuais destes espaços culturais são frutos do seu tempo e estavam envolvidos em debates, questões que circulavam na sociedade brasileira.

O Capítulo 1 desta dissertação, *O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*, tematiza sobre o histórico do museu. Neste capítulo trabalho com o momento em que o MIS foi criado, contando a sua história em conjunto com um pouco da história do Rio de Janeiro. Desta forma, analiso o cenário político, econômico, social e cultural que a cidade estava inserida. O MIS foi criado pelo governador Carlos Lacerda como parte fundamental de sua política cultural. O museu foi inaugurado nos festejos do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. A criação do MIS também esteve atrelado às pretensões de Lacerda de se tornar presidente em 1966, o que não acontece, e, ao contexto de criação do Estado da Guanabara<sup>9</sup>. O Rio de Janeiro acabara de perder o posto de Capital Federal do país e é neste momento que é criado o Estado da Guanabara. O recém-criado estado deveria, na visão de Lacerda, se tornar a Capital Cultural do Brasil. Neste sentido, o MIS foi inaugurado tendo como proposta contar a história do Rio de Janeiro em áudios e vídeos. Este capítulo também se desdobra a contar como o MIS se tornou um museu da música popular brasileira. Para isto, argumento como Ricardo Cravo Albin chegou à direção do museu e quais projetos e ações ele e os intelectuais ligados à instituição realizaram para fazer do MIS um museu da canção popular brasileira. Neste primeiro capítulo ainda analisei como funcionavam as reuniões do Conselho

---

<sup>6</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo, 2007, p. 27.

<sup>7</sup> Hermano Viana pontua que desde a Primeira República, ainda quando o Samba era proibido e reprimido os mediadores culturais já atuavam na divulgação do ritmo. VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

<sup>8</sup> SIRINELLI, Jean-François. *Os Intelectuais*. In REMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

<sup>9</sup> MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.



de Música Popular Brasileira, as gravações dos *Depoimentos para Posteridade* e outros projetos realizados através dos intelectuais do museu.

O Capítulo 2 deste trabalho, *A inserção do MIS no debate sobre música e cultura popular brasileira*, trabalha com os diferentes debates e discursos que foram produzidos no museu a respeito da música e da cultura popular brasileira. O primeiro item deste capítulo, “*Música Popular um tema em debate*”, teve seu título retirado da obra do conselheiro José Ramos Tinhorão<sup>10</sup>. Neste item, analiso os debates que aconteciam dentro do museu sobre a música popular através das atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira. Intelectuais de diferentes vertentes musicais entravam em choque quando o assunto em questão era a Bossa Nova ou a MPB (em maiúscula). A partir da análise destas atas concluí que o maior número de projetos e ações que o museu realizava era voltado para a consagração dos sambistas da “velha guarda”. Os diferentes discursos encontrados nestas atas foram analisados em conjunto com o panorama do período, fim da 2ª Guerra Mundial, Guerra Fria e expansão imperialista dos EUA. O segundo item deste capítulo, *O livro As Vozes Desassombradas do Museu e os representantes da cultura popular brasileira*, é destinado a analisar a obra *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>11</sup>, publicada pelo museu em 1970. Neste livro encontramos a transcrição das entrevistas que os sambistas Donga, Pixinguinha e João da Baiana deram ao museu. Também neste material encontramos um prefácio escrito pelo diretor Ricardo Cravo Albin que é todo voltado à consagração destes três sambistas. Ricardo Cravo Albin classifica esses sambistas como os representantes da cultura popular brasileira. Ele estabelece alguns critérios para fazer essa relação. Para o diretor, a origem, a raça e a classe social destes artistas são quesitos fundamentais para enquadrá-los como os representantes da nossa cultura popular. Estas problematizações sobre a cultura popular nos levam para o terceiro item deste capítulo, *Cultura Popular: um conceito e múltiplos significados*. Neste terceiro item analiso como o conceito cultura popular possui diferentes significados ao longo do tempo<sup>12</sup>. Cada grupo social vai querer estabelecer a sua definição para conseguir atingir seus objetivos<sup>13</sup>. Na década de 1960 este conceito foi muito revisitado por diferentes espaços e movimentos culturais e o MIS não poderia ter ficado de fora destes debates.

---

<sup>10</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

<sup>11</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

<sup>12</sup> ABREU, Martha. “*Cultura popular, um conceito e várias histórias*”. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>13</sup> KOSELLECK, Reinhart. *História dos Conceitos e História Social*. In. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. P. 97-118.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, *Os membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*, analiso as trajetórias de vida dos mediadores culturais mais atuantes do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Deste modo, trabalho com as obras publicadas, com os trabalhos e projetos dos intelectuais que frequentavam ativamente as reuniões do conselho do museu. Esses intelectuais possuem uma longa trajetória na preservação da música popular brasileira. Muitos de seus trabalhos eram realizados em conjunto. Esses sujeitos utilizavam como fontes para seus livros suas próprias memórias, já que eram frequentadores de ambientes musicais - rodas de samba, desfiles de carnaval – e, amigos pessoais dos velhos sambistas. Estes mediadores culturais – Almirante, Lúcio Rangel, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Jota Efegê, Jacob do Bandolim, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Nestor de Holanda entre outros – possuíam um grande prestígio na sociedade do seu tempo, eles eram convidados para participar de grandes eventos musicais do país. Ter o nome destes intelectuais filiado a um projeto fazia com que o evento tivesse credibilidade e legitimidade social. Estes sujeitos eram herdeiros dos discursos produzidos na Revista da Música Popular Brasileira, que fora um periódico que circulou na imprensa de 1954 a 1956 e legitimava os sambistas cariocas das primeiras décadas da República como os representantes da cultura popular do Brasil<sup>14</sup>. Estes intelectuais também beberam das fontes do pensamento folclorista, muitos deles queriam resgatar uma cultura popular pura, intocável e livre de misturas externas.

O MIS carioca foi o primeiro museu audiovisual do país, muitas de suas coleções guardam o patrimônio imaterial brasileiro. Esta instituição foi muito inovadora para o período, já que seus intelectuais passaram a produzir seu próprio acervo, como foi o caso da série *Depoimentos para Posteridade*. Posteriormente a criação do MIS carioca, outros Museus da Imagem e do Som foram criados Brasil à fora. Diversos dirigentes políticos se espelharam no modelo do museu carioca para elaborarem essas novas instituições. Porém, cada MIS espalhado pelo país tinha suas características próprias, vinculadas às tradições regionais de cada local. O que quero ressaltar, é que, o MIS carioca repercutiu em todo o Brasil, os projetos realizados pelo museu eram publicados em jornais de todo o país.

Em 1969, estimulado pela repercussão que o MIS Rio de Janeiro havia alcançado na imprensa carioca e nacional, o jornalista Luís Ernesto Kawall assessor de imprensa

---

<sup>14</sup> WASSERMAN, Maria Clara. “*Abre a Cortina do Passado*”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

do governador do Estado de São Paulo, Abreu Sodré, formulou a ideia de criar um Museu da Imagem e do Som nos mesmos moldes do RJ<sup>15</sup>.

O MIS carioca foi uma espécie de celebridade. O sucesso do museu era tamanho que influenciou a criação destes novos museus que também passaram a trabalhar com conteúdos audiovisuais. O diretor Ricardo Cravo Albin foi convidado para participar do conselho do MIS paulista<sup>16</sup>, inaugurado em 1970. Mas, embora o diretor não tenha participado deste órgão ativamente, contribuiu com sugestões para o novo museu, sobretudo na área música e da imprensa<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012. p. 239.

<sup>16</sup> O primeiro Museu da Imagem e do Som criado foi o do Rio de Janeiro, em seguida, foram inaugurados, respectivamente, o MIS Paraná (1969), o MIS São Paulo (1970), o MIS Pernambuco (1970), o MIS Pará (1971), entre outros.

<sup>17</sup> AGUIAR, Op. Cit., p. 239.

## 1. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Os museus são muito mais do que recipientes para os objetos nele exibidos, eles tem sua própria história e podem nos dizer muito sobre a época em que foram construídos.

*Peter Burke*

Neste capítulo farei um histórico sobre o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. Não se pode assinalar sobre este museu sem abordar o contexto de criação do Estado da Guanabara e as pretensões políticas do governador Carlos Lacerda. Aliás, o MIS foi criado por Lacerda e fazia parte de um projeto político, cultural, simbólico do governador. O museu, desta forma, foi mais um esforço de Lacerda entre outros que foram criados como estratégia da sua política.

O Estado da Guanabara foi criado em 1960 com a transferência da Capital Federal para Brasília pela lei n. 3.752. Quando o Rio de Janeiro perdeu este título de Capital Federal, cronistas, poetas, políticos, artistas, jornalistas e memorialistas se esforçaram para reafirmar a identidade do carioca e do então criado Estado da Guanabara<sup>18</sup>. Ser carioca não era somente uma relação territorial de nascimento, era, sobretudo, uma identidade simbólica, um pertencimento, um laço afetivo<sup>19</sup>. Houve um intenso investimento simbólico na Guanabara, tanto que o novo Estado foi recebido com muita festa pela sua população. Neste sentido, Pierre Bourdieu<sup>20</sup> argumenta que uma região não é apenas demarcada por fronteiras físicas, mas também por estratégias simbólicas, políticas.

Carlos Lacerda foi o primeiro governador da Guanabara e como estratégia política passou a construir um Rio idealizado. O Rio de Janeiro deveria continuar sendo a cidade “vitrine<sup>21</sup>” do Brasil, a cidade referência de todo o país. Desta forma, Lacerda criou um projeto cultural para o Estado da Guanabara. Foi feita uma construção em torno da imagem da

---

<sup>18</sup> MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

<sup>19</sup> SANTOS, Vicente Saul dos. A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun, 2015, p. 138.

<sup>20</sup> BOURDIEU, Pierre. *A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região*. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

<sup>21</sup> MESQUITA, 2009, p.18.

cidade, do ser carioca. Já que o Rio não possuía mais o posto de Capital Federal, neste momento há um trabalho de fixar a cidade como Capital Cultural do país. Neste sentido, Vicente Saul dos Santos sublinha que:

O Rio de Janeiro mantinha-se como capital cultural do Brasil, mas encontrava-se diante da busca de sua nova identidade após deixar de ser formalmente a capital política nacional. Havia o claro objetivo de reafirmar a Belacap – a Guanabara – em oposição a Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital, criada em 1956) – Brasília<sup>22</sup>.

O MIS é parte crucial deste projeto. Porém, outros esforços foram feitos na intenção de tornar o então Estado da Guanabara a Capital Cultural do país, entre eles a sala Cecília Meireles<sup>23</sup>. Neste período, Lacerda também realizou muitas obras e demolições na cidade, o Rio deveria ser uma grande metrópole. Na administração de Lacerda, foram construídos os tuneis Santa Bárbara, Rebouças, Major Vaz. Em seu governo, as favelas da ilha das Dragas, Piraquê e Avenida dos Pescadores foram removidas, gerando muitas polemicas sobre esta questão. Outra grande obra deste período foi a criação do Aterro do Flamengo, que só foi possível pela demolição do morro de Santo Antônio. Em 1965 também foi concluída a demolição do morro de Castelo, que havia se iniciado em 1920, pelos festejos do Centenário da Independência. O governador queria de qualquer forma fazer do Rio de Janeiro um símbolo da metrópole moderna<sup>24</sup>.

A criação do MIS também esteve atrelado a outros fatores (que estão relacionados ao já exposto): as comemorações do IV centenário da cidade e a campanha de Lacerda à presidência da República em 1966<sup>25</sup>. Carlos Lacerda explorou muito bem o IV centenário da cidade através do seu lema do Rio como Capital Cultural do Brasil. Muitos eventos foram realizados para envolver a população nos festejos, eventos esportivos, de moda, acadêmicos. “A efeméride foi importante momento de definição da identidade urbana.”<sup>26</sup> Em 3 de Setembro de 1965 o MIS foi inaugurado como materialização destes festejos. Como aponta Cláudia Mesquita:

O MIS representou a materialização de uma ideia, a vertente cultural de um projeto político mais amplo de Calos Lacerda para o Estado da Guanabara e parte de sua estratégia para chegar à Presidência da República como candidato da União Democrática Nacional (UDN), nas eleições marcadas para 1966. A atualização da

<sup>22</sup> SANTOS, Vicente Saul dos. A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias. Acervo, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun, 2015, p. 134.

<sup>23</sup> MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 28.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>25</sup> AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

<sup>26</sup> SANTOS, 2015, p. 137.

memória da cidade do Rio de Janeiro, sob a ótica lacerdista, era um elemento decisivo neste empreendimento.<sup>27</sup>

O prédio escolhido para sediar o MIS estava situado na praça XV e já possui por si só um grande peso simbólico. Ele não foi selecionado por acaso, esta escolha foi marcada por significados políticos. O imóvel selecionado para o museu foi construído em 1922 para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, este pavilhão representava o Distrito Federal, e aí está a ironia, já que o antigo Distrito Federal se localizava na cidade Rio de Janeiro. A transferência do Distrito Federal para o centro do país aconteceu em 1960 - momento de criação do Estado da Guanabara – com o presidente Juscelino Kubitschek. O novo Distrito Federal acolheu a nova capital do país, Brasília.

Em 1964 este prédio da antiga exposição se encontrava abandonado, e, desta forma, Lacerda iniciou um processo de restauração deste edifício para abrigar o MIS. Como argumenta Cláudia Mesquita:

O investimento de Carlos Lacerda na restauração do edifício do Pavilhão de Administração do Distrito Federal para sediar o Museu da Imagem e do Som correspondeu à sua tentativa de transformar o Estado da Guanabara em vitrine de progresso, retomando em outro contexto, os objetivos da Exposição de 1922, na qual se pretendia exibir um Brasil independente e desenvolvido para o resto do mundo civilizado<sup>28</sup>.

Este edifício, que passou a sediar o MIS em 1965, teve diferentes usos e ocupações desde a sua construção. Já acontecera dele ter sido utilizado ao mesmo tempo com duas serventias diferentes. Na década de 1940 ele funcionou como Departamento de Registros de Estrangeiros<sup>29</sup>, sendo utilizado para registrar os estrangeiros que chegavam ao Rio de Janeiro fugidos da Segunda Guerra Mundial. Neste mesmo período o prédio também funcionou como um necrotério. A lembrança de que o MIS já fora um necrotério causava pânico aos funcionários do museu. Muitos deles relatam episódios sombrios do período em que trabalhavam na instituição. A funcionária Vera Lúcia Tostes<sup>30</sup> relembrou no *Seminário MIS 30 Anos* seus dias de medo no museu:

A gente ficava exatamente naquela sala onde havia o tanque de formol com os corpos e tal. E era uma sala assim muito carregada e eu morria de medo, às vezes o Ary [Vasconcelos] saía e eu ficava lá dentro sozinha, batendo a lista dos Conselheiros dele na máquina. Começava a cair à tarde, e ia ficando escuro e eu ficava com tanto medo<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 19.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 153.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 153.

<sup>30</sup> A funcionária foi uma das responsáveis por elaborar as atas das reuniões do Conselho de Música Popular do museu, criado em 1966.

<sup>31</sup> Trecho retirado do depoimento de Vera Lúcia Tostes ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

A partir de 1968 o prédio anexo ao antigo edifício do Pavilhão do Distrito Federal funcionava tanto para abrigar coleções do MIS quanto como uma delegacia de polícia utilizada como uma espécie triagem dos órgãos ligados a repressão. Deste modo, os funcionários do museu continuaram vivendo em uma atmosfera de medo<sup>32</sup>. A relação dos membros do museu com esta delegacia será analisada adiante.

O MIS no projeto de Lacerda contaria através de áudios e vídeos a história do Rio de Janeiro, o museu representaria a síntese da identidade carioca. O museu era muito inovador para época, e inaugurou um padrão inédito para a museologia brasileira. Ele foi o primeiro museu audiovisual do país, com um novo conceito de patrimônio<sup>33</sup>. O MIS foi o primeiro museu do Brasil criado para preservar o patrimônio imaterial<sup>34</sup>, devido o seu conteúdo audiovisual. Neste sentido, Carlos Lacerda no seu discurso de inauguração do MIS pontua que:

Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro<sup>35</sup>.

Desta forma, o MIS foi um ato político do governo Lacerda. Canclini<sup>36</sup> argumenta que preservar é um ato de poder. Através do patrimônio construímos o imaginário nacional, por isso devemos nos atentar sobre as seleções e escolhas institucionais. Neste mesmo sentido Joel Candau assinala que há uma intensa ligação entre o patrimônio, a memória e a identidade. O discurso patrimonial vai lutar para a sobrevivência da identidade local, regional ou nacional<sup>37</sup>.

Nesta perspectiva de contar a história do Rio de Janeiro, algumas coleções foram adquiridas (selecionadas), por Lacerda para fazer parte do acervo do seu museu. A coleção Almirante foi adquirida por Lacerda em 1965 na época da inauguração do museu, “[...] e é composta de milhares de partituras, livros, fotos, recortes de jornais, além de instrumentos

---

<sup>32</sup> MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 155.

<sup>33</sup> AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

<sup>34</sup> Segundo o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o patrimônio imaterial “[...] é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade [...]”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 18/04/2018.

<sup>35</sup> LACERDA, Carlos. *Discurso de Inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. 3 de Setembro de 1965. Em Setor de Fitas de Áudio da Fundação MIS Rio de Janeiro*.

<sup>36</sup> CANCLINI, N.G. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. In: Hollanda, H.B (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (M.S. Dias, Trad., nº 23, pp. 94-115). Rio de Janeiro: IPHAN, 1990.

<sup>37</sup> CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

musicais que pertenceram a músicos brasileiros famosos.”<sup>38</sup> Lacerda também adquiriu coleções dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos, ambos fotografaram o Rio de Janeiro em diferentes épocas<sup>39</sup>. A coleção de Lúcio Rangel, também adquirida pelo governador, era composta por documentos sonoros, este material fazia parte do acervo da famosa Casa Édson<sup>40</sup>. Maurício Quadrio foi o primeiro diretor do museu. O italiano desde que chegou ao Brasil em 1950 passou a colecionar gravações em fitas; e este material, doado pelo diretor, passou a integrar o acervo da instituição desde a sua fundação. O acervo de Maurício Quadrio (assim como muitos outros) se enquadrava neste conceito do museu, de preservar uma cultura imaterial. Foram preservadas pelo MIS vozes de personalidades consagradas mundialmente, políticos, artistas famosos<sup>41</sup>. Carlos Lacerda também foi pessoalmente a Portugal para adquirir 900 gravuras que contavam a história do Rio de Janeiro no período em que a família imperial aqui viveu.

Lacerda quis construir através do seu museu uma narrativa sobre o Rio de Janeiro, suas coleções mostram esse dado. Porém, duas coleções específicas adquiridas por Lacerda já davam pistas do que se transformaria o museu na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin. São elas as coleções de Lúcio Rangel e Almirante, estes acervos trazem documentos da música popular.

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

Com a saída de Lacerda do governo do Estado da Guanabara e com o cancelamento das eleições presidenciais na qual ele iria concorrer, a situação do museu fica bastante crítica. O museu perdeu seu maior mecenas e passou a enfrentar dificuldades para se manter aberto. O MIS era financiado pelo BEG (Banco do Estado da Guanabara) e o novo governador pretendia transformar o museu em um espaço de lazer para os funcionários do banco. A justificativa do novo governo era que Carlos Lacerda tinha gasto demais com o MIS, e, já que a instituição ficava perto do BEG, o local se transformaria em um clube para seus

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/> Último acesso em: 23/03/2018.

<sup>39</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

<sup>40</sup> A Casa Édson foi a primeira casa gravadora do Brasil, inaugurada em 1902, seu acervo é composto por discos raros. As gravações destes discos eram feitas por prensagens, em um processo mecânico. Informação retirada da obra: ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

<sup>41</sup> Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/> Último acesso em: 23/03/2018.



funcionários. Os discos de Lúcio Rangel seriam doados para a biblioteca pública e, para o arquivo público seriam doadas as demais coleções. A sala de cinema já instalada passaria filmes leves para os servidores do banco<sup>42</sup>. É neste contexto que Ricardo Cravo Albin entra para a presidência do museu. Ele foi nomeado presidente do MIS pelo vice governador do Estado da Guanabara, Rafael de Almeida Magalhães: “[...] O museu veio parar em minhas mãos no final do governo Carlos Lacerda e do seu vice-governador Rafael de Almeida Magalhães [...]. Eu assumi o Museu da Imagem e do Som quando o Rafael me convidou.”<sup>43</sup> Além das ameaças de fechamento, o museu passou por muitas crises financeiras, as verbas que a instituição recebia não davam para manter o museu aberto. As estratégias para o MIS continuar aberto serão analisadas a seguir.

O secretário de turismo Enaldo Cravo Peixoto, primo-irmão de Ricardo Cravo Albin, era o responsável pelos festejos do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, que a inauguração do MIS estava inserida. Fato interessante, é que no dia da inauguração do museu Carlos Lacerda foi até ao MIS em seu carro oficial com Enaldo Cravo Peixoto e Ricardo Cravo Albin (que neste período ainda não tinha recebido o convite para ser o diretor do museu). O fato de escolherem Ricardo Cravo Albin para ser diretor do museu está relacionado tanto pelas suas contribuições como diretor do Clube do Jazz e da Bossa<sup>44</sup>, local onde se reuniam importantes personalidades da cidade do Rio de Janeiro, quanto pela provável intercessão do seu primo<sup>45</sup>. É importante frisar que muitos membros do Clube do Jazz e da Bossa passaram a fazer parte do corpo de intelectuais do MIS, em seu Conselho de Música Popular Brasileira, que será analisado adiante. Dentre os membros em comum destas instituições estão: Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel, o já mencionado Ricardo Cravo Albin, entre outros.

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

---

<sup>42</sup> Informações retiradas da entrevista que Ricardo Cravo deu a mim em seu Instituto Cultural Cravo Albin situado no bairro da Urca em 16/01/2018.

<sup>43</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>44</sup> O Clube do Jazz e da Bossa foi uma: “Agremiação fundada no Rio de Janeiro, em 1965, por jovens críticos musicais, radialistas, músicos, jornalistas e admiradores do jazz e da bossa nova: Jorge Guinle, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Robert Celerier, Luís Orlando Carneiro, Paulo Santos e José Domingos Raffaelli. Seu presidente era Jorge Guinle e seu diretor executivo era Ricardo Cravo Albin, também apresentador das sessões públicas do Clube.” Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artisticos> Último acesso em: 29/06/2018.

<sup>45</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p. 9.

Eu tive que vencer preconceitos, os meus colegas eram acima dos 50, 60, 70 até dos 80 anos. Ser jovem e ser dirigente eram um pecado. Eu me vestia como um urubu me vestia de preto, todo engravatado, o cabelo basto e arrastava o cabelo para trás para parecer bem mais calvo do que era. Botava uns óculos imensos pretos para ser mais velho. Acho que a minha juventude afastava as pessoas<sup>46</sup>.

Quando assumiu a gestão do museu Cravo Albin era formado em Direito, Ciências e Letras pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, também formado em línguas pelo Instituto Brasil Estados Unidos e pela Aliança Francesa. Já havia cursado Direito Comparado pela Universidade de Nova York. Ele atuava como jornalista, radialista e crítico musical<sup>47</sup>. Foi na sua gestão que o MIS se firmou como um museu da música popular. É verdade que Carlos Lacerda já havia adquirido para a instituição duas importantes coleções com estas características, a Discoteca de Lúcio Rangel e o arquivo Almirante, mas o governador as comprou com outros propósitos. Marília Trindade Barbosa da Silva argumenta sobre esta questão: “Este nosso MIS/RJ herdou da primeira administração [considera Ricardo Cravo Albin o primeiro administrador] a vocação para o registro e a guarda da música popular de raiz, aquela que ainda pode ser situada na área de interseção entre o folclórico e o popular.<sup>48</sup>” Muitos intelectuais do museu eram folcloristas e, mesmo aqueles que não se envolveram diretamente com o Movimento Folclórico<sup>49</sup> foram influenciados por suas ideias. Ricardo Cravo Albin e os intelectuais que aturam no museu queriam resgatar um passado perdido. Para eles, a música popular de raiz representava a nossa cultura popular, por isso deveria ser preservada. Essa relação dos intelectuais do MIS com o pensamento folclórico será explorada nos próximos capítulos da dissertação.

No seu livro *Rastro de Memória* Ricardo Cravo Albin assinala que ele encontrou a vocação do museu, já que “o curioso ecletismo do acervo [adquirido por Lacerda] abria diferentes caminhos”<sup>50</sup>. Também em entrevista dada a mim em 16/01/2018 em seu Instituto Cultural Cravo Albin no bairro da Urca ele argumenta que:

[...] [Conforme afirmou o vice-governador Rafael de Almeida Magalhães:] ninguém sabe o que é isso, só se sabe que foram gastos 900 mil cruzeiros, que Carlos Lacerda determinou ao Antonio Carlos de Almeida Braga, que era o presidente do BEG.

<sup>46</sup> Entrevista concedida à autora em 16/01/2018.

<sup>47</sup> Informações retiradas do Dicionário Crava Albin da música popular brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin> Último acesso: 23/03/2018.

<sup>48</sup> Marília Trindade Barbosa escreveu o prefácio do livro *Rastros de Memória*. Nos anos 2000 (ano de publicação da obra) ela era a diretora do MIS. Não por acaso em sua fala pontua que Ricardo Cravo Albin foi o primeiro diretor da instituição, já que esta obra é voltada para sua consagração. Ver: ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 4.

<sup>49</sup> Para Luís Rodolfo Vilhena o Movimento Folclórico brasileiro ocorreu de 1947 a 1964. Intelectuais deste movimento estavam engajados em congressos com o objetivo de defender as manifestações populares do país, a cultura popular brasileira. Ver: VILHENA, L. Rodolfo, Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

<sup>50</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 25-26.

Carlos Lacerda resolveu fazer este museu. E este museu não tinha uma definição precisa no momento em que eu assumi do que era. Eu assumi um museu que podia ser tudo. Podia ser um museu do cinema em imagem e som, podia ser um museu de registro de vozes, como de fato veio a se transformar. Podia ser um museu de registro apenas de imagens, podia ser um museu da música porque tinham sido compradas para o museu as coleções importantíssimas de discos de Lúcio Rangel e de Almirante da música popular. De qualquer modo o museu foi visto nesta qualificação, ou seja, difuso<sup>51</sup>.

Como já foi analisado Carlos Lacerda possuía sim pretensões claras para o MIS. O museu contaria a história do Rio de Janeiro em imagens e sons, por isso o nome da instituição ser Museu da Imagem e do Som. Porém, Ricardo Cravo Albin busca valorizar sua gestão. É preciso pensar que a entrevista que realizei com ele (em 2018) e o seu livro (publicado nos anos 2000) foram feitos posteriormente. Ricardo Cravo Albin hoje com os seus 77 anos de idade luta por reconhecimento social.

As pessoas se preocupavam em dizer que eu fui apenas um simples, mais um diretor do Museu da Imagem e do Som. Que a estrutura de concepção do museu não tinha nada haver com o Ricardo Cravo Albin, que ele se dizia o fundador do Museu da Imagem e do Som, diziam eles. Só que eu nunca disse que era o fundador do museu. Eu fui o inventor da estruturação, da invenção dele [...].<sup>52</sup>

No seu Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira<sup>53</sup>, na entrevista dada a mim e no seu livro *Rastros de Memória*, Ricardo Cravo Albin se intitula o primeiro diretor do museu: “[...] fui seu primeiro diretor, cargo que permaneci para estruturá-lo até 1971.”<sup>54</sup> Coloca Maurício Quadrio apenas como um organizador do museu, que atuou antes dele inaugurar:

É importante não se confundir, Maurício Quadrio foi designado pelo Carlos Lacerda antes do museu ser inaugurado, para ver e controlar e fiscalizar a obra de construção do museu. Agora, quem definiu o que fazer no museu como criador quando o Banco do Estado da Guanabara queria destruí-lo fui eu<sup>55</sup>.

A questão é que, documentos institucionais do museu e os trabalhos já publicados sobre o MIS nos fornecem a mesma informação de que o primeiro diretor foi Maurício Quadrio<sup>56</sup>. O diretor Maurício Quadrio deixou o museu ao perceber os problemas que iria enfrentar à frente do MIS, e somente depois da disponibilidade deste cargo que Ricardo Cravo Albin assume a direção do museu:

Após uma série de enteveros entre o governo Lacerda e o regime militar, o primeiro diretor-executivo do MIS-RJ, Maurício Quádrio, percebendo as inúmeras

<sup>51</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>52</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>53</sup> Retirado do site: <http://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin/dados-artisticos>. Último acesso: 26/03/2018.

<sup>54</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 25.

<sup>55</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>56</sup> Duas importantes obras que trabalham com o MIS/RJ: AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012. /MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

dificuldades que teria de atravessar, deixou o cargo. A escolha do diretor da nova instituição recaiu, assim, sobre o jovem Ricardo Cravo Albin<sup>57</sup>.

O fato de Ricardo Cravo Albin se intitular pioneiro em algo carrega uma grande força simbólica. Passado/Presente/Futuro estão interligados em suas falas, há uma luta por reconhecimento no presente por tudo aquilo que ele construiu no passado. Desta forma, as três temporalidades da memória estão mobilizadas em suas afirmações, há a relação do "espaço de experiência" com o "horizonte de expectativa"<sup>58</sup>, e, o tempo presente é a chave para essa apreensão entre passado e futuro.

É preciso ressaltar que a obra *Rastros da Memória* faz uma grande propaganda do museu e, sobretudo da gestão de Ricardo Cravo Albin. Este material é abundante em fotos dos acervos do museu, as páginas são bem coloridas e chamativas. Ricardo Cravo Albin idealiza o MIS/RJ em suas falas. O museu é visto com muito romantismo: "Passeando por seus acervos, o visitante entra em contato direto com partes de nossa história. Mas de uma história particular: a história de nossos sonhos."<sup>59</sup> As informações retiradas deste material contribuíram para este trabalho, porém foram analisadas com um olhar crítico. Nesta mesma perspectiva que utilizei a entrevista de Ricardo Cravo Albin, atenta às artimanhas da memória<sup>60</sup>. Como argumenta Candau a memória é objeto de combate no presente<sup>61</sup>.

Quando Ricardo Cravo Albin assumiu este museu o Brasil vivia o início dos governos militares. Sendo assim, é importante pensar sua gestão neste contexto. O Museu da Imagem e do Som era uma fundação, ou seja, um órgão ligado ao governo da Guanabara, mas com liberdade de ação, de gestão. Embora seja considerado que de 1964 a 1968 os militares estivessem mais preocupados com sindicatos, associações, ligas camponesas<sup>62</sup>, Ricardo Cravo Albin não deixou de prestar esclarecimentos ao governo, nem de agir secretamente. É o que ele assinala em sua entrevista:

Passei o filme do Encouraçado Potemkin [no museu], que era um filme que mostrava a Revolução Soviética de 1917, e o filme foi apreendido junto comigo. Passei dois dias depondo semipreso, porque eu passei um filme proibidíssimo pela marinha, proibidíssimo dentro do governo militar. Eu até insisti e passei uma segunda vez no ano seguinte e a coisa ficou um pouco mais séria, é claro que a cópia

---

<sup>57</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p. 9.

<sup>58</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 20-366.

<sup>59</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 12.

<sup>60</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001

<sup>61</sup> CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

<sup>62</sup> Tânia Mara Aguiar trabalha com a relação do MIS com a Ditadura Militar. Ver: AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 2012. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.

foi aprendida e eu também fui aprendido, mas não foi uma coisa que me deixou em cárcere não, me deram muitos aborrecimentos. Um depoimento secreto que eu tive que fazer foi com o marinheiro João Candido, foi o único depoimento secreto que eu fiz no museu. Eu queria fazer depoimentos secretos do Jango e do Juscelino, mas me pediram para eu não fazer porque eles seriam realmente revelados. O do João Candido não porque ele era um personagem mais retraído, não tão conhecido quanto os dois presidentes.<sup>63</sup>

Como já foi citado anteriormente, a partir de 1968<sup>64</sup> no prédio em anexo ao museu passou a funcionar uma delegacia utilizada como uma espécie de triagem para os órgãos ligados a repressão militar. No andar de baixo deste mesmo prédio ficava o Arquivo Almirante e no andar de cima as instalações militares. Muitos artistas em um mesmo dia foram convidados a comparecer nesses dois ambientes. Como foi o caso do compositor Tom Jobim:

Este espaço de convivência da música popular brasileira com os órgãos de repressão do regime militar produziu histórias tragicômicas, como o duplo convite feito ao compositor Tom Jobim para comparecer ao prédio. Primeiro, no andar de baixo, como artista consagrado para receber uma homenagem nas instalações do Arquivo Almirante. Depois, no andar de cima, para prestar depoimento sobre supostas atividades subversivas<sup>65</sup>.

Tom Jobim prestou depoimento duas vezes nas instalações do museu. Primeiro foi convidado a depor em 1967 para a série Depoimentos para a Posteridade do MIS, para ter suas memórias consagradas pela instituição. No ano seguinte ele voltou a depor no museu, mas neste momento com propósitos diferentes, sob a suspeita dos militares. A funcionária do museu Maria de Lourdes Parreiras Horta também esteve na mira dos militares. Ela sublinha que foi interrogada no mesmo espaço em que trabalhava. Maria Horta retrata que foi retirada de sua casa e passou uma noite presa na delegacia instalada no museu: “Eu passei uma noite no xadrez aqui ao lado e fui vista por um porteiro do MIS, que avisou a minha família no dia em que desapareci, em 1970. Foram tristes lembranças.”<sup>66</sup>

Como já foi analisado Ricardo Cravo Albin enfrentou bastantes dificuldades em sua gestão. Mas, conseguiu superar as ameaças de fechamento do museu e lidar com os problemas financeiros da instituição. O MIS se transformou em um museu da música popular e, como aponta Cláudia Mesquita<sup>67</sup>, Ricardo Cravo Albin marcou esse novo perfil da instituição. Essa virada conceitual do museu aconteceu justamente para impedi-lo de fechar suas portas. Ricardo Cravo Albin foi o responsável por uma série de medidas que consolidaram o museu

---

<sup>63</sup> Entrevista concedida à autora em 16/01/2018.

<sup>64</sup> Em 1968 foi decretado o AI-5. Este ato institucional foi o mais duro de todo o regime militar. Ele gerou a perda dos mandatos dos parlamentares avessos ao regime, intervenções pelo presidente nos municípios e estados, suspensão de garantias constitucionais, institucionalização da tortura.

<sup>65</sup> MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 155.

<sup>66</sup> Trecho retirado do depoimento de Maria de Lourdes Parreiras Horta ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS*, sem data. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

<sup>67</sup> MESQUITA. Op. Cit., p. 152.

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

O diretor Ricardo Cravo Albin com o auxílio dos seus conselheiros Ary Vasconcelos e Almirante criaram o Conselho Superior de Música Popular e o Programa Depoimentos para Posteridade. Esta troika administrativa formada por Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos e Almirante precisa ser ressaltada. Esses três intelectuais estavam envolvidos em projetos sobre a música popular desde muito antes da criação do MIS, sobretudo os mais experientes Almirante e Ary Vasconcelos que possuíam uma longa estrada na “guarda” de uma determinada música popular autêntica e seus representantes. Desta forma, não agiram de forma diferente dentro do museu.

Estas duas iniciativas - Conselho Superior de Música Popular e o Programa Depoimentos para Posteridade - foram um sucesso e fizeram o museu virar uma grande celebridade na imprensa da época. Depois delas já não se falavam mais na possibilidade do MIS deixar de existir. Neste momento, houve uma ruptura do museu com os moldes do governo de Carlos Lacerda. O MIS passou a ter objetivos diferentes dos da sua inauguração; sua roupagem foi mudando. Ricardo Cravo Albin precisou reinventar e ressignificar esta instituição<sup>68</sup>, formulando assim novas estratégias para sua gestão. Estes novos objetivos do MIS e o fato de ter se firmado como um museu da música popular serão discutidos ao longo dos três capítulos deste trabalho.

De acordo com as atas das reuniões do Conselho Superior de Música Popular Brasileira o primeiro encontro deste órgão aconteceu em 4 de Março de 1966<sup>69</sup>. Durante os anos do seu funcionamento (de 1966 a 1972) este conselho contou com a colaboração de 40 conselheiros. Os primeiros conselheiros escolhidos ajudaram o diretor da instituição a selecionar os demais membros. São estes os pioneiros: Almirante, Haroldo Costa, Hermínio Bello de Carvalho, Mauro Ivan, José Ramos Tinhorão, Sylvio Cardoso, Juvenal Portela, Nelson Lins de Barros, Armando Afalo, Sérgio Cabral, Aloísio de Alencar, Cruz Cordeiro, Flávio de Macedo Soares, Ary Vasconcelos. É importante sublinhar que Ricardo Cravo Albin além de diretor também era conselheiro deste órgão. Com o falecimento de um conselheiro (o

---

<sup>68</sup> CHARTIER, Roger: *O mundo como representação. Estudos Avançados*, São Paulo, v.5, n.11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

<sup>69</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

que era comum já que a maioria deles possuía idade avançada) havia uma votação para escolher quem ocuparia a cadeira vaga. Desta forma, o número de conselheiros se mantinha 40, não havendo redução nem acréscimo de membros. Os conselheiros não recebiam verbas para ocuparem suas cadeiras, mas recebiam um grande reconhecimento social. Assim, era comum haverem disputas pela vaga de conselheiro:

Inaugurado em março de 1966, os lugares do Conselho de Música Popular Brasileira eram disputadíssimos, e correspondiam para o pessoal da área musical o mesmo que fazer parte da Academia Brasileira de Letras para o meio literário, no sentido em que valia como reconhecimento público do valor intelectual do conselheiro pelos seus pares.<sup>70</sup>

Entre estes 40 conselheiros<sup>71</sup> encontramos jornalistas, escritores, críticos musicais, especialistas em música popular, folcloristas. A grande maioria destes intelectuais era ligada ao PCB, o que de fato não agradava a Ditadura Militar. Valéria Lima Guimarães em sua obra *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)* argumenta sobre a antiga relação do PCB com o mundo do Samba. Em sua obra ela sublinha que dentro do projeto cultural do Estado Novo o Samba de manifestação musical marginalizada se transforma na música brasileira. E, é neste período que o PCB vai perceber a importância de incorporar este ritmo à sua estratégia política: “É nesse momento que o Partido Comunista do Brasil, interessado em atrair as massas para as suas fileiras, começa a perceber a importância política do mundo do Samba.”<sup>72</sup> Segundo ela, os membros do PCB atribuem ao Samba o símbolo da brasilidade, ele seria um ritmo “autenticamente brasileiro”:

Essa apropriação do que chamamos de mundo do samba pelas elites políticas, tanto de direita quanto de esquerda, se sustenta num mesmo fundamento construído entre os anos 20 e 30 [...]. O samba e o carnaval [são vistos] como símbolos da brasilidade, sínteses das coisas nacionais. A apresentação do que havia de autenticamente brasileiro, “coisa nossa”, aos alemães, como fizera Vargas em 36, seria equivalente, a rigor, à ideia de que o samba é música de classe e de que traz em si o lirismo de uma raça oprimida [...]. [Deste modo], prevalece à valorização do popular como elemento de inventividade, dignidade e beleza e de retrato genuíno do país. Essa tradição até hoje valorizada, foi perfeitamente incorporada pela esquerda, em especial pelo Partido Comunista [...], influenciando diretamente as suas atitudes e diretrizes políticas em relação às massas, mesmo em períodos distantes do carnaval. Aqui o sambista passa a ser identificado como retrato de um povo sofrido,

---

<sup>70</sup> MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.p. 134.

<sup>71</sup> Os 40 primeiros conselheiros foram: Alberto Rego, Ary Vasconcelos, Brício de Abreu, Cruz Cordeiro, Edigar de Alencar, Jota Efégê, Eneida Moraes, Flávio Eduardo de Macedo Soares, Haroldo Costa, Ilmar Gastão de Carvalho, José Lino, José Ramos Tinhorão, Juvenal Portela, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Mário Greenhalg, Marques Rebello, Mauro Ivan, Nestor de Holanda, Paulo Medeiros e Albuquerque, Paulo Roberto, Sérgio Cabral, Sérgio, Sylvio Túlio Cardoso, Almirante, Jacob do Bandolim, Paulo Tapajós, Vinícius de Moraes, Nelson Lins e Barros, Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, Aluísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas, Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Édson Carneiro, Renato Almeida, Marisa Lira, Mozart de Araújo.

<sup>72</sup> GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. 2001. 276f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001, p. 16.

porém feliz, criativo e talentoso, mas, sobretudo [...], como componente de uma classe, portadora de um enorme potencial revolucionário por ela desconhecido, o que muito interessará ao Partido<sup>73</sup>.

O Samba era considerado pelo PCB a cultura popular brasileira. E, o popular seria desta forma, o representante do país. Dmitri Cerboncine pontua que grande parte da esquerda brasileira relacionava o Samba e o Choro como a representação máxima do nacionalismo artístico e popular. A conservação do Samba e do Choro seria parte do seu projeto em combater as invasões imperialistas norte-americanas.

A modelagem das identidades desses gêneros como os mais populares, “autênticos” e nacionais ajustava-se ao ideário de época do PCB e demais partidos, movimentos e grupos de esquerda, cujos intelectuais buscavam na classe inferior da sociedade, na “autêntica”, as “verdadeiras” expressões artísticas do elemento nacional “imaculado”<sup>74</sup>.

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

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

No nosso conselho havia claramente a divisão dos conservadores, os conservadores eram os que queriam gravações só dos mais velhos que estavam por morrer, só de gente das fontes da música brasileira. A luta pela manutenção das fontes desprezadas na época pela Bossa Nova, que buscavam o jazz e admitiam os Beatles, coisa que nós não admitimos. Grandes debates sobre as guitarras elétricas, guitarras elétricas nunca, queremos o violão de sete cordas. Esse era o clima da defesa das fontes brasileiras. Talvez equivocadas, mas era nossa posição. [...] Éramos de esquerda teórica, o nacionalismo contra o internacionalismo, era um dado de esquerda<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. 2001. 276f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001, p. 29-30.

<sup>74</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.1.

<sup>75</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.



As ações dentro do MIS tendiam a se concretizar para exaltar esta música tradicional e seus intérpretes, ainda mais tendo o seu diretor Ricardo Cravo Albin partidário deste pensamento. Estas discussões em torno da música popular, dos debates entre os conselheiros serão trabalhados nos próximos capítulos deste trabalho.

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

As reuniões deste conselho eram mensais, podendo haver reuniões extraordinárias para resolução de questões pendentes. Em 1 de Agosto de 1967 foi aprovado pelo plenário o Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira. Ficaram estabelecidas as seguintes finalidades:

a)– promover a pesquisa, o estudo e a defesa da Música Popular Brasileira; b) – preservar a autenticidade da Música Popular Brasileira; c) – incentivar e promover a realização de festivais, exposições, conferências e cursos sobre Música Popular Brasileira; d) – instituir prêmios e concursos para monografias e ensaios sobre Música Popular brasileira; e) – promover a edição de livros e a gravação de discos destinados ao conhecimento e divulgação da Música Popular Brasileira; f) – coligir, através de documentos a gravações fonográficas, dados para a história da Música Popular Brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica; g) – cooperar e colaborar, através de convênios, com instituições públicas e particulares de fins análogos; h) – cooperar para o enriquecimento e desenvolvimento dos acervos do Museu da Imagem e do Som, relativos à Música Popular Brasileira.<sup>76</sup>

Em 4 de Julho de 1967 por meio de uma votação os conselheiros trocaram o nome Conselho Superior de Música Popular Brasileira para apenas Conselho de Música Popular Brasileira. Antes da votação foi aberto um debate sobre esta questão. De acordo com um trecho da ata desta reunião: “O presidente Ricardo Cravo Albin explica que o título [Conselho Superior de Música Popular Brasileira] se deve ao idealismo dos criadores do conselho em

---

<sup>76</sup> Regimento Interno do Conselho de Música Popular Brasileira de 1 de Agosto de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

fazê-lo realmente superior”<sup>77</sup> Porém como resposta os conselheiros presentes argumentam que: “este conselho não tem autoridade estatal para se designar superior.”<sup>78</sup>

O Conselho de Música Popular Brasileira foi o primeiro e mais atuante conselho criado na gestão de Ricardo Cravo Albin. Posteriormente a ele, novos conselhos foram criados, foram eles os conselhos de: Música Erudita, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Rádio e Esportes. Porém, nenhum deles atingiu a mesma popularidade e peso simbólico<sup>79</sup> que o Conselho de Música Popular Brasileira. Os intelectuais deste conselho formaram um forte núcleo da música popular brasileira, seus posicionamentos e ações ultrapassaram os muros do museu e passaram a influenciar instituições, e a própria sociedade. O MIS através deste conselho se destacou mais uma vez em relação aos outros museus brasileiros. Seus intelectuais participaram da construção da memória coletiva da cidade, sobretudo da memória da música popular. Foram estes conselheiros que escolhiam quem prestaria depoimento ao Programa *Depoimentos para Posteridade*.

O Programa *Depoimentos para Posteridade* foi outra grande inovação do museu. Mais uma vez o MIS se destaca em relação aos demais museus brasileiros. Com este programa o museu passou a produzir seu próprio acervo. Esta coleção é “constituída a partir da gravação, em áudio e vídeo, de depoimentos prestados por personalidades vinculadas aos diversos setores da cultura.”<sup>80</sup> Este material é produzido até os dias atuais e contam com mais de 1.100 depoimentos. Com o objetivo de guardar a memória daqueles brasileiros que “valiam a pena”, os *Depoimentos para Posteridade*, deram prioridade em gravar primeiramente com personalidades que estavam com a idade avançada, conforme pontua Ricardo Cravo Albin:

Era importante não se perder o bonde da história que passa aos nossos olhos. E que passageiros eram os passageiros do bonde da história: as pessoas que testemunharam o Brasil, em todas as suas faces - música, artes plásticas, esporte, literatura. Então, esses passageiros do bonde do Brasil que o construíram estavam vivos e eram velhos. Era muito importante todo o Brasil gravar os Depoimentos para Posteridade dos brasileiros que valiam a pena. Porque eles estavam, pela idade, naturalmente muito mais próximos da morte do que da vida. Foi o que eu fiz no Museu da Imagem e do Som, gravar os velhinhos. [...] Todos a partir dos 65, 70, 75 anos.<sup>81</sup>

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

---

<sup>77</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Julho de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

<sup>80</sup> Retirado do site: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/> Último acesso: 27/03/2018.

<sup>81</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

Era 24 de Agosto de 1966. O difícil seria saber quem estava mais comovido, João da Baiana, por inaugurar a série Depoimentos para Posteridade do MIS, com a presença de toda a imprensa, músicos, amigos e estudiosos da MPB- uma consagração para ele - ou todos nós, por termos a oportunidade de imortalizar aquele que era, com 79 anos, o mais velho sambista vivo do Brasil<sup>82</sup>.

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

O segundo depoimento foi o de Pixinguinha - que gravou tomando a sua cervejinha -, e o terceiro, de Heitor dos Prazeres outro depoimento emocionado e emocionante. [...] Heitor dos Prazeres morreu meses depois de deixar gravado o seu depoimento para a posteridade. Padeceu de câncer no pâncreas, segredo que me foi revelado, pelo telefone, por Carlos Drummond Andrade, ao sugerir que ele fosse logo convidado.<sup>83</sup>

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

Havia uma votação entre os membros do Conselho de Música Popular Brasileira para decidir quais conselheiros fariam determinada entrevista; esta escolha era baseada no conhecimento, aproximação e amizade do intelectual com o entrevistado. Estes intelectuais atuavam como mediadores culturais, como construtores de uma memória. Nelson Fernandes define os mediadores como: “narradores que se somam às fontes fonográficas para a construção de uma experiência e memória”<sup>84</sup>. A mediação foi fundamental para a “invenção” da moderna música popular brasileira. Invenção esta que não se fez sem tensões, contradições, esquecimentos, debates, que serão discutidos no próximo capítulo desta dissertação. Para Marcos Napolitano: “Os mediadores, agentes socioculturais, conscientemente construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do Samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira.”<sup>85</sup> Graças à

---

<sup>82</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p.28.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>84</sup> FERNANDES, Nelson. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001, p. 42.

<sup>85</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007, p. 27.

ação dos mediadores é possível unir as elites e as camadas médias escolarizadas - que buscam as “forças primitivas” da nação e a afirmação dos valores nacionalistas - com as classes populares - que estão à procura de reconhecimento cultural e ascensão social. Jornalistas ligados à cultura popular e os próprios sambistas também podem atuar como mediadores. Segundo Napolitano, intelectuais, jornalistas, escritores desde a década de 1930 lutam pelo reconhecimento sociocultural do Samba e sua afirmação no mundo do rádio. Estes sujeitos passaram a valorizar este gênero, atuando como mediadores. Processo similar a este ocorreu também nos anos 1960. Estes mediadores estavam presentes no Conselho de Música Popular Brasileira, seja atuando com os entrevistados nos *Depoimentos para Posteridade*, seja fazendo uma série de eventos e estratégias para firmarem os sambistas da velha guarda como os representantes da música popular brasileira.

Os gastos com as entrevistas para o Programa *Depoimentos para Posteridade* eram somente aqueles tidos como indispensáveis para o depoimento acontecer. Os depoentes se sentiam honrados de terem suas memórias registradas, mas não recebiam nem um lanche ou um almoço do museu. Este fato se dava exatamente pela falta de verbas da instituição. O estúdio que era realizado o depoimento foi construído por Carlos Lacerda; era um estúdio de última geração, muito moderno para época<sup>86</sup>. No dia da gravação da entrevista, os intelectuais do museu faziam o possível para o depoente se sentir à vontade naquela ocasião, como aponta Ricardo Cravo Albin:

Os Depoimentos para Posteridade, desde o primeiro, tinham uma característica essencial: a espontaneidade. Portanto, eram documentos mais sociológicos do que científicos. Colocávamos o depoente à vontade, cercado por seus amigos e conhecidos, que faziam as perguntas. Era a vida deles que cada um vinha ali contar. Neste estúdio de gravação, confessavam segredos, expunham suas inseguranças e vaidades. Faziam críticas, lançavam ideias pessoais, abriam polêmicas ou respondiam a desafetos. Todo depoimento era um acontecimento<sup>87</sup>.

Os membros do Conselho de Música Popular Brasileira selecionavam quem prestaria depoimentos ao Programa *Depoimentos para Posteridade*. Lembrando, que este grupo de intelectuais era bastante heterogêneo, por isso diferentes artistas, com características diferentes deixaram suas marcas registradas no programa (sambistas da velha guarda, bossanovistas). É claro que sempre selecionavam para depor aquele artista que fosse trazer legitimidade para o conselho e para o museu; por isto buscavam artistas consagrados. Era preciso que a entrevista repercutisse nas mídias brasileiras. Mas, é preciso frisar que as ações deste conselho tendiam a se concretizar a favor de uma música “pura”, livre de influências

---

<sup>86</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p.18.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.38.

estrangeiras. A maioria dos artistas entrevistados também era ligada a esta música “pura”, tradicional, muitas deles considerados da velha guarda.

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

Pixinguinha, de quem Chico Buarque tinha proximidade, respeitava-o muito já na época e o destacava como o mais promissor entre outros valores emergentes. Chico, em meio a muitas declarações de carinho à MPB, disse que começou a pensar a sério em fazer música quando escutou Vinícius de Moraes, Pixinguinha e Noel Rosa<sup>88</sup>.

Em 1966 Chico Buarque fez um grande sucesso com a canção *A Banda* no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A canção *A Banda* dividiu o prêmio de primeiro lugar com a canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros neste festival. Porém, há um debate sobre estas canções. Augusto de Campos em seu artigo de 1967 *O passo a frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*<sup>89</sup> argumenta que estas duas canções- *A Banda* e *Disparada*- seriam retrocessos na nossa música, pois olham para o passado com nostalgia. Estas canções, segundo Augusto de Campos, ameaçavam interromper a marcha evolutiva da nossa música popular. Para ele a Bossa Nova já havia começado o progresso da música brasileira, por isso não poderiam permitir o retrocesso voltar. Para poder retomar a abertura na busca de novas letras e sons Caetano Veloso lança a música *Alegria, Alegria*. Augusto de Campos sublinha que *Alegria, Alegria* seria o inverso de *A Banda*, a primeira representaria a modernidade, o urbanismo, enquanto a segunda mergulhava no passado, ressaltando a pureza das bandinhas. Marcos Napolitano argumenta que: “No plano da composição, tanto *A Banda* como

---

<sup>88</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 38.

<sup>89</sup> CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968, p. 141-151.

*Disparada* reforçam os parâmetros poéticos - musicais dos gêneros tradicionais brasileiros.”

90

Desta forma, é preciso relacionar o convite feito pelos intelectuais do MIS à Chico Buarque com momento de sua carreira. A final do II Festival de Música Popular aconteceu em 10/10/1966, praticamente um mês depois Chico Buarque gravou seu depoimento (em 11/11/1966). Fato curioso é que Ricardo Cravo Albin argumenta que anteriormente já havia indicado o nome de Chico para depor, porém o conselho negou, já que possuía autonomia em relação ao diretor do museu<sup>91</sup>. Somente em 1966, quando Chico atravessa esta fase de sua carreira o Conselho de Música Popular Brasileira o convidou. Os primeiros álbuns de Chico Buarque se enquadram no gênero Samba. Sobre o seu primeiro LP Marcos Napolitano argumenta que: “a maioria das composições em seu primeiro LP retomava um tipo de Samba urbano que filtrava, pela ótica da Bossa Nova, a tradição de Noel Rosa e Ismael Silva - os bambas da Estácio - nos planos poéticos, rítmico e melódico.”<sup>92</sup> A partir desta fase de sua carreira ele ampliou sua popularidade, se antes o seu público era apenas composto de jovens e universitários neste momento ele ganhou um público bem mais amplo e popular. Vendendo uma quantidade expressiva de LP's, Chico Buarque, entre 1966 e 1968 só ficou atrás de Roberto Carlos e dos Beatles. O II Festival de Música Popular fez a carreira de Chico Buarque deslanchar. Ele ganhou fama tão rapidamente que fez com que tão jovem gravasse seu depoimento ao MIS.

A banda foi o seu grande salto comercial, transformando-o em um cantor de massas. Não só no aspecto comercial Chico foi um acontecimento. O seu reconhecimento cultural foi quase imediato, acompanhado de uma idolatria que só Roberto Carlos conhecia no panorama musical brasileiro até então. Ainda jovem, Chico gravou um depoimento para posteridade no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.<sup>93</sup>

As entrevistas dos sambistas João da Baiana, Pixinguinha e Donga foram transcritas e publicadas em 1970 em um livro produzido pelo museu intitulado: *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>94</sup>. Dentre aqueles muitos selecionados para gravarem entrevistas para o programa *Depoimentos para Posteridade* apenas três sambistas da Primeira República tiveram suas falas publicadas em um livro. Neste material, o diretor Ricardo Cravo Albin, escreveu um prefácio todo voltado para a legitimação destes artistas. Para Ricardo Cravo Albin estes

---

<sup>90</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 122.

<sup>91</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000, p. 34-38.

<sup>92</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 122-123.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>94</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

sambistas: “foram os três grandes pioneiros que armaram o Samba”.<sup>95</sup> Este livro é o volume 1 do que seria uma coletânea de livros sobre a transcrição dos depoimentos. Porém, devido aos problemas financeiros da instituição esta proposta não foi à frente, ficando o livro restrito ao seu primeiro volume. O conteúdo desta obra demonstra os objetivos de Ricardo Cravo Albin e dos intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira para o MIS.

Para superar os problemas financeiros da instituição, Ricardo Cravo Albin e seus conselheiros realizaram uma série de esforços para arrecadar dinheiro para o museu. É verdade que os conselheiros não recebiam verbas para ocuparem seus cargos, mas o museu precisava de dinheiro para pagar contas mensais, funcionários para limpeza e manutenção. Neste período o museu contava com 22 funcionários. O único conselheiro que recebia um salário da instituição era Almirante. Mas, além de conselheiro ele também era funcionário do museu. Todos os dias ele ia trabalhar na instituição, cuidava do seu acervo<sup>96</sup> que nesta época já era propriedade do MIS. Ricardo Cravo Albin, inclusive pontua que uma exigência que Almirante fez para Carlos Lacerda era que ele fosse para o MIS junto com seu acervo, ele seria uma espécie de guardião deste material. Como já foi assinalado, os outros conselheiros não tinham este compromisso de frequência como fazia Almirante.

Mesmo com as ações do MIS para arrecadar verbas o diretor fala que muitas vezes foi preciso tirar dinheiro do próprio bolso para manter os gastos do museu:

Logo no quarto e no quinto mês o dinheiro acabou, e eu tive que imaginar cursos para manter o museu, cinema de arte aberto para manter o museu, vender um material que havia lá que era uma maravilha, eram cópias do livro se chamava Viagem Pitoresca ao Brasil, eram dois volumes [...], eu comecei a fazer isto para manter o Museu da Imagem e do Som. Mesmo assim, eu dei dinheiro do meu bolso, inclusive para pagar o Almirante. Ele vivia daquilo e eu tirei do meu bolso, ele ficava muito grato né. E eu falava: nós não temos neste momento o dinheiro, mas eu vou adiantar. Quando chegar o dinheiro eu me recupero. Nunca me recuperei de coisa alguma. Porque quando chegava já era para outras instancias imediatas<sup>97</sup>.

O Conselho de Música Popular Brasileira realizou uma série de ações para levantar a bandeira do museu, fora elas: cursos variados (de música popular brasileira, de inglês, de relações públicas), palestras, gravações de LP's (como os de Carmem Miranda, Noel Rosa, Elizeth Cardoso com Jacob do Bandolim e Zimbo Trio, 70º aniversário de Pixinguinha, Helena de Lima lembrando Ataulfo Alves), shows (dos artistas João da Baiana, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, Renato Murse, Clementina de Jesus), eventos para atrair a mídia (como as comemorações do “Cartola 60”, um almoço organizado pelo museu para homenagear os 60 anos do poeta da Mangueira e “O Ano Pixinguinha”, projeto para

<sup>95</sup> Entrevista concedida a autora em 18/01/2018.

<sup>96</sup> Almirante era o dono do acervo Almirante, adquirido por Carlos Lacerda logo na inauguração do museu.

<sup>97</sup> Entrevista concedida a autora em 18/01/2018.

homenagear os 70 anos deste artista que gerou o LP “Pixinguinha 70 anos). Ricardo Cravo Albin argumenta sobre as estratégias para superar a crise da instituição:

Comecei a promover um sistema de ocupação total dos espaços ociosos do Museu, criando cursos de inglês em vários horários (tão bem-sucedidos que concorriam com os do IBEU), cursos de cultura dos mais variados matizes, cursos de música popular (com o maestro Guerra Peixe, aquele nomeei diretor da Escola de MPB). E até um surpreendente curso de relações públicas, estruturado e dirigido pelo Prof. Gastão Filho. Este último, por sinal, foi o primeiro curso de relações públicas do país a ser reconhecido pelo Conselho Federal de Educação, em nível Universitário<sup>98</sup>.

Todas as ações promovidas no museu e pelo museu eram debatidas no Conselho de Música Popular Brasileira. Esses debates estão presentes nas atas das reuniões do conselho. O curso de música popular foi discutido em inúmeras reuniões, chegando inclusive a organizarem uma reunião extraordinária para tratar do tema. Na reunião do dia 11 de Outubro de 1966 o conselheiro Édson Carneiro (também nomeado pelos demais conselheiros como um dos organizadores do curso de música popular), fala sobre o caráter deste curso: “o sentido do programa exposto é o de dar uma ideia do que foi e do que é a nossa música”<sup>99</sup>. Nestes cursos uma vertente da música popular foi legitimada pelo museu e colocada como nossa verdadeira música. A canção tradicional, aquela vista como pura e autêntica foi oficializada como a música popular brasileira. Em 13 de Dezembro de 1966 foi realizada uma reunião extraordinária para continuar a tratar da temática deste curso: “O Sr. Ricardo Cravo Albin lembrou mais uma vez que o curso deverá ter um caráter informativo, bem popular e pouco erudito”<sup>100</sup>. O curso teria duração de três meses, com vinte e quatro palestras, provavelmente às terças e sextas.

O MIS também foi um espaço para lançamento de livros sobre o Samba. Alguns escritores até dedicam parte das verbas das vendas do livro para ajudar o museu. Na reunião do dia 6 de Agosto de 1968 o conselheiro Edigar de Alencar lança um livro que trabalha com a vida do sambista Sinhô: *Nosso Sinhô do Samba*<sup>101</sup>. Os conselheiros do museu também se envolveram em questões fora dos muros da instituição: ajudavam famílias de sambistas da velha guarda que passavam por dificuldades financeiras; lutavam para colocar ruas com nomes de sambistas consagrados, para homenageá-los, como fizeram com o sambista Orestes Barbosa; ajudam compositores a conseguirem seus direitos autorais, neste caso recorriam até

---

<sup>98</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p.32.

<sup>99</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 11 de Outubro de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>100</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 13 de Dezembro de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>101</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 6 de Agosto de 1968. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.



a mesmo à ajuda de políticos. A viúva do compositor Catulo da Paixão conseguiu receber verbas dos direitos autorais do marido graça a intercessão do Conselho de Música Popular Brasileira no seu processo.

O plenário no ano de 1969 concedeu ao MIS o direito de promover o concurso de melhor música de Carnaval do país. Também em 1969 o MIS passou a contribuir na organização dos desfiles das Escolas de Samba, junto com a secretaria de turismo. A ata da reunião do dia 06 de Maio de 1969 pontua sobre a questão do desfile de Carnaval: “O conselheiro Mozart de Araújo voltou a sugerir que o regulamento das escolas proibissem os excessos de inovações, em detrimento das tradições da própria Escola”<sup>102</sup>. As afirmações de Mozart de Araújo demonstram essa tendência do conselho em preservar o passado, na sua fala está presente um dos dilemas dos anos de 1960: a antítese tradição x modernidade. Esta polarização do novo x o velho, será abordada ao longo dos dois próximos capítulos deste trabalho. Sobretudo no Capítulo 2 que analisarei o debate intelectual dos anos de 1960, relacionando-o com a conjuntura política e social do país e do mundo.

A gestão de Ricardo Cravo Albin foi marcada por inúmeros eventos importantes para o museu. O Conselho de Música Popular Brasileira organizou uma feira do livro, o I Festival de Música dos Penitenciários e o Festival de Música Universitária. No ano de 1969, Ricardo Cravo Albin promoveu um programa de rádio na Espanha com o tema da música popular brasileira. A ata do dia 01/07/1969 assinala que o diretor conseguiu: “a ida de representantes legítimos da nossa música popular [para a Espanha]”<sup>103</sup>. Em 1970 o museu protestou contra o 5º Festival Internacional da Canção, pois este evento quase não contou com músicas “tipicamente” brasileiras. Os projetos do MIS são voltados para reafirmar certa música popular e seus representantes. Esses acontecimentos mostram a influência do museu e de seus intelectuais na sociedade carioca e até mesmo no cenário internacional. O MIS passa a ser reconhecido socialmente como legítimo e tudo que é produzido e organizado por ele recebe a mesma legitimidade. As ações criadas pelos conselheiros do MIS não ficaram restritas aos muros do museu, elas se expandiram, levando as concepções dos intelectuais mais atuantes do Conselho de Música Popular Brasileira para estes eventos.

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

---

<sup>102</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 5 de Maio de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>103</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 1 de Julho de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

A proposta foi aprovada pelo governador Negrão de Lima, que passou a conceder prêmio em dinheiro aos ganhadores do Golfinho de Ouro e troféu Estácio de Sá, que era um prêmio honorífico. O Estácio de Sá era dirigido aos gestores, administradores e personalidades de maior destaque no trabalho de animação cultural em cada uma das sete áreas dos Conselhos; já o Golfinho de Ouro premiava o artista pelo seu trabalho autoral, por sua criação<sup>104</sup>.

Cada um dos sete conselheiros escolhia os indicados para a premiação correspondentes à sua área. Posteriormente, havia uma votação entre os conselheiros presentes de cada setor para escolherem os vencedores. Ricardo Cravo Albin sublinha que para realização destes prêmios contou com um tesouro que estava disponível ao museu: o trabalho dos grandes intelectuais dos conselhos<sup>105</sup>. É claro que não havia consenso nesta votação, havia um campo de batalha entre os intelectuais. Para realização destes prêmios o museu contou com o apoio do governo do Estado e da secretaria de turismo, e, para receber esta ajuda Ricardo Cravo Albin precisou utilizar estratégias para conseguir as verbas. Ele argumenta que:

Temia que Negrão - recatado em dinheiro como um bom mineiro era - não desse um tostão para os premiados. Por isso, quando apresentei a ele o projeto e o regulamento dos prêmios, disse-lhe que a cada um dos sete premiados com o Golfinho deveria ser atribuída à quantia de cinco mil cruzeiros (algo como quatro mil reais). Afinal, os Golfinhos eram para ser destinados aos artistas-titulares das melhores obras do ano, uma premiação ao trabalho, portanto. Aos contemplados com o Estácio de Sá, prêmio de estímulo a quem melhor divulgasse cada um dos sete setores, portanto, premiação do conjunto da obra, seria conferida, apenas e tão somente, à miniatura da estátua de Estácio de Sá. Graças a essa argumentação artilosa, ocorreu o quase impossível: arrancar dinheiro do caixa austeríssimo do Estado, guardado a sete chaves por dois mineiros, o governador e seu secretário de Finanças, Márcio Alves, pai do então Deputado Márcio Moreira Alves, que seria um dos estopins do AI-5 no ano seguinte<sup>106</sup>.

Na ata da reunião do dia 2 de Fevereiro de 1968 os membros do Conselho de Música Popular Brasileira debatem sobre o caráter destas premiações: “1º Troféu Golfinho: à personalidade que durante o ano apresentou melhor criação de música popular brasileira; 2º Troféu Estácio de Sá: a que nesse ano mais tenha contribuído para o desenvolvimento e promoção desse gênero.<sup>107</sup>”. Neste ano de 1968 há um grande debate entre os conselheiros devido à indicação de Chico Buarque ao prêmio Golfinho de Ouro. Muitos intelectuais alegam que Chico Buarque é apenas um compositor de músicas convencionais de sucesso, mas não contribui para a evolução da nossa música. Outros alegam que ele seria muito jovem para ganhar um prêmio desta categoria. Esta discussão mostra o caráter heterogêneo dos

<sup>104</sup> MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.p.146.

<sup>105</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 42.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 42-43.

<sup>107</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 2 de Fevereiro de 1968. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

conselheiros e nos mostra como para alguns intelectuais do MIS a antiguidade ganha o selo da legitimidade. Mesmo com este debate Chico Buarque ganhou à votação deste ano, desbancando os artistas: Edu Lobos, Milton Nascimento, Tom Jobim. O prêmio Estácio de Sá referente ao Conselho de Música Popular Brasileira ficou com Augusto Marzagão<sup>108</sup>. Houve uma grande festa para a entrega destes primeiros prêmios que se realizou na Sala Cecília Meirelles na Lapa no Rio de Janeiro<sup>109</sup>.

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

A ex- diretora do museu Neuza Fernandes em seu depoimento ao *Seminário Memória MIS 30 Anos* argumenta que um comentário feito pelo conselheiro José Ramos Tinhorão em um curso que ministrava sobre a música popular teria contribuído para o encerramento do Conselho de Música Popular Brasileira. Tinhorão ao término de sua aula definiu o cenário político brasileiro como um momento de “colonialismo”. Essa crítica feita ao governo pelo conselheiro gerou a demissão da então diretora do museu, Neuza Fernandes. Como ela mesma sublinha: “Eles [a polícia federal] tinham informantes infiltrados no museu [...]. Com essa do Tinhorão, os conselhos começaram a serem vistos né [...]”<sup>110</sup>. O jornalista e cartunista Álvaro Cotrim foi indicado pelo regime militar para substituir a museóloga Neusa Fernandes que acabara de ser demitida. Então, em 1972, o novo diretor da instituição, que tinha ligação com os militares, extinguiu os conselhos do museu e as premiações do Golfinho de Ouro e do Estácio de Sá, sob a alegação de conter comunistas entre os conselheiros da instituição<sup>111</sup>. Cotrim estabeleceu que: “a partir de agora quem escolhe para gravar para a posteridade é o

---

<sup>108</sup> Augusto Mazargão ganhou o prêmio Estácio de Sá da música popular. O jornalista se destacou com a criação do Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo de 1966 a 1972, este espaço cultural incentivou talentos do meio musical brasileiro. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/augusto-marzagao/dados-artisticos>. Último acesso: 19/04/2018.

<sup>109</sup> Os primeiros vencedores dos prêmios Golfinho de Ouro e Estácio de Sá nos outros conselhos foram respectivamente: Oscar Niemeyer e Francisco Matarazzo (nas artes plásticas), Plínio Marcos e Luiza Barreto Leite (no teatro), Pelé e João Havelange (nos esportes), Octávio de Faria e José Luís Magalhães Lins (literatura), Glauber Rocha e Luís Carlos Barreto (cinema).

<sup>110</sup> Trecho retirado do depoimento de Neuza Fernandes ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 12 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

<sup>111</sup> MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. p. 147.

diretor, jamais uma corja em colegiado”<sup>112</sup>. O conselheiro Albino Pinheiro narrou no *Seminário MIS 30 Anos* um episódio desrespeitoso feito por Cotrim logo no início de sua gestão. Pinheiro pontua que Cotrim teria ofendido de forma racista ele e os cantores Cartola e Nelson Cavaquinho que conversavam em uma das salas do museu por ocasião de um minicurso sobre a música popular. O novo diretor ao encontrar com esses três indivíduos no MIS sublinhou que: “essa farra com essa crioula ainda vai acabar”<sup>113</sup>. Albino Pinheiro argumenta que depois dessa ocasião ele sabia que o destino do museu iria mudar:

Sempre tivemos uma certa desconfiança de que ele veio aqui, entre outras tarefas, de fechar os conselhos, eliminar os conselhos, que foi na gestão dele. Depois daquele curso e daquela ofensa que ele fez pra mim dizendo ‘aquela crioula’ – Cartola e Nelson Cavaquinho – meus ídolos, aí eu entendi que o Brasil tava em outra etapa e que o museu ia demorar muito a se reencontrar com a sua própria verdade cultural<sup>114</sup>.

O conselheiro Sérgio Cabral argumenta que os conselhos foram extintos porque incomodavam os militares, por serem um foco de resistência: “[...] tudo indica que houve recomendação de desfazer os conselhos, porque nós do conselho, éramos a esmagadora maioria contra a ditadura.”<sup>115</sup> O MIS foi um espaço de grande efervescência cultural, onde um órgão ligado ao Estado lutou contra o próprio governo. Neste sentido, Ricardo Cravo Albin afirma que:

Houve um determinado momento, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, em que o Rio de Janeiro possuía dois ícones fundamentais em sua vocação de produção cultural: o Cine Paissandu e o Museu da Imagem e do Som. Poemas e músicas foram compostos, usando tais referências da cidade e da época. Não há como esquecer que aqueles anos eram os anos de chumbo da ditadura militar [...] <sup>116</sup>.

No ano de 1974 as coisas pioraram muito para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O museu perde a sua autonomia administrativa, há “[...] a dissolução da Fundação Vieira Fazenda, e a sua incorporação a um sistema único de administração dos museus estaduais [...]”<sup>117</sup>.

Voltando à gestão do diretor Ricardo Cravo Albin, que é o que de fato esta pesquisa se propõe a fazer, é preciso pontuar que na sua administração houve um esquecimento da

---

<sup>112</sup> Trecho retirado do depoimento de Ricardo Cravo Albin ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 28 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

<sup>113</sup> Trecho retirado do depoimento de Albino Pinheiro ao *Seminário Memória MIS 30 ANOS* em 28 de Setembro de 1995. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Núcleo de História Oral. (Produtor).

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Trecho da entrevista que Sérgio Cabral concedeu a Tânia Mara Aguiar em 17 de Fevereiro de 2011 no Rio de Janeiro. Apud: AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 212. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012. p. 270.

<sup>116</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 25.

<sup>117</sup> MESQUISTA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.p.148.

memória do criador do museu Carlos Lacerda. Este esquecimento não foi inconsciente e havia uma finalidade. Deste modo, houve a vitória de um projeto dentro do MIS: a vitória da música popular. Mas, não de qualquer música produzida no Brasil pelos brasileiros. Uma música popular específica, selecionada, que passa a ser legitimada por Ricardo Cravo Albin e pela maioria dos membros do Conselho de Música Popular Brasileira. Para adquirir seus objetivos estes intelectuais realizaram uma série de esforços e ações para oficializar certos repertórios e intérpretes. Ricardo Cravo Albin realizou na sua gestão um verdadeiro trabalho de “enquadramento da memória”<sup>118</sup>, ao selecionar o que deverá ser imortalizado e esquecido.

Não se pode esquecer que uma instituição como o MIS é um lugar de memória<sup>119</sup>. Os lugares de memória querem bloquear o esquecimento, imortalizar a morte e são repletos de simbolismo. Há uma seleção de quais marcos do passado se quer preservar no presente, pensando também nas futuras gerações. Estes locais são marcados por escolhas políticas, por lutas e recebem o selo da legitimidade. Neste sentido, Pierre Nora argumenta que:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (...). Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai – e - vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos (...)”<sup>120</sup>

É desta maneira que devemos estudar o Museu da Imagem e do Som, consciente das escolhas, dos objetivos e das estratégias institucionais. Para Ricardo Cravo Albin e a maior parte do Conselho de Música Popular Brasileira era primordial preservar a memória dos sambistas da velha guarda. Para estes intelectuais as inovações musicais, o avanço das músicas estrangeiras faziam com que estes ilustres representantes da música popular fossem esquecidos. Ricardo Cravo Albin se sentia na missão de resgatar estes esquecidos, conforme ele sublinha: “Recuperei no MIS aquilo que ninguém tinha dado a menor bola, os velhos sambistas negros, pobres e morando muitos distantes em lugares modestos.”<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.

<sup>119</sup> NORA, Pierre. *Entre História e Memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>121</sup> Entrevista concedida a autora em 18/01/2018.

## 2. A inserção do MIS no debate sobre música e cultura popular brasileira

Tá legal. Eu aceito o argumento. Mas não me altere o Samba tanto assim. Olha que a rapaziada está sentindo a falta de um cavaco, de um pandeiro, ou de um tamborim. Sem preconceito ou mania de passado, sem querer ficar do lado de quem não quer navegar. Faça como um velho marinheiro que durante o nevoeiro leva o barco devagar.

*Paulinho da Viola*

### 2.1. “Música Popular um tema em debate”

No dia 8 de Abril de 1966 no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, aconteceu a segunda reunião do Conselho de Música Popular Brasileira (MPB):

O tempo da reunião foi ocupada praticamente por um debate entre os conselheiros Sylvio T. Cardoso e José Ramos Tinhorão, o primeiro defendendo e o segundo atacando a Bossa Nova. No Final da Reunião o conselheiro Cruz Cordeiro pediu a palavra e defendeu a criação de uma orquestra típica de música popular brasileira<sup>122</sup>.

Este trecho é um exemplo de como o debate em torno da Bossa Nova (BN) e da música popular brasileira repercutiu no museu e nos seus conselheiros. Não havia consenso entre os membros do Conselho de Música Popular Brasileira sobre a BN e sobre a definição do que seria a “verdadeira” música popular brasileira. Mas, como já foi argumentado no Capítulo 1, sem dúvidas a linha de pensamento que valorizava a música popular tradicional, dos velhos sambistas dos anos 1920-1930, predominava entre eles. Ao sugerir “uma orquestra típica de música popular brasileira”, Cruz Cordeiro se declara defensor desta música “pura”, livre das influências estrangeiras utilizadas pela BN, por exemplo.

Fato interessante é que em 1933, o cantor Mario Reis levou ao palácio do Catete uma sugestão do sambista Orestes Barbosa para criarem uma orquestra: “tipicamente brasileira”<sup>123</sup>. O sambista se preocupava com o sucesso das orquestras norte-americanas e argentinas no

---

<sup>122</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 8 de Abril de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>123</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 32.

Brasil. Após o seu pedido, o governo promoveu um programa na Rádio Clube com a orquestra Típica Brasileira. Este programa contava com atuação do sambista Pixinguinha. É importante pensarmos como o nome de Pixinguinha desde os anos 1930, já estava associado a uma música “típicamente brasileira”. O MIS nos anos 1960, 1970 continuou relacionando o seu nome e o de outros sambistas considerados no período como da velha guarda à verdadeira, a “típica”, música popular brasileira. Marcos Napolitano argumenta que os debates acerca da música popular brasileira acontecem desde a década de 1930. Vale destacar os nomes de Orestes Barbosa<sup>124</sup> e Francisco Magalhães<sup>125</sup> neste contexto:

Já nos anos 30, cronistas como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa debatiam sobre as origens e trajetórias do Samba, gênero que assistia a um rápido processo de consagração, centro da cultura urbana carioca e, posteriormente, brasileira. O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre “Samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século<sup>126</sup>.

As discussões sobre a música popular estiveram no auge nos anos de 1960, 1970. Evidente que as características próprias do período incendiaram este debate, mas também encontramos nele algumas heranças do passado. As discussões que vieram à tona no MIS sobre a BN fazem parte de um debate maior que atingiu diversos intelectuais, estudantes e estudiosos da sociedade brasileira nos anos de 1960. A Bossa Nova dividia opiniões, para alguns ela era associada a um gênero ou estilo musical que se rendeu, se entregou ao imperialismo norte-americano (por isso os opositores da BN consideravam seus adeptos “entreguistas” musicais), para outros ela unia tradição e modernidade, normalmente este último pensamento era defendido pelos mais jovens. Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira temos intelectuais destas duas vertentes, aqueles mais puristas como Tinhorão, Lúcio Rangel, Almirante, Hermínio Bello de Carvalho, e aqueles que buscavam fundir elementos modernos e tradicionais como Nelson Lins e Barros, Sylvio Cardoso, Vinícius de Moraes. Porém, a BN era vista pela maioria dos intelectuais do museu como um problema. Na 3ª reunião do Conselho de Música Popular Brasileira, o conselheiro Hermínio Bello de

---

<sup>124</sup> Autor da obra: BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. Este livro já discorria dos debates sobre o Samba.

<sup>125</sup> Autor do livro: VAGALUME, Francisco Guimarães. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: São Benedito Carmo, 1933. Esta obra já tratava dos debates sobre o Samba.

<sup>126</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez. 2006. p. 136.

Carvalho convidou a todos os demais membros do conselho a comparecerem no Teatro Jovem todas as sextas feiras para reuniões para se “discutir os problemas da música brasileira, principalmente a Bossa Nova.”<sup>127</sup>

Muitos esforços foram feitos pelo diretor Ricardo Cravo Albin e pela maioria dos membros do Conselho de Música Popular Brasileira para firmarem o Samba “tradicional”, e conterem os avanços da BN. Ao entrevistar o diretor Ricardo Cravo Albin em Janeiro de 2018 perguntei o que ele entendia como música popular nos anos 1960. Como resposta ele afirmou que:

Música popular, como eu coloco no meu dicionário, é aquela música ou necessariamente feita no Brasil, quando não feita no Brasil, feita por artistas brasileiros no exterior, ou seja, tem que ter um pé dentro do Brasil. Não importa necessariamente, e eu não faço juízo crítico, e nunca fiz juízo crítico, eu gosto daquilo que eu gosto, mas esse é o meu gosto que eu preservo pra mim. Agora para o público vale a liberdade total. [...] Vale como música popular brasileira primeiro aquela falada e cantada em português, segundo aquela que tem o ritmo esboçado no Brasil e terceiro os autores do Brasil<sup>128</sup>.

É interessante em sua resposta como alguns argumentos do passado se repetem, como a busca de um ritmo brasileiro para a música popular, cantada no idioma português. Em seguida, perguntei a Ricardo Cravo Albin se a BN se enquadraria naquela época como música popular. Ele me respondeu: “Claro, a BN é senão um Samba. Aaaah a BN é um ritmo totalmente diferente, isso é mentira. A BN é um Samba com um dado de genialidade rítmica que foi criado por João Gilberto. Que é outro gênio da música brasileira.”<sup>129</sup> Para analisar a sua resposta devemos pensar: o que é a Bossa Nova hoje? A resposta que Ricardo Cravo Albin deu a minha pergunta sobre a BN foi dada em 2018. Embora seja uma pergunta sobre a década de 1960, hoje Ricardo Cravo Albin não é o mesmo sujeito que fora naquele período. No presente ele tem novas motivações, lutas e concepções que vão influenciar o seu olhar sobre o passado. Já que a memória sobre o passado está calcada em quem você é hoje e o que busca para o futuro. Hoje vivemos em um diferente contexto político, social, cultural, econômico. E, sem dúvidas o debate sobre a BN dos anos 1960 estava relacionado com o panorama do período.

Neste sentido, Paul Thompson<sup>130</sup> argumenta que precisamos ficar alertas quando trabalhamos com a História Oral. Já que ao trabalharmos com ela, lidamos também com a memória, e esta é bastante complexa e nos prega artimanhas. Fernando Catroga sublinha, desta forma, que a memória está em permanente construção:

---

<sup>127</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 6 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>128</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>129</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>130</sup> THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado- História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.



[...] ela [a memória] não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero registro, mas é retenção afetiva e quente do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo. E os seus elos com o esquecimento obrigam a que somente se possa recordar partes do que já passou<sup>131</sup>.

Com o surgimento da BN, a partir do final dos anos 1950 as camadas médias da sociedade passaram a se articular no panorama musical brasileiro. Jovens da classe média assumiram uma postura modernizante e reformista, eles desejavam atualizar a nação brasileira.

O impacto da Bossa Nova potencializou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos, que lhe eram anteriores, mas que ganharam outro alento devido à incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical mais dinâmico, num momento em que o país discutia sua forma de inserção na modernidade<sup>132</sup>.

O LP *Chega de Saudade* lançado por João Gilberto no início de 1959 gerou um grande impacto para a música popular no cenário nacional e internacional. “O repertório do LP apresentava músicas com harmonias diferenciadas, percebidas como dissonantes, sem, no entanto romper com a tradição melódica que caracterizava a música popular brasileira.”<sup>133</sup> Neste período, o Brasil viveu uma verdadeira febre “bossanovista”. A repercussão da BN foi tamanha que publicitários começaram a associar o termo para anunciar produtos e aumentar o consumo: geladeira Bossa Nova, automóvel Bossa Nova. Até o presidente do período, Juscelino Kubitschek, ficou conhecido como presidente Bossa Nova<sup>134</sup>.

Porém, todo esse impacto da BN na sociedade brasileira não agradou a todos. O conselheiro José Ramos Tinhorão, que logo apareceu envolvido no primeiro debate sobre a BN trazido neste capítulo, foi na década de 1960 um dos críticos mais ferrenhos deste gênero musical. O título reservado para este capítulo: “Música Popular um tema em debate” foi retirado de uma obra sua publicada em 1966<sup>135</sup>. Neste livro, Tinhorão, faz duras críticas à classe média. Classificando-a como alienada, submetida ao capital estrangeiro. Para ele, a classe média se apropriava da cultura popular brasileira porque não possuía cultura própria: “As camadas médias não conseguirão, jamais um caráter próprio, porque a sua característica é exatamente a falta de caráter.”<sup>136</sup> Em seu artigo *Os pais da Bossa Nova*, Tinhorão continua a ironizar a respeito da BN e da sua “paternidade”:

Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana- que é, inegavelmente, sua mãe- a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje

<sup>131</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 20-21.

<sup>132</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 67.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>134</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.

<sup>135</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 85.

(1966) o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai<sup>137</sup>.

Tinhorão pontua que muitos homens poderiam ser o “pai” da Bossa Nova, são eles: Johnny Alf, Antônio Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Baden Powell, Laurindo de Almeida, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra. Neste fragmento também há uma dura crítica à incorporação de elementos da música norte-americana, como o Jazz, por exemplo, na BN. Em outro livro do autor, *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior* de 1969<sup>138</sup>, Tinhorão sublinha que a música produzida pela classe média foi para o exterior para representar a cultura popular brasileira. Porém, para ele essa música não tinha nada de popular. Este livro nos sinaliza sobre esta disputa no campo musical do período. Fica evidente nesta obra que há uma disputa sobre que grupo teria a legitimidade de representar a música popular brasileira. Segundo Tinhorão a BN é apresentada no exterior como a música popular brasileira, porém ela seria cada vez mais universal e cada vez menos brasileira, a música cantada pelos brasileiros no exterior seria uma farsa, que em nada se parecia com a tradição musical brasileira.

Outro autor que trabalha com os debates sobre a BN e a música popular brasileira, porém com outra perspectiva é Augusto de Campos. Em seu livro *O Balanço da Bossa e outras Bossas*<sup>139</sup> ele reúne uma série de artigos publicados em jornais do período, escritos por diversos autores a respeito da música popular brasileira. Todos estes autores compartilham do mesmo pensamento a respeito da BN e entendem a música popular brasileira de forma oposta àquela legitimada por Tinhorão, e muitos membros do Conselho de Música Popular Brasileira. Augusto de Campos é a favor da inovação, modernização e evolução da música brasileira. Para ele, a BN seria um gênero capaz de competir com as músicas estrangeiras, deixando de ser influenciada para influenciar o mercado da música internacional. Os autores dos diversos artigos que compõem este livro não abrem mão de criticar os idealizadores de uma concepção purista e radical sobre a música popular. Para eles, esse purismo seria uma utopia. Augusto de Campos tem consciência que publicou um livro polêmico, mas não deixa de lançar duras críticas em suas páginas:

Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o Nacionalismo- nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. [...] Não contra a Velha Guarda. Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos ido<sup>140</sup>.

<sup>137</sup>TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966, p. 25.

<sup>138</sup>TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

<sup>139</sup>CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

<sup>140</sup>Ibidem, p.14-15.

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

A respeito deste debate sobre a música popular, em meados dos anos 1960 surgiu a Música Popular Brasileira –MPB- (escrita com letras maiúsculas). A MPB tinha o objetivo de sintetizar tradição e modernidade, de acordo com uma perspectiva nacionalista. A MPB: “[...] se auto-representava como herdeira da Bossa Nova, mas incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959.”<sup>141</sup> Ela transmitia uma ideologia que articulava política e cultura. De fato, não é esse tipo de MPB com maiúsculas que a maioria dos membros do MIS lutava para preservar. Estes intelectuais do museu classificavam como música popular brasileira (escrita com minúscula) a pureza dos sambistas da Primeira República. A sigla MPB representava mais do que um gênero musical, se tornou uma instituição cultural:

A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o Rock e o Jazz<sup>142</sup>.

A MPB foi influenciada por uma dinâmica mercantil, fruto de uma forte indústria musical presente nos anos 1960. Desta forma, além de passar uma mensagem nacionalista e engajada a MPB também queria aumentar o público consumidor<sup>143</sup>. O projeto estético e político da moderna MPB foi ganhando forma e espaço com o programa da TV Record *O fino da Bossa* - comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues - e com os Festivais da Canção da década de 1960<sup>144</sup>. Estes festivais tiveram grande visibilidade social neste período, foi em

---

<sup>141</sup> NAPOLITANO, Marcos. . *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007, p. 90.

<sup>142</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 7.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Em 1965 a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival de Música Popular. Em 1966 a TV Record de São Paulo organizou o II Festival de Música Popular Brasileira. A TV Globo neste mesmo ano apoiou o I Festival Internacional da Canção. Em 1967 a Record organizou o Festival de MPB e no ano seguinte esta emissora também organizou o Festival da Record de 1968. Apenas em 1969 os festivais entraram em decadência. Mas estes ambientes culturais foram um espaço para os cantores divulgarem sua imagem, lançarem seus sucessos. Estes festivais foram um espaço de aglutinação e manifestação. VER: HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo:

1960 que a televisão se popularizou. Embora a primeira emissora de televisão tenha surgido em 1950 (a TV Tupi), neste período ela era restrita à classe média alta<sup>145</sup>.

A MPB passou a se sentir ameaçada pelo sucesso da Jovem Guarda na virada de 1965 para 1966<sup>146</sup>. O cantor Roberto Carlos com seu LP *Jovem Guarda* superava as vendas da MPB. O programa da TV Record *Jovem Guarda* fazia grande sucesso entre os jovens e lançava como deveria ser o comportamento e a forma de se vestir do jovem. Este programa era comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e lançou o novo ritmo, sensação da juventude: o iê-iê-iê. “[...] as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo juventude transviada: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua.<sup>147</sup>” A ideologia da Jovem Guarda e a sua qualidade eram questionadas por muitos intelectuais de esquerda. Para estes intelectuais estes grupos de artistas seriam alienados dos problemas enfrentados pela sociedade brasileira.

No dia 6 de Maio de 1966 aconteceu a 3ª reunião do Conselho de Música Popular Brasileira. Nesta reunião os conselheiros presentes debateram sobre a influência do iê-iê-iê no meio musical brasileiro. De acordo com esta ata apenas alguns conselheiros eram a favor deste ritmo, enquanto a grande maioria criticava-o. Desta forma, a conclusão que se chegou ao fim do debate foi que: “A maioria é de opinião que esse fenômeno existe devido à falta de cultura musical em nosso meio.<sup>148</sup>” Neste mesmo dia acabou entrando outros temas em pauta na reunião. Um deles foi à aprovação da comemoração do dia da velha guarda em 23 de Abril, já que, nesta data, em 1897, nascia Pixinguinha. Este dia foi escolhido pelos intelectuais do MIS para homenagear este sambista da velha guarda. Sambista este que está sempre sendo legitimado pelo museu, que faz um grande trabalho para preservar sua memória. É claro que o avanço do iê-iê-iê entre os jovens brasileiros preocupava estes intelectuais, por isso este tema entrou na pauta da discussão do dia. O que é preciso analisar é que os temas discutidos nesta reunião estão interligados. Devido a popularidade do iê-iê-iê – nas rádios, nos programas de TV, nas vendas de discos - estes intelectuais do MIS precisavam criar estratégias para

---

Brasiliense, 1987./ NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo, 2007, p. 92.

<sup>145</sup> WASSERMAN, Maria Clara. “*Abre a Cortina do Passado*”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p. 24-25.

<sup>146</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007. p. 95.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>148</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Maio de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

divulgar e consagrar os sambistas da velha guarda, que seriam para eles a representação da nossa música pura, sem a influência do Rock e das inovações tecnológicas e musicais importadas para o Brasil.

E foi devido a esta popularidade da Jovem Guarda, com seu iê-iê-iê, com seu Rock brasileiro que surgiu o combustível inicial para os entusiastas da MPB lançarem a ideia de “linha evolutiva” da MPB. A proposta de “linha evolutiva” da MPB queria atualizar a música popular sem negar a tradição, desta forma, sem perder a identidade nacional, a MPB queria aumentar e disputar mercado com esses gêneros que cresciam no país. A tradição musical não seria descartada, mas fariam dentro dela algo novo: eles dariam um passo à frente. A ideia de linha evolutiva é credenciada a Caetano Veloso. Porém, esta ideia de “linha evolutiva” gerou muitos debates. Debate bastante caloroso e polêmico aconteceu entre o cantor Caetano e o conselheiro Tinhorão. Ambos viviam se alfinetando na imprensa da época. Tinhorão criticava a inserção da MPB no mercado. Para ele, a MPB era herdeira da BN, e logo, trazia os mesmo problemas e vícios dela. Segundo Tinhorão teria sido graças a BN que o Samba perdeu suas origens populares<sup>149</sup>. Caetano Veloso fazia críticas a essa corrente de pensamento exacerbadamente nacionalista e purista, na qual Tinhorão e grande parte dos membros do conselho do MIS eram adeptos. Caetano, em um de seus textos, criticava diretamente Tinhorão:

[Para Tinhorão] Somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil [...] a atuação de artistas de classe média é [...] apenas um acidente nefasto: não houve ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos, cantando sambas autênticos, enquanto classes médias estudiosos, como o sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas<sup>150</sup>.

Segundo Marcos Napolitano, a tradição da nossa música popular passa por 3 gêneros que de tempos em tempos são questionados, são eles: o Samba, a Bossa Nova, e a MPB. É claro que estes 3 gêneros não fazem jus às diversidades culturais brasileiras. Mas, foram fundamentais para nossa autoimagem. Essa tradição não se estabeleceu sem conflitos, disputas, contradições, mediações, elementos foram esquecidos e outros conscientemente lembrados. Formou-se assim um complexo mosaico que dispõe de diferentes fatores culturais: “o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a

---

<sup>149</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966. p.23.

<sup>150</sup> VELOSO, C. “Primeira Feira de Balanço”. In: *Alegria, alegria*. Olho d’água, 1969, p. 4. Apud: NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p. 102.

modernidade.<sup>151</sup>” Deste modo, o trabalho do MIS nos anos de 1960 foi o de firmar a tradição do Samba carioca da Primeira República e seus intérpretes na sociedade brasileira.

Estes debates em que os conselheiros do MIS e a grande parte da intelectualidade brasileira estavam envolvidos precisam ser analisados levando em conta um contexto mais amplo: Governo Militar, Guerra Fria, invasão de um padrão cultural, musical e de vida norte americano - “american way of life”<sup>152</sup>. Para Heloísa Buarque e Marcos Gonçalves o golpe de 1964 trouxe para o Brasil os seguintes problemas:

O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagens os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados.<sup>153</sup>

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

A partir da conquista definitiva dos mercados do chamado mundo ocidental e do Japão pelo capital norte americano, após a Segunda Guerra Mundial, todos os países foram progressivamente levados a sufocar a expressão de sua cultura, no campo da música popular, para dar lugar a ritmos, melodias e harmonias cujas raízes não estão na música tradicional de seus povos, mas na música norte-americana.<sup>154</sup>

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

Num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e a cultura eram espécies de laboratórios de ideias, campos de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil<sup>155</sup>.

Tinhorão sinaliza sobre o campo musical brasileiro. Segundo ele, o capitalismo expropriou a qualidade musical brasileira, alterando seu padrão, já que naquele momento os artistas vão visar apenas o lucro e não mais a qualidade musical. Ele pontua que os EUA impõem para o mundo o seu padrão cultural, e enquanto os artistas não entenderem isso vão continuar se sujeitando a suas regras. “Para tentar essa quimera da imposição de um produto

---

<sup>151</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p.6.

<sup>152</sup> SOUZA. Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>153</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES. Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.p.19.

<sup>154</sup> TINHORÃO. José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969. p. 8.

<sup>155</sup> NAPOLITANO. Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017. p.33.

cultural popular, os artistas começaram por abdicar de peculiaridades brasileiras, na febre de atingir o chamado nível internacional.”<sup>156</sup> Na ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira do dia 7 de Abril de 1970, há uma preocupação entre os conselheiros presentes sobre o tipo de música que tocava nas rádios. Para ele, as canções tipicamente brasileiras foram deixadas de lado para entrarem em cena músicas estrangeiras: “[os conselheiros] chamaram a atenção para as rádios executarem 99% de músicas estrangeiras.”<sup>157</sup>

Este panorama contribuiu para o aumento do número de intelectuais ligados a esquerda política. Na década de 1960 estudantes e intelectuais desenvolveram uma intensa militância cultural, política. O PCB exerceu uma forte influência entre a intelectualidade, o meio sindical e estudantil. A União Nacional dos Estudantes (UNE) estava em plena legalidade e debatiam temas relacionados a questões nacionais, eles pensavam em transformar o país<sup>158</sup>. O Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE tinha em sua pauta a luta anti-imperialista. Marcelo Ridenti argumenta que a década de 1960 foi marcada pela convergência entre cultura e política, e embora estivéssemos na Guerra Fria muitas artistas e intelectuais de esquerda vão buscar esperanças libertadoras, vão querer construir um homem novo:

O modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. [...] Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista.<sup>159</sup>

Devido a este contexto muitos intelectuais vão produzir trabalhos e estratégias nacionalistas. Em entrevista à Jalusa Barcellos, Luís Werneck Vianna fala do momento nacionalista brasileiro dos anos 1960: “Nacionalismo era uma moeda corrente na esquerda, nos círculos progressistas, na intelectualidade, na própria burguesia”<sup>160</sup>. Tânia da Costa Garcia argumenta que os anos de 1960 foram marcados por fortes mudanças e transformações. As músicas estrangeiras invadiam as rádios brasileiras e faziam grande sucesso entre os jovens. Desta forma, os folcloristas como estratégia de preservar uma identidade brasileira vão selecionar um determinado repertório para ser monumentalizado. Assim, resgataram os sambistas dos anos 1920-1930 como forma de conservar a “tradição”

---

<sup>156</sup> TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969. p. 8.

<sup>157</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 7 de Abril de 1970. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>158</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>159</sup> RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. Perspectiva, São Paulo, v.15, n.2, p. 13-19 abril/junho. 2001.p.18.

<sup>160</sup> BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 322.

nacional. E, como já foi argumentado o Museu da Imagem e do Som com seu Conselho de Música Popular Brasileira agiu exatamente desta forma, buscaram nas primeiras décadas da República os autênticos representantes da música popular, elaborando assim, uma narrativa para consolidar e legitimar esta tradição que foi inventada<sup>161</sup>. Tânia da Costa pontua que:

Museificar o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa verdadeira cultura<sup>162</sup>.

Renato Ortiz sublinha que a identidade nacional sempre foi tema de debate no Brasil. Discussões sobre o que é nacional e o que não é sempre estiveram em pauta na sociedade brasileira. Nos anos de 1960 muitos intelectuais vão buscar uma identidade que se contraponha aos valores estrangeiros. Para este grupo de estudiosos, toda cultura importada de países estrangeiros, seria desta forma alienada. Esta luta ganha contornos nacionalistas e anti-imperialistas e penetra nas manifestações artísticas. A questão deste debate é que: não existe um consenso na definição do que é ser nacional. Segundo Renato Ortiz: “[...] a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e a própria construção do estado brasileiro.”<sup>163</sup> »

Um problema clássico desta discussão sobre uma identidade brasileira é a questão da autenticidade. Ao classificarmos o que é autêntico e o que não é estamos estabelecendo um jogo de hierarquias e poder. O “autêntico” procura se impor como legítimo. E, há uma luta pela definição da autenticidade. Assim como a palavra autenticidade, outros termos também marcaram o vocabulário dos debates dos anos 1960. São eles: tradição, legitimidade, alienado, entre outros. Diferentes grupos se apropriavam destes termos, para resignificá-los<sup>164</sup> e fazerem valer seus interesses.

Stuart Hall<sup>165</sup> nos fala que o significado é algo relacional, ou seja, um mesmo termo possui significados diferentes de acordo com o lugar, o período, a situação e os interesses. E há uma luta ideológica para se obter um novo significado para um termo ou uma categoria já existente. Reinhart Koselleck<sup>166</sup> nos propõe uma análise das mudanças ocorridas nas utilizações dos conceitos. Ele pontua sobre as transformações de significados de um termo,

---

<sup>161</sup> HOBBSAWM, Eric. “Introdução: a invenção da tradição” In: HOBBSAWM, Eric; RAGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002

<sup>162</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22. jan./jun. 2010, p. 9.

<sup>163</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 8.

<sup>164</sup> CHARTIER, Roger: *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n. 11, p.173-191. jan.-/abr, 1991.

<sup>165</sup> HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

<sup>166</sup> KOSELLECK, Reinhart. História dos Conceitos e História Social In. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. P. 97-118.



evidenciando as batalhas semânticas para definir, preservar ou até mesmo impor posições políticas e sócias pelas suas definições. Nos anos de 1960, não havia definição única sobre o que seria a “autêntica” música popular brasileira, este campo cultural vivia em um conflituoso debate.

As transformações sociais ocorridas no Brasil nos anos de 1960-1970 geraram um intenso debate ideológico no campo das manifestações artísticas populares. Este debate foi transpassado por questões políticas, econômicas e traziam em cena os binômios: “modernidade versus tradição, engajamento versus alienação, universalismo versus nacionalismo, ruptura versus contínuismo; gravitam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional. <sup>167</sup>”

Este panorama do período fez florescer nas gravadoras - Odeon, Philips, Continental, Elenco, RCA Victor, CBS, WEA - o surgimento de duas linhas de catálogos opostas: o “comercial” e o “cultural”. Aqueles que se classificavam como comerciais gravavam muito lucro para as gravadoras rapidamente, pois vendiam horrores. Já aqueles que se enquadravam no polo cultural, escapavam desta lógica de mercado, eles vendiam em longo prazo. Este polo cultural era formado por artistas nacionais, que quanto mais antigos ficavam mais consagrados seriam para um público seletivo. O Samba e o Choro tradicionais, considerados como autênticos para os seus admiradores, se enquadravam nesta linha “cultural” <sup>168</sup>. A maior parte dos conselheiros do MIS autenticavam esses artistas da linha “cultural”, para eles a antiguidade ganhava o selo da legitimidade.

## **2.2. O livro *As Vozes Desassombradas do Museu* e os representantes da cultura popular brasileira.**

Como já foi mencionado brevemente no Capítulo 1, o livro *As Vozes Desassombradas do Museu* <sup>169</sup> foi publicado em 1970 pelo MIS. Neste material encontramos as transcrições das entrevistas que os sambistas Pixinguinha, Donga e João da Baiana deram ao programa *Depoimentos para Posteridade*. Vale destacar que havia uma seleção feita pelos membros do museu sobre quem prestaria depoimentos ao MIS, para terem suas falas consagradas. E,

---

<sup>167</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.1.

<sup>168</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.

<sup>169</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

dentro deste livro foi feita a seleção da seleção, ou seja, dentre aqueles muitos que foram escolhidos para deixarem seus depoimentos, apenas três sambistas do início da República tiveram suas falas transcritas e publicadas em um livro, com um prefácio todo escrito e voltado para suas consagrações. O prefácio desta obra foi escrito por Ricardo Cravo Albin, nele o diretor se posiciona no debate em torno da autenticidade da música popular e sobre os representantes da cultura popular brasileira. Estes temas geravam discussões calorosas entre a intelectualidade dos anos 1960-1970, como já foi analisado.

Ricardo Cravo Albin faz pontuações bem demarcadas em seu prefácio. Ele considera Donga, Pixinguinha e João da Baiana os “autênticos representantes da música popular”, esta classificação é repetida muitas vezes ao longo do prefácio. Ricardo Cravo Albin também argumenta a necessidade de se estudar a vida destes artistas, pois são dignos representantes da cultura popular brasileira, segundo o diretor: “O que o Museu da Imagem e do Som pretende com a publicação dos depoimentos para a posteridade que os três proporcionavam para o acervo da cidade é continuar a pugnar para a ampliação do estudo da nossa cultura popular [...]”.<sup>170</sup> É muito comum também o diretor repetir a origem destes sambistas, como forma de legitimação. Em vários momentos ele justifica a decisão do MIS em escolher estes três sambistas para publicar suas memórias:

Eles que são pioneiros na formação, solidificação e desenvolvimento do nosso ritmo. Netos de africanos foram criados nas casas das tias baianas do princípio do século, que dominavam o ambiente musical da Praça Onze, da Rua da Alfândega, da Rua Senador Pompeu, e outros locais onde se fixaram os negros vindos da Bahia. Estiveram e conheceram de perto o embrião da nossa música, influenciando-se e influenciando através das músicas que criaram e dos conjuntos que organizaram. Disseminaram o ritmo, adaptaram outros, inventaram harmonias, executaram e cantaram o que é nosso por esse Brasil a fora.<sup>171</sup>

Ricardo Cravo Albin deixa bem claro que embora com a idade avançada dos sambistas selecionados, todos três permanecem lúcidos. O livro em questão é dedicado aos jovens. O diretor faz uma crítica aos mais novos por não valorizarem as coisas que são produzidas pelos brasileiros, como a música, o teatro e o cinema nacional. Segundo o diretor, esses jovens buscam no estrangeiro suas referências culturais. Ele chega a falar de certo preconceito que ainda existia sobre o Samba. Seu texto é marcado pelo nacionalismo, uma busca em valorizar o produto nacional. As afirmações do diretor devem ser analisadas em conjunto com o contexto dos anos 1960-1970: avanço das músicas estrangeiras nas rádios, sucesso da BN, do iê-iê-iê, importação de um padrão cultural e do estilo de vida norte americana. Inúmeras vezes estes sentimentos nacionalistas afloram no autor:

---

<sup>170</sup> ALBIN, R.C. Prefácio In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p.9.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 9.

O que não se pode esconder, contudo, é um certo subdesenvolvimento no pré-conceito de certas camadas que se recusam em aceitar o samba, preferindo as músicas estrangeiras, como se isso fosse prova de evolução e conhecimento. Fenômeno idêntico acontece com o cinema brasileiro, [...] recebido com reservas por muitos que ainda não conseguiram se libertar de certo complexo de inferioridade, isto é, falta de confiança em sua própria capacidade, incerteza quanto ao poder realizar algo de valor, individual ou socialmente. A música popular autêntica e o cinema atual do Brasil lutam para sobrepujar essas barreiras, se empenhando em passar de copistas de segundo plano a criadores artísticos de primeira grandeza. [...] Infelizmente aos jovens ainda não foram despertados para a realidade do nosso potencial de arte popular. Aos educadores caberia esta tarefa. Desta forma, os jovens teriam oportunidades de estudar e conhecer as obras de Pixinguinha, Donga e João da Baiana.<sup>172</sup>

Novamente o diretor Ricardo Cravo Albin dedica o livro aos jovens, o MIS seria fundamental - um educador em potencial - para passar estes valores nacionalistas aos mais novos:

Aos jovens, principalmente, é dedicado este livro, [...], a fim de que eles aprendam a amar, preservar e divulgar as nossas coisas, através do respeito aos grandes artistas populares, que, no âmbito da música, encontra em Pixinguinha, Donga e João da Baiana os seus mais dignos representantes.<sup>173</sup>

Além de um prefácio bastante emblemático escrito pelo diretor da instituição, o livro em questão tem as transcrições das entrevistas dos sambistas Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Fato curioso é que as perguntas feitas para os três sambistas são muito similares. Os entrevistadores começam perguntando sobre a origem dos sambistas, aonde nasceram, como era o ambiente musical de suas casas, que ambientes culturais frequentavam, em seguida, perguntam sobre os conjuntos musicais que integravam na Primeira República, sobre os shows que realizavam, sobre as alianças que estabeleceram com pessoas ilustres da alta sociedade.

Indagam a João da Baiana, por exemplo, as seguintes perguntas: “Seus avôs eram escravo? Seus pais cantavam muito em casa? Desde quando você começou a frequentar essas sessões de Samba e Candomblé?”<sup>174</sup> Em resposta a essa última pergunta João da Baiana responde: “Desde a idade de dez anos, pois meus pais davam essas festas em nossa casa. Eles conheciam as tias. Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Rosa e outras. [...] Tia Amélia era a mãe de Donga. Eram todas baianas. [...]”<sup>175</sup> Veja como as perguntas são direcionadas à origem deste sambista. Elas trazem à tona sua descendência escrava, o ambiente cultural fervoroso onde João da Baiana nasceu e sua relação desde criança com as famosas tias baianas. Percebe quanto simbolismo está presente nestas perguntas e nas respostas de João da Baiana. O rumo

---

<sup>172</sup> ALBIN, R.C. Prefácio In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p.8-9.

<sup>173</sup> Ibidem, p.10

<sup>174</sup> FERNANDES, Antonio Barroso. (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p. 51-52.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 52.

das entrevistas vai se encaminhando para a legitimação deste artista. A entrevista tem um objetivo do início ao fim voltava para a consagração da memória do sambista. Isto acontece com os três artistas.

Na entrevista do Donga os entrevistadores perguntam sobre a infância do artista. Como resposta ele pontua sobre os longos Sambas que ocorriam em sua casa. Sambas que duravam 8 dias interruptos, já que sua mãe era uma baiana. Interessante perceber que o Donga só gravou seu *Depoimento para Posteridade* em 1969. Antes dele inúmeros artistas já haviam deixado sua memória registrada no MIS. Porém, o sambista teve sua entrevista escolhida para compor o livro *As Vozes Desassombradas do Museu*. Para Ricardo Cravo Albin e os intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira este artista seria um dos pioneiros da nossa música popular, logo merecia o destaque nesta obra. No fim de seu depoimento os entrevistadores perguntam para o sambista: “Donga, você que é um pioneiro, o que gostaria de dizer as gerações futuras?<sup>176</sup>” O sambista responde: “Que eles soubessem prosseguir, estudar e respeitar o passado. Não é só o pra frente que se resolve. [...] O brasileiro tem valor. É preciso ficar claro que eu nada tenho contra os modernos, mas quando a casa está mal arrumada é preciso arrumá-la.<sup>177</sup>” Na resposta de Donga percebemos a mesma preocupação que Ricardo Cravo Albin tinha em seu prefácio: preservar a música tipicamente brasileira. O sambista está lutando pela preservação da sua memória, sua fala é calcada na conjuntura do período. Os intelectuais do MIS encerram a entrevista consagrando o sambista, com frases nacionalista, lutam pela preservação da música popular brasileira (pelo o que entendiam como música popular):

Donga não é apenas uma personalidade, ele representa uma incorporação trazida até os dias atuais para a música popular brasileira. Ele é um integrante dessa música, dando conselhos construtivos para o futuro. [...] O que é que os brasileiros devem fazer? Tocar a sua música. Este foi um conselho que todos devem seguir à risca, porque vem de um mestre, de um professor absolutamente honesto, uma honestidade profissional que é modelar.<sup>178</sup>

Para Pixinguinha também perguntaram sobre o ambiente musical da sua casa na sua infância. E muitas perguntas foram feitas sobre os conjuntos musicais que ele integrou (os 8 Batutas, por exemplo), sobre os lugares onde tocou (o Cinema Palais), as músicas que compôs e sobre a sua relação com pessoas da alta sociedade que amavam suas músicas e sempre o chamavam para tocar em suas festas. Todas as perguntas são direcionadas para consagrar Pixinguinha, assim como fora feito com ou outros dois sambistas. Ao final da entrevista,

---

<sup>176</sup> FERNANDES, Antonio Barroso. (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p. 95.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 95.

Pixinguinha fala do seu relacionamento com Hermínio Bello de Carvalho, Jacob do Bandolim e Ricardo Cravo Albin. Ele agradece o interesse destes três conselheiros por ele e pela velha guarda. Pixinguinha chega a fazer uma brincadeira dizendo que: “Esses três garotos perseguem a gente...”<sup>179</sup>” E o sambista prossegue seus agradecimentos:

Hermínio Bello, Jacob do Bandolim e Ricardo Cravo Albin. Eu só posso agradecer a vocês por me conduzirem para um caminho mais alegre. Eu estava triste já estou ficando alegre. Deus que olhe por nós, que nos dê muita paz e que ninguém nos incomode. Que deixe a gente assim como está, toda a vida, porque então eu tenho a certeza de que viverei mais uns 10 anos<sup>180</sup>.

Percebe-se a importância da atuação destes conselheiros como mediadores culturais. O próprio Pixinguinha reconhece a influência que estes intelectuais exerciam na sua carreira ao organizarem eventos, ações que consagrassem a sua memória para a posteridade, como foi o caso da gravação do seu depoimento. Conforme argumenta Dmitri Cerboncine: “O encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970.”<sup>181</sup>”

As entrevistas dadas por Donga, Pixinguinha e João da Baiana devem ser analisadas como um patrimônio. Joel Candau<sup>182</sup> relaciona em sua obra memória e patrimônio, segundo ele, o patrimônio seria uma espécie de aparelho ideológico da memória. Todo patrimônio é marcado por uma seleção de determinados aspectos do passado. Os critérios referidos por Candau para seleção de um objeto patrimonial como “preocupação com as gerações futuras”, “autenticidade”, “antiguidade” correspondem com as falas de Ricardo Cravo Albin sobre os três sambistas. Em seu prefácio, ele sublinha que deve preservar esses intérpretes para as gerações futuras. Desta forma, o museu pretende torná-los imortais e eternos, ainda mais se tratando de sambistas com idade avançada; é preciso com urgência resgatar suas memórias. Esses cantores também precisam ser preservados segundo o diretor do período, por serem da velha guarda (critério da antiguidade), por serem autênticos representantes da música popular brasileira, que fazem suas canções desde as décadas de 1920 e 1930. A antiguidade, desta forma, ganha o selo da autenticidade.

Os três sambistas são classificados pelos intelectuais do MIS como os representantes da cultura popular brasileira. Os membros do museu estabelecem alguns critérios para justificar a escolha da instituição em legitimar e selecionar estes artistas. Estes critérios aparecem repetidas vezes no livro *As Vozes Desassombradas do Museu* e também nas atas das

<sup>179</sup> FERNANDES, Antonio Barroso. (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970, p.45.

<sup>180</sup> Ibidem, p.46.

<sup>181</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p. 33.

<sup>182</sup> CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira. São eles os critérios da: antiguidade, descendência, origem, raça, classe. Desta forma, Donga, Pixinguinha e João da Baiana seriam considerados legítimos e autênticos pelo MIS porque eram descendentes de africanos, cresceram em um ambiente musical e cultural favorável, frequentando os Sambas e Candomblés das casas das tias baianas, eram negros, de origens humildes e já com a idade avançada. Ao entrevistar Ricardo Cravo Albin estes critérios novamente reapareceram. O diretor fala sobre os escolhidos para serem entrevistados pelo Programa *Depoimentos para Posteridade*, todos os nomes citados por ele (João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Cartola) se enquadrariam nestes critérios:

Imagina botar na posteridade, meus primeiros depoimentos, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Cartola, os velhos pioneiros. Eram o que: negros, pobres, não morando no auge dos que estavam naquela época, que era a BN, os meninos universitários todos morando em Ipanema, Copacabana. Eles moravam no subúrbio mais longínquo, pobres e negros. Quer dizer, era o oposto da moda da época. Mesma época dos Festivais de Música. Só que os festivais lançavam gente nova, com músicas em geral de protesto contra o governo Militar e gente universitária branca e com meios suficientes, inclusive de famílias ricas: Chico Buarque, Edu Lobos. Todos eles brancos e com dinheiro. Eu fiz o oposto, fui buscar os desprotegidos da música brasileira e com a história muito maior dos que estavam aparecendo hoje<sup>183</sup>.

Alguns destes critérios utilizados para autenticar artistas e classificá-los como a cultura popular brasileira também estão presentes nas atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira. Na reunião do dia 4 de Março de 1969 há um debate para escolherem quem será homenageado na feira do livro. Alguns conselheiros queriam consagrar os mais idosos: “O conselheiro Mozart de Araújo queria ressaltar e fazer patrocinar os maiores de 70 anos.<sup>184</sup>” Mais uma vez a antiguidade ganha o selo da autenticidade. Assim, quanto mais idoso fosse o artista mais legítimo e tradicional seria. Esses artistas tradicionais, antigos carregavam com eles a utopia da pureza, eles vinham de um período idealizado pelos seus admiradores, uma “época de ouro” em que as músicas brasileiras não eram influenciadas por ritmos estrangeiros.

O Museu da Imagem e do Som através do seu diretor Ricardo Cravo Albin e dos seus conselheiros realizou esforços para associar os nomes dos sambistas da velha guarda à cultura popular brasileira. Há uma relação entre os conceitos cultura popular e música popular nos documentos institucionais do museu. A música dos sambistas dos anos 1920-1930 recebe o título da música popular brasileira por estar enquadrada na categoria de cultura popular brasileira. Ao se enquadrar nesta categoria ela recebe legitimidade e autenticidade. Era

---

<sup>183</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>184</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Março de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

preciso salvar a cultura popular brasileira das “infecções” estrangeiras, logo a memória dos indivíduos desta categoria precisa ser preservada e divulgada. Porém, o conceito cultura popular foi bastante revisitado na década de 1960 com significados diferentes de acordo com os objetivos dos grupos sociais que o utilizava. O MIS foi influenciado e influenciou este debate sobre a cultura popular.

### 2.3. Cultura Popular: um conceito e múltiplos significados.

Conforme Edward Thompson<sup>185</sup> argumenta o termo cultura popular não é homogêneo, ele é marcado por contradições, oposições. A cultura popular está sempre em transformação, seus estudos devem ser sempre realizados a partir de sua dinâmica e mudanças ao longo do tempo. Como aponta Marta Abreu este conceito é marcado por juízos de valor e disputas teóricas, políticas:

Cultura popular é um dos conceitos mais controvertidos que conheço. Existe, sem dúvida, desde o final do século XVIII; foi utilizado com objetivos e em contextos muito variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas.<sup>186</sup>

Roger Chartier<sup>187</sup> aponta que a cultura popular é uma categoria erudita, pois parte da Academia para classificar o outro e, não necessariamente este outro se vê como popular. Na década de 1960 diversos intelectuais debateram sobre esta temática, ela foi principalmente incorporada pela esquerda.

A leitura que se fez da cultura popular mote para a elaboração de políticas culturais, variou de sentido e significado conforme o referencial teórico e a experiência de cada protagonista que se dispôs a pensar pressupondo sua função prática, uma definição correta da cultura popular<sup>188</sup>.

Vale destacar a atuação neste período do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Em 1961 foi criado o primeiro CPC na sede da UNE. O CPC foi um espaço de referência sobre os debates acerca da cultura popular. Miliandre Garcia<sup>189</sup> afirma que é muito comum utilizarmos 1º manifesto escrito por Carlos Estevam Martins em 1962 para sintetizar o pensamento do CPC. Para ela, este documento não representa os dissonantes discursos dos

---

<sup>185</sup> THOMPSON, Edward. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

<sup>186</sup> ABREU, Martha. “*Cultura popular, um conceito e várias histórias*”. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.p. 83.

<sup>187</sup> CHARTIER, Roger. ““*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16. RJ: FGV/CPDOC, 1995.

<sup>188</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p.11.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 12.

jovens, artistas e intelectuais deste órgão. Dentro do CPC havia disputas estéticas e ideológicas, múltiplos discursos e pensamentos circulavam neste espaço. Desta forma, nem mesmo dentro de um único órgão encontraremos concordância sobre o significado da cultura popular.

Os folcloristas também merecem ser destacados neste debate sobre a cultura popular. Para Luís Rodolfo Vilhena, os folcloristas foram os primeiros a elaborar um discurso mais sistemático sobre a cultura popular. Vilhena trabalha com os estudos folclóricos no Brasil de 1947 a 1964, período que fora denominado pelos próprios integrantes como Movimento Folclórico. Neste período, uma série de congressos foram realizados em muitos estados brasileiros para debater sobre a defesa das manifestações folclóricas brasileiras. Desta forma, um grande número de intelectuais deste movimento vão se engajar na valorização da cultura popular: “concebida por eles não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional.<sup>190</sup>” Havia esta associação entre o nacional e o popular. O Movimento Folclórico está diretamente relacionado com as preocupações eruditas sobre a cultura popular. Pois a cultura popular seria para eles a chave para a compreensão da nossa identidade nacional. E esta nação seria pensada através de um segmento do povo.

Um traço recorrente da produção folclórica- que vemos poder ser facilmente localizada na sua vertente brasileira- é sua ênfase nos aspectos autênticos e comunitários das culturas do povo, de maneira a apresentar suas manifestações como uma base adequada para a definição do caráter nacional<sup>191</sup>.

Assim como foi ressaltado as diversidades ideológicas dos integrantes do CPC da UNE também não podemos generalizar todo o Movimento Folclórico brasileiro. Dentro deste movimento havia aqueles que diferenciavam a música folclórica da música popular e outros que faziam a aproximação entre elas, relacionando o Samba carioca dos anos 1920- 1930 ao folclore urbano. Para estes últimos o Samba era identificado à identidade nacional e seria o representante legítimo da nossa música popular.

Os folcloristas Renato Almeida e Mário de Andrade identificam que há uma fronteira entre a música da cidade e a do meio rural. Em 1936 Andrade pontua em seu artigo *A Música e a Canção Populares no Brasil* que há no Brasil (e nas nações mais novas) a existência de um folclore urbano. Foi a partir dessa brecha que os editores e colaboradores da Revista da Música Popular (RMP) encontraram para legitimar certo repertório da música popular urbana. E, a partir daí elevaram essa música popular ao folclore urbano, questionando a sua

---

<sup>190</sup> VILHENA, L. Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 21.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 28.



preservação. Deste modo, a RMP se apropriou dos escritos de Mário de Andrade e Renato Almeida para fazer valer seus interesses e associar a música popular ao folclore urbano. A RMP foi nos anos 1950 um elo entre os folcloristas e os estudiosos da música popular brasileira, a relação desta revista com os intelectuais do MIS será aprofundada no próximo capítulo desta dissertação.

Porém, é preciso neste momento ratificar que a concepção de cultura popular presente no livro *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>192</sup>, presente nos discursos de muitos intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira é marcada pelo pensamento desta corrente folclórica que associava o Samba do início da República ao folclore urbano. Este pensamento também era compartilhado pela Revista da Música Popular.

A folclorista Mariza Lira - integrante da Comissão Estadual do Folclore, conselheira do MIS e também assídua colaboradora da Revista da Música Popular nos anos 1950 - legitimava o Samba e os sambistas da velha guarda como os dignos representantes das manifestações folclóricas brasileiras. Embora a maioria dos folcloristas não endossasse esta associação do Samba carioca ao folclore urbano, ela foi fundamental para legitimar o Samba como símbolo da brasilidade, representante de todo o país: a nossa música popular brasileira.

Renato Almeida folclorista criador da Comissão Nacional do Folclore (CNF) e posteriormente membro do Conselho de Música Popular Brasileira escreveu um artigo em 1953, *O samba Carioca*, que associa o nascimento do Samba ao universo folclórico. Maria Clara Wasserman<sup>193</sup> argumenta que o Samba era tratado por ele como uma dança e esta relação unia este ritmo popular ao folclore. E, será exatamente este discurso que a RMP vai apropriar em suas páginas.

O professor Artur Ramos fixou três etapas na música de dança brasileira: ‘Numa primeira fase, vamos encontrar a forma genérica batuque ou samba, que é dança de roda, com execuções individuais, originadas dos negros angola-conguenses. Uma segunda fase assinala o aparecimento do maxixe, dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques, incorporando-o a estilizações hispano-americanas (habanera) e europeia (polca). Uma terceira fase, a atual, está realizando um amplo conglomerado. É a fase do samba (com a nova significação), forma de dança ainda indefinida, mas de uma extraordinária riqueza de elementos musicais, melódicos e rítmicos, e elementos coreográficos, onde intervêm o negro-africano e o negro de todas as Américas e danças europeias adaptadas. Não sabemos ainda qual a sua fixação definitiva.’<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

<sup>193</sup> WASSERMAN, Maria Clara. “*Abre a Cortina do Passado*”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p. 70-71.

<sup>194</sup> ALMEIDA, Renato. *O samba carioca*. In. Mariza Lira. 1ª Exposição de Folclore no Brasil. Rio de Janeiro, 1953. p. 62.

Outros discursos de Renato Almeida também foram apropriados pela RMP. O folclorista separava dois tipos de samba: um de origem folclórica, e por isso seria legítimo e outro que visava apenas à lógica comercial. Ele também ligava a cidade do Rio de Janeiro à autenticidade do Samba, já que seria o lugar onde ele florescia. O Rio de Janeiro é colocado com muito simbolismo em seus escritos e o Samba foi intitulado ritmo representante do país: “Só no Rio nasce o Samba. O baiano Dorival Caymmi trouxe coisas lindas da sua terra, mas fez Samba aqui no Rio, que é o clima natural e propício. Só na terra carioca germina o Samba, mas, com nela se somam elementos de todo o Brasil, o Samba ficou brasileiro.”<sup>195</sup> Renato Almeida também liga o Samba aos negros descendentes de africanos como foi reiterado pelos conselheiros do MIS na década de 1960.

O folclorista Édson Carneiro - 1º diretor da Campanha de Defesa do Folclore e também membro do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS - também teve seus escritos utilizados pela RMP. Édson Carneiro organizou o I Congresso Nacional do Samba, onde se reuniram sambistas e estudiosos do ritmo. No término deste evento foi redigida a *Carta do Samba*<sup>196</sup>. Na redação desta carta, Carneiro deixava claro a sua preocupação em preservar o Samba das influências comerciais, este pensamento também se manteve presente tanto na RMP, quanto na década de 1960 nas ações do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Neste documento o Samba era filiado às manifestações folclóricas<sup>197</sup>. O conteúdo desta carta será devidamente analisado no próximo capítulo desta dissertação, pois sintetiza o pensamento da maioria dos conselheiros do MIS.

Na ata do dia 3 de Junho de 1969 os membros do Conselho de Música Popular Brasileira chegam a falar sobre a criação de um curso de folclore musical. “A conselheira Dulce Martins Lamas se propôs realizar curso de folclore musical.”<sup>198</sup> Porém, questões referentes a este curso não foram aprofundadas nem nas atas e nem em outros documentos institucionais. Desta forma, não posso afirmar se essa proposta foi à frente, mas sabemos, neste caso, que pelo menos os conselheiros tinham a intenção de criarem um curso com esta temática.

Em outra ocasião os conselheiros do MIS associam os ranchos carnavalescos ao folclore. Na ata do dia 3 de Outubro de 1967, estes intelectuais argumentaram que nos

---

<sup>195</sup> ALMEIDA, Renato. *O samba carioca*. In: Mariza Lira. 1ª Exposição de Folclore no Brasil. Rio de Janeiro, 1953, p. 67.

<sup>196</sup> CARNEIRO, Édson. *Carta do samba*. Palácio Ernesto, 1962.

<sup>197</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 19.

<sup>198</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Junho de 1969. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

ranchos havia a preservação das raízes populares <sup>199</sup>. Novamente, há esta associação do folclore com o popular. O rancho carnavalesco para eles seria uma expressão de fidelidade, já que não se contaminou com novos gêneros musicais que estavam na moda. Consideraram o rancho autêntico, pois seria uma expressão bem antiga da cultura popular brasileira, que se originou com os negros pobres, vindos da Bahia. Mais uma vez reaparecem os critérios, também presentes no livro *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>200</sup>, para classificar algo, ou alguém à cultura popular brasileira. A antiguidade, a origem, a descendência, a raça e a classe social são categorias estabelecidas pelos intelectuais do MIS para autenticarem um conteúdo à cultura popular brasileira. Os argumentos dos conselheiros do museu sobre os ranchos carnavalescos estão relacionados à conjuntura do período - aos avanços das inovações técnicas, as importações de músicas e produtos estrangeiros. O rancho e os seus membros são colocados nesta ata como um lugar de resgate às tradições populares, um local simbólico e mágico, que traz a tona um romantismo sobre o passado, uma utopia de que ainda é possível realizar algo puro e livre das pragas estrangeiras que se espalhavam na sociedade brasileira. Sobre o rancho carnavalesco eles argumentam:

Trazidos para o Rio de Janeiro pela mão de baianos, em fins do século XIX, sofreu aqui sua transformação mais significativa ao passar de intenção, antes de tudo religiosa a desfile profano de Carnaval. Mas essa mutação, em vez de debilitar, fortaleceu as energias populares e folclóricas do rancho, pois lançou ao grande estuário comum às manifestações tradicionais da lúdica individual e coletiva. [...] O rancho vem guardando fidelidade às raízes e opondo louvável resistência às seduções da moda<sup>201</sup>.

Os membros do conselho de Música Popular Brasileira Mariza Lira, Cruz Cordeiro e Jota Efegê escreveram uma série de artigos em 1950 para a Revista da Música Popular relacionando o Carnaval às manifestações folclóricas. O Carnaval seria uma festa popular, onde tocava a música popular urbana: que seria o Samba carioca das primeiras décadas da República. Seus discursos buscavam a legitimação do Samba urbano à música folclórica, por isso ele e seus representantes – Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô, entre outros- seriam autênticos.

Em comum estes artigos tratam o carnaval como uma festa popular, como uma manifestação espontânea, coletiva, com caráter funcional, portanto tipicamente folclórica. E mais, relacionam o Carnaval à música popular urbana, construindo uma narrativa que parte de antecedentes como o Zé Pereira e a Festa da Penha para se chegar nos nomes de Sinhô, Pixinguinha, Donga e toda a denominada Velha Guarda da canção popular carioca. Nestas digressões e conexões há claramente a intenção de

---

<sup>199</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Outubro de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>200</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

<sup>201</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Outubro de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*

se buscar uma raiz folclórica para o samba urbano, uma raiz que homologue sua autenticidade<sup>202</sup>.

Nos anos 1950 o folclorista e posteriormente intelectual do MIS Cruz Cordeiro pontua sobre esta ligação do Carnaval com o folclore:

Se uma Congada, um Reisado, um Bumba-Meu-Boi, são tradicionais ou típicos de certas regiões do Brasil, já um frevo, de Pernambuco, ou uma Escola de Samba, do Rio de Janeiro, por serem criações relativamente modernas do nosso povo, isto é, sem tradição propriamente dita, são apenas típicos, mas em ambos os casos folcmúsica brasileira, e, portanto, do folclore brasileiro [...] Quem criou e fixou, não só a nossa legítima música popular, como, sobretudo, a nossa folcmúsica, foi o Carnaval, que se tornou legítimo folclore brasileiro<sup>203</sup>.

Havia a aproximação da grande maioria dos conselheiros do MIS com esta corrente do Movimento Folclórico. Isto fica claro ao analisarmos as atas do Conselho de Música Popular Brasileira, as ações e os discursos de muitos intelectuais do museu. Marcos Napolitano sublinha que nos anos 1960 a inclusão do Samba do morro à cultura popular muito se deve ao trabalho destes folcloristas: “A incorporação do Samba do morro como síntese da cultura popular idealizada pela esquerda dos anos 1960 deve muito a essa geração de folcloristas que reinventou o passado e revestiu-o dos mitos da autenticidade.”<sup>204</sup> Porém, não irei generalizar e afirmar que todos os membros do Conselho de Música Popular Brasileira eram simpatizantes a estes pressupostos folclóricos. Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira havia debates calorosos para deliberar assuntos, o pensamento destes intelectuais está longe de ser homogêneo. Assim como no CPC da UNE, no Movimento Folclórico brasileiro, no MIS também não poderia deixar de ter conflitos ideológicos entre seus membros.

Para poder entender o pensamento dos membros do museu acerca da cultura popular brasileira foi preciso analisar o que os diferentes grupos sociais, instituições, órgãos estavam produzindo, debatendo naquele período sobre esta temática. O MIS é fruto do seu tempo, seus intelectuais estavam sendo influenciados e influenciando sujeitos. Estas diferentes concepções estavam circulando na sociedade, por isso, o pensamento dos conselheiros do MIS devem ser analisados relacionados com o contexto do período. O conjunto de transformações econômicas, culturais, políticas, sociais que o Brasil vinha sofrendo desde a década de 1950 - com o aumento da industrialização, êxodo rural, mercados mais dinâmicos - geraram um medo entre a intelectualidade do país. O governo de Juscelino Kubitschek sintetiza essa sede pelo progresso com seu slogan: “50 anos em 5”. Essa atmosfera que se instaurou com o

---

<sup>202</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010, p. 16-17.

<sup>203</sup> Revista da Música Popular, nº7, p. 7. Apud: WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a Cortina do Passado”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p. 57.

<sup>204</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo. 2007, p. 63.

término da 2ª Guerra Mundial e permaneceu nos anos 1960, fez com que surgisse uma preocupação em preservar a identidade nacional. Deste modo, estratégias foram realizadas para recuperar este passado perdido e revalorizar as tradições nacionais como contraponto a esta nova ordem estabelecida<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup>. GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan./jun. 2010, p. 8-9.

### **3. Os membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.**

Assim, por sugestão do musicólogo Ary Vasconcelos, então meu assessor, foi criado o Conselho Superior de Música Popular Brasileira, que reunia autoridades incontestáveis da música popular brasileira e a quem cabia a escolha dos depoimentos.

*Ricardo Cravo Albin*

Este capítulo será dedicado a analisar o pensamento, os projetos, ações dos mais atuantes intelectuais - mediadores culturais - do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Afinal, quem eram estes sujeitos que participavam das reuniões do conselho? Dentre os 40 primeiros conselheiros do museu encontramos 24 jornalistas, são eles: Alberto Rego, Ary Vasconcelos, Brício de Abreu, Cruz Cordeiro, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Eneida Moraes, Flávio Eduardo de Macedo Soares, Haroldo Costa, Ilmar Gastão de Carvalho, José Lino, José Ramos Tinhorão, Juvenal Portela, Lúcio Rangel, Maria Helena Dutra, Mário Greenhalg, Marques Rebello, Mauro Ivan, Nestor de Holanda, Paulo Medeiros e Albuquerque, Paulo Roberto, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Sylvio Túlio Cardoso. Há também a presença de alguns cantores, músicos e compositores como: Almirante, Jacob do Bandolim, Paulo Tapajós, Vinícius de Moraes, Nelson Lins e Barros. Este último conselheiro era um dos poucos intelectuais do museu ligado à sigla MPB (em maiúsculas). Nelson Lins e Barros defendia a aproximação do Samba e do Choro com a Bossa Nova<sup>206</sup>. Também encontramos nesta lista do conselho alguns acadêmicos e musicólogos que biografaram artistas do cenário musical, como: Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, Aluísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas. Localizamos alguns produtores como Ricardo Cravo Albin e Hermínio Bello de Carvalho. Não posso deixar de mencionar a atuação dos folcloristas Édson Carneiro, Renato Almeida,

---

<sup>206</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015, p. 467-494. p. 481.

Marisa Lira, Mozart de Araújo no museu<sup>207</sup>. Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira contamos também com a presença de muitos sujeitos com trajetórias multifacetadas, que exerciam mais de uma função na sociedade. A maioria dos conselheiros aglomeravam diferentes cargos como os de produtores, jornalistas, críticos musicais, radialistas, entre outros. Almirante é um exemplo disto, pois além de cantor e produtor musical ele se tornou um grande radialista. José Ramos Tinhorão também possuía trajetórias diferenciadas, embora tenha começado sua carreira como jornalista também atuou como crítico musical, produtor e até mesmo como apresentador de programas musicais.

Ao analisar as atas do Conselho de Música Popular Brasileira fica evidente que não eram todos estes 40 conselheiros que frequentavam as reuniões do museu e ajudavam a executar seus projetos. Estes conselheiros “fantasmas” eram criticados pelos seus colegas mais atuantes, que chegaram a discutir sobre a possibilidade da exclusão dos faltosos (proposta que não chegou a ser executada). Desta forma, este capítulo será dedicado a analisar a participação dos conselheiros mais atuantes do museu, aqueles que foram fundamentais na elaboração das propostas da instituição, que ajudaram a preservar e selecionar quais memórias seriam consagradas. É preciso frisar que os nomes expostos anteriormente foram os dos 40 primeiros conselheiros, ao longo dos anos de funcionamento do Conselho de Música Popular Brasileira muitos destes intelectuais faleceram e seus cargos foram ocupados por novos membros. Como foi o caso do maestro Guerra Peixe, que só entrou no conselho depois da morte de Nelson Lins e Barros.

Muitos destes intelectuais do museu desde os anos 1940 já lutavam nos jornais e nas rádios para preservar o Samba “autêntico” da Primeira República<sup>208</sup>. Desta forma, dentro do quadro de conselheiros do MIS encontramos muitos intelectuais experientes, influenciadores, que atuavam como mediadores culturais desde muito antes do museu ser criado. Muitos destes intelectuais são herdeiros do pensamento expresso na Revista da Música Popular Brasileira (RMPB).

A RMPB foi produzida no centro do Rio de Janeiro. Esta revista circulou de 1954 a 1956 e atendia um público restrito: os colecionadores da música popular do Rio de Janeiro do início do século XX. Ela não tinha preocupação em mostrar os lançamentos de sucesso do rádio e nem trazia notícias sobre o circuito musical do seu tempo. Sua intenção era diferenciar

---

<sup>207</sup> As informações sobre os cargos exercidos pelos conselheiros do MIS foram retiradas da Revista Phono- Arte. Ver: REVISTA PHONO-ARTE. O conselheiro. Revista Phono-Arte, 1966. Disponível em: <http://www.revista-phonoarte.com/pagina12.htm> Acesso em: 10 de Outubro de 2018.

<sup>208</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.

a música de qualidade daquela que era veiculada pelos meios de comunicação, vista como totalmente massiva por seus colaboradores. Em suas páginas seus editores criticavam as revistas de sucesso do período que tinham o objetivo de falar sobre a rotina dos artistas e divulgar fofocas. Com fotografias grandes e coloridas sobre as personalidades de sucesso, estas revistas “de baixa qualidade” queriam atingir o grande público e visava uma lógica comercial (um exemplo deste periódico é a Revista do Rádio<sup>209</sup>). Lúcio Rangel deixava claro na RMP sua repugnância por este tipo de publicação:

Já frisamos, e mais de uma vez, que esta REVISTA não publica notícias e artigos visando à vida particular de artistas ou notas comentando certos fatos escandalosos que, infelizmente, ocorrem em nosso meio musical. Fazemos mais uma vez este aviso para que não nos cheguem às mãos certos artiguetes evidentemente mal endereçados.<sup>210</sup>

Este periódico exaltava o Samba tradicional e os seus sambistas (Sinhô, Donga, Pixinguinha, João da Baiana, entre outros)<sup>211</sup> da mesma forma que fizera os intelectuais do MIS posteriormente. Foi a partir desta revista que os conceitos “época de ouro” e “velha guarda” da música popular foram formalizados<sup>212</sup>. A RMP ajudou a consagrar o Samba carioca como o representante da música popular de todo o país. Para os colaboradores da RMP o cenário musical dos anos 1950 era de decadência, as músicas estrangeiras invadiam as rádios e várias canções brasileiras se influenciavam das melodias externas. Desta forma, este periódico buscava combater a inferioridade musical brasileira.

Positivamente o músico brasileiro está com espírito de imitação. Isso é uma coisa evidente e que não pode originar controvérsias. Cada povo cultiva a sua música. No Brasil, toca be-bop, toca-se cool e difundem as duas coisas. Tocam não é bem o termo; tentam tocar. (...) Que os americanos inventem um estilo de música, já é droga, porque música não se inventa; que nós toquemos música inventada por eles, é mais droga ainda<sup>213</sup>.

Este trecho acima retirado da RMP é um exemplo de como os colaboradores deste periódico criticavam a invasão das músicas estrangeiras nas rádios. Encontramos esta mesma crítica nas atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira, devido ao medo da

---

<sup>209</sup> A Revista do Rádio (RR) teve uma vida bem mais longa do que a Revista da Música Popular (RMP). A RR circulou semanalmente de 1948 ao final dos anos 1960 e depois se transformou na Revista do Rádio e TV. A RR tinha um público mais amplo e trazia notícias da vida dos artistas e dos gêneros musicais de maior sucesso. Ela atendia uma lógica comercial. Ver: GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.

<sup>210</sup> Coleção Revista da Música Popular (2006) – Rio de Janeiro, Funarte, Bem-te-vi Produções Literárias, p. 625.

<sup>211</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun. 2010.

<sup>212</sup> WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a Cortina do Passado”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p.9.

<sup>213</sup> Revista da Música Popular n.º 1 pág. 13. Apud: WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a Cortina do Passado”. *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2002. p. 17.



descaracterização da música brasileira. Na reunião do dia 7 de Abril de 1970 os conselheiros do MIS se preocupam com o fato de “ 99% das músicas tocadas nas rádios serem estrangeiras.”<sup>214</sup>

Os trabalhos da RMP geraram um legado que podemos encontrar no Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Lúcio Rangel, um dos criadores da RMP, foi inclusive conselheiro do museu. Muitos membros deste conselho contribuíram com o periódico nos anos 1950, alguns deles contribuíam mais assiduamente como é o caso de Mariza Lira que tinha uma coluna intitulada *História Social da Música Popular*<sup>215</sup>, outros escreviam artigos esporadicamente como Jota Efegê e Almirante. Ainda encontramos outros intelectuais colaboradores da RMP que passaram nas décadas seguintes pelo Conselho de Música Popular Brasileira, são eles: Haroldo Barbosa, Mozart Araújo, Sérgio Porto, Nestor de Holanda, Cruz Cordeiro. Mesmo aqueles intelectuais do MIS que não colaboraram diretamente com a RMP beberam de suas fontes, a grande maioria dos membros do MIS solidarizam do mesmo pensamento presente nas páginas deste periódico. Logo na primeira reunião do Conselho de Música Popular Brasileira, realizada em 4 de Março de 1966, o conselheiro Haroldo Costa sugere reviver a RMP. O conselheiro Sylvio Cardoso concorda com esta argumentação e propõe: “a reedição do livro dos artigos principais publicados pela RMP, dirigida por Lúcio Rangel”.<sup>216</sup> Ao entrevistar o diretor Ricardo Cravo Albin ele sublinha que foi leitor da RMP e ainda acrescenta que: “[A RMP] foi uma das vertentes que me convenceram a grandeza da música popular.”<sup>217</sup>

O prestígio dos conselheiros do MIS era tão grande que todos os eventos de sucesso da década de 1960 que tratavam do Samba e do Choro “autênticos” contavam com a presença de seus intelectuais. Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin, Tinhorão, Almirante tinham presenças confirmadas nesses acontecimentos<sup>218</sup>. A seguir analisarei brevemente as trajetórias dos mediadores culturais de maior destaque dentro do Conselho de Música Popular Brasileira, muitos deles tiveram suas trajetórias interligadas como veremos adiante.

---

<sup>214</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 7 de Abril de 1970. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>215</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 12, n. 20, p.7-22, jan./jun . 2010. p. 14-15.

<sup>216</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 4 de Março de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>217</sup> Entrevista concedida a autora em 16/01/2018.

<sup>218</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015, p. 467-494.

Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral formaram uma dupla inseparável no circuito musical brasileiro. Em 1954, Hermínio Bello de Carvalho apenas com 19 anos de idade já tinha uma coluna na revista *Cangaceiro*. Sua coluna criticava a comercialização musical que muitos artistas se prestavam. Desde muito jovem ele já contribuía publicando artigos na RMP<sup>219</sup>. Sérgio Cabral em 1959 trabalhava no *Jornal do Brasil*. Devido o seu interesse e participação regular no mundo das escolas de sambas o jornalista passou a cobrir os desfiles carnavalescos para o jornal. Em seguida passou a ter uma coluna neste mesmo jornal sobre as escolas de samba. Pelo constante engajamento do intelectual nestes espaços, Sérgio Cabral fez muitas amizades com sambistas e especialistas no assunto. O material que o intelectual colheu ao longo dos anos em que trabalhou com o carnaval carioca se transformou em um livro publicado em 1974, *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*<sup>220</sup>. Nesta obra, Sérgio Cabral entrevistou alguns dos “bambas” do Samba do Rio de Janeiro, tais como: Ismael Silva, Cartola, Dona Ivone Lara, Candeia, entre outros. Seu amigo Lúcio Rangel foi quem escreveu o prefácio da primeira edição desta obra. Este livro fez com que Sérgio Cabral participasse de eventos e palestras com a temática do carnaval. O sucesso do livro levou o intelectual a conseguir uma coluna sobre música popular brasileira<sup>221</sup>. No ano de 1962, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho se conheceram graças a Ismael Silva, amigo em comum dos dois<sup>222</sup>. A partir deste encontro os dois juntos realizaram uma série de eventos voltados para a consagração do Samba carioca. Sérgio Cabral e Hermínio atuaram juntos no bar e restaurante *Zicartola*.

*O Zicartola* foi concedido por jornalistas e políticos ao sambista da Mangueira Cartola e sua esposa Zica. Este estabelecimento funcionou no Rio de Janeiro durante pouco tempo (de 1963-1965), porém neste espaço cultural foi feito um grande trabalho de consagração das memórias dos sambistas cariocas. Muitos intelectuais frequentavam este espaço: jornalistas, críticos musicais, antigos membros da RMP, membros do CPC da UNE, entre outros. Sérgio Cabral, Hermínio e outros sambistas e intelectuais cariocas atuavam neste local como mediadores culturais. Muitos intelectuais que posteriormente formaram o Conselho de Música Popular Brasileira do MIS frequentaram o *Zicartola*. A ala predominante no MIS - composta

---

<sup>219</sup> Informações retiradas do Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de 27/03/1995.

<sup>220</sup> CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

<sup>221</sup> Informações retiradas do Depoimento de Sérgio Cabral ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de 11/06/1997.

<sup>222</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p. 17.

por intelectuais nacionalistas de esquerda que visavam a consagração da pureza musical - já lutavam pela preservação de uma determinada música popular no *Zicartola*<sup>223</sup>.

O espetáculo *Rosa de Ouro*<sup>224</sup> de autoria de Hermínio Bello de Carvalho teve suas bases produzidas no *Zicartola*. Esta peça buscava divulgar e legitimar a música tipicamente brasileira.

[Hermínio] Experiente na organização de espetáculos, com apenas vinte e nove anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o Rosa de Ouro. A peça mesclava números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões. [...] Os depoentes honrados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular “autêntica” foram Almirante, Mário Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachça, Jota Efegê e Cartola, todos eles integrantes do quadro de honra em defesa da tradição na música popular urbana<sup>225</sup>.

A dupla Sérgio Cabral<sup>226</sup> e Hermínio<sup>227</sup> passaram a compor o quadro de membros do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Eles continuaram dentro do museu sua luta pela preservação da “autêntica” canção nacional, batalha já travada por eles há anos. Logo na primeira reunião do conselho Hermínio já deixou claro seus objetivos em legitimar os sambistas da velha guarda. Na ata do dia 4 de Março de 1966 encontramos a seguinte passagem: “Hermínio Belo de Carvalho sugere criar um jornal da música popular, para nele contar a vida dos velhos sambistas.”<sup>228</sup> Outros intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira também já trabalhavam para a consagração do Samba tradicional desde muito antes da criação do MIS.

José Ramos Tinhorão em 1959 já trabalhava no Jornal do Brasil como crítico de música popular brasileira. Nos anos 1960 participou da formulação do *Festival Internacional da Canção*. Neste período, Tinhorão publicou uma série de artigos em revistas como *Veja e Senhor* também sobre a temática da música popular. O jornalista e crítico musical chegou a atuar como apresentador e produtor de programas ligado à canção popular. Porém, o que fez sua carreira alavancar foram às polêmicas em que se envolveu para defender uma música popular brasileira pura, autêntica e tradicional (estas três palavras eram usadas

<sup>223</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncine. Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012, p. 18.

<sup>224</sup> Ver descrição da peça mais detalhada em: PAVAN, Alexandre. Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2006, p. 11-21.

<sup>225</sup> FERNANDES, 2012, p. 19-20.

<sup>226</sup> Em 2007 Sérgio Cabral doou sua coleção pessoal de LP's, livros, fotos, recortes de jornais, objetos de jornais para o MIS. Ver: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-sergio-cabral/>

<sup>227</sup> Em 2011 Hermínio Bello de Carvalho doou sua coleção de discos, fitas, vídeos, livros sobre a música popular para o MIS carioca. Ver: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-herminio-bello-de-carvalho/>

<sup>228</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 04 de Março de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

recorrentemente por Tinhorão para defender suas ideias). Os frequentes embates travados entre Tinhorão e Caetano Veloso na imprensa da época fizeram com que Tinhorão se destacasse como um defensor ferrenho da pureza musical<sup>229</sup>. Caetano Veloso defendia tudo aquilo que Tinhorão abominava: a inovação musical, o progresso, a ideia de “linha evolutiva” da música popular. Sem negar as raízes tradicionais Caetano queria fazer algo novo, e toda essa inovação era entendida por Tinhorão como uma descaracterização da música brasileira. A Bossa Nova, a MPB (em maiúsculas), a Tropicália seriam movimentos “alienados” e “entreguistas” para Tinhorão. Este debate entre Tinhorão e Caetano separou os especialistas em música popular. Muitos intelectuais que trabalhavam com esta temática se posicionaram frente a este debate e escolheram seus lados. Porém, as ideias de Tinhorão ditaram o debate musical durante um bom tempo<sup>230</sup>. Preocupado com a repercussão que as ideias de Tinhorão tomaram Augusto de Campos publicou seu livro *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*<sup>231</sup> para criticar esta família tradicional radical da canção popular. Tinhorão aproveitando da sua visibilidade publicou algumas obras sobre seus posicionamentos musicais<sup>232</sup>. Na década de 1960, Tinhorão se tornou conselheiro do MIS. Nesta instituição ele não poderia agir diferente, as polêmicas sobre a música popular continuaram. Tinhorão estava sempre disposto a entrar em uma discussão quando a questão era a preservação da pureza musical. Sem dúvidas ele foi o maior representante do nacionalismo exacerbado no museu, marxista declarado que era sua luta contra o imperialismo se fez presente no Conselho de Música Popular Brasileira. Luisa Quarti Lamarão argumenta que embora o nacionalismo tenha dominado os intelectuais de esquerda nos anos 1960, Tinhorão foi ainda mais além.<sup>233</sup> Ao analisarmos as atas do conselho esses dados ficam evidentes: “Tinhorão desde a primeira reunião sugeriu que filmasse a vida dos velhos sambistas, como: Donga, Pixinguinha e João da Baiana para serem transmitidas às gerações futuras”<sup>234</sup>.

---

<sup>229</sup> As informações sobre a vida, as obras e as ideias de José Ramos Tinhorão foram retiradas da obra: LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

<sup>230</sup> FERNANDES, Dmitri Carbone. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. p.177.

<sup>231</sup> CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1968.

<sup>232</sup> Podemos citar as obras: TINHORÃO, José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969./ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

<sup>233</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. p.3.

<sup>234</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 04 de Março de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

Henrique Foréis Domingues, o Almirante, trabalhou como radialista desde os anos 1930. Antes deste período, Almirante já havia atuado como cantor de dois grupos musicais: *Flor do Tempo* e *Bando de Tangarás*. Este último grupo contou com a presença de Noel Rosa no violão<sup>235</sup>. Almirante é uma grande referência do rádio brasileiro. Marcos Napolitano argumenta que nos anos de 1950 houve uma mudança nos padrões do rádio, que passou a ser mais apelativo e sensacionalista. Houve o crescimento dos programas de auditório, onde era feito um culto à personalidade e a vida privada do artista. Um programa de auditório que cresceu muito nos anos 1950 foi o concurso *Rainha do Rádio*, que gerava disputas intensas entre os fãs-clubes das concorrentes<sup>236</sup>. Intelectuais nacionalistas e folcloristas começaram a se preocupar com este novo cenário do rádio brasileiro. As músicas apreciadas nas rádios pelas massas eram consideradas como popularescas por estes intelectuais, estas deviriam ser separadas da música popular de raiz, que seria a expressão verdadeira da cultura popular brasileira. Como sublinha Marcos Napolitano:

Em meados dos anos 1950, influenciada por esse olhar, surgiu uma tendência crítica importante, [...], que praticamente reinventou a tradição musical brasileira. Esses novos críticos, marcados pelo nacionalismo folclorizante, desvalorizaram a cena musical contemporânea, idealizando um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de época de ouro da música popular brasileira<sup>237</sup>.

No ambiente radiofônico o crítico mais importante ligado a essa tendência é Almirante. O radialista fez um grande trabalho na consagração do Samba e do Choro de raiz em seus programas da Rádio Tupi: *O pessoal da velha guarda* e *No tempo de Noel Rosa*. Almirante e muitos intelectuais ligados a esta tendência crítica viam os anos 1950 como um período das trevas musicais: invasão das músicas estrangeiras nas rádios, surgimento de músicas e programas de baixa qualidade. Almirante chegou a apoiar a ideia do vereador Ary Barroso de criar um imposto para as canções estrangeiras que entrassem no país. Em seu programa, *O pessoal da velha guarda*, Almirante deixa claro seus objetivos: “Combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração até os versos inexpressivos e de má linguagem”<sup>238</sup>.

No mesmo período em que Almirante criticava o cenário radiofônico brasileiro ele também passou a realizar palestras sobre seu amigo pessoal e grande poeta de Vila Isabel: Noel Rosa. Almirante se tornou o primeiro biógrafo de Noel Rosa e escreveu uma série de

---

<sup>235</sup> CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

<sup>236</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007. p. 59.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 60-61.

<sup>238</sup> DIAS, Alexandre. *O Pessoal da Velha Guarda*. Programa nº 1. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal1.htm> Último acesso em: 5/11/2018.

artigos para revistas sobre o poeta. Na Rádio Tupi, realizou programas semanais sobre seu companheiro intitulado: *No tempo de Noel Rosa*. Em 1963, estas matérias geraram um livro sobre Noel. Almirante também foi figura importante no MIS carioca. Logo na criação do museu, Carlos Lacerda adquiriu para instituição a coleção pessoal do radialista: uma respeitável documentação sobre a música popular<sup>239</sup>. Almirante trabalhou na preservação da música popular de raiz desde muito antes da criação do museu. Como pontuei anteriormente ele tem uma longa caminhada de luta neste quesito. Ele não poderia agir de forma diferente dentro do MIS. Quando Lacerda trouxe a coleção de Almirante para o museu o radialista também veio junto com ela. Ele cuidava da sua coleção e trabalhava no museu como funcionário e membro do Conselho de Música Popular Brasileira. Por Almirante ser também um funcionário da instituição (que recebia verbas para exercer sua função) ele praticamente não teve faltas em todos os anos de funcionamento do Conselho de Música Popular Brasileira<sup>240</sup>. Aliás, Almirante em conjunto com Ricardo Cravo Albin e Ary Vasconcelos que criaram o conselho e a série *Depoimentos para Posteridade*. Almirante faleceu em 1980 e seu corpo foi velado no MIS carioca.

O membro do Conselho de Música Popular Brasileira, Édson Carneiro, desde a década de 1930 participou de diversos congressos brasileiros, principalmente na área do folclore, mas também em áreas variadas como o *Segundo Congresso Afro-brasileiro* (1937) e o *Congresso Nacional do Samba* (1962), que participou ativamente<sup>241</sup>. Édson Carneiro também escreveu vários livros e artigos para revistas desde os anos 1940 sobre as religiões afro-brasileiras, as escolas de samba cariocas, a cultura popular brasileira<sup>242</sup>. Militante do Partido Comunista, Carneiro também se dedicou a escrever artigos sobre esta temática. Ana Carolina Nascimento argumenta que Carneiro transitava em diferentes espaços culturais: meios acadêmicos, instituições, terreiros, Sambas, desfiles de carnaval<sup>243</sup>. Entre os anos de 1961 e 1964 ele foi

---

<sup>239</sup> Muitas informações sobre a vida, as obras e as ideias de Almirante foram retiradas da obra: LIMA, Giuliana Souza de. Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). 2013. 176f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

<sup>240</sup> Atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira realizadas de 1966 a 1972. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*

<sup>241</sup> GONÇALVES, Renata de Sá. Édson Carneiro e o Samba. Disponível em: [http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario\\_antropologico/Separatas%202012\\_I/Edison%20Carneiro%20e%20o%20samba-Renata.pdf](http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202012_I/Edison%20Carneiro%20e%20o%20samba-Renata.pdf) Último acesso: 5/12/2018.

<sup>242</sup> Algumas de suas publicações: *Candomblés da Bahia* (1948), *Antologia do Negro Brasileiro* (1950), *Dinâmica do Folclore* (1950), *Linguagem Popular da Bahia* (1951), *O Negro em Minas Gerais* (1956), *A Sabedoria Popular* (1957), *Samba de Umbigada* (1961), *O Folclore no Brasil* (1963) e *Ladinos e Crioulos* (1964).

<sup>243</sup> NASCIMENTO, Ana Carolina Carvalho de Almeida. *O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro*. 2010. 174f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

diretor da *Comissão Nacional de Folclore* e da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Seu nome é referência dos estudos folclóricos brasileiros. Carneiro possuía um intenso interesse pelas escolas de samba, ambiente no qual ele muito frequentava (chegou a ganhar condecorações na Portela, na Mangueira, no Salgueiro). O folclorista em seus escritos associava as escolas de samba às manifestações populares e folclóricas. Mas todo este interesse pelas escolas de samba não fez com que Carneiro abrisse mão de denunciar o que para ele eram problemas das agremiações e dos desfiles carnavalescos. Uma das críticas feita por Carneiro às escolas de samba era a respeito das suas perdas das tradições populares, já que passavam por um processo evolutivo. Os folcloristas Mozart de Araújo e Édson Carneiro demonstravam essa mesma preocupação com as escolas de samba dentro do Conselho de Música Popular Brasileira. Em 1969, o MIS estava organizando o desfile do carnaval carioca, junto com a secretaria de turismo, desta forma, os folcloristas do conselho argumentaram sobre a necessidade de criarem um regulamento para as escolas de samba. Este regulamento deveria barrar os excessos de inovações e preservar as tradições populares.

Édson Carneiro contemplava os ranchos carnavalescos. Para ele, estes grupos carnavalescos do Rio de Janeiro do início do século XX representavam a verdadeira tradição popular. As escolas de samba teriam suas bases nestes ranchos. Carneiro aponta que estes ranchos vinham desaparecendo desde os anos 1950 e o folclorista se preocupava com esta questão<sup>244</sup>. A preocupação de Carneiro fica evidente quando na ata do Conselho de Música Popular Brasileira do dia 3 de Outubro de 1967 ele e os demais folcloristas do museu sinalizam sobre a necessidade de resgatarem os ranchos carnavalescos, já que eles “guardavam a fidelidade e as raízes se opondo com resistência e louvor às seduções da moda.”<sup>245</sup> Para os folcloristas do MIS:

[O rancho] trazido para o Rio de Janeiro pelas mãos de baianos, em fins do século XIX, início do século XX, sofreu aqui sua transformação mais significativa ao passar de intenção, antes de tudo religiosa a desfile profano de carnaval. Mas, essa mutação ao invés de debilitar fortaleceu as energias populares e folclóricas do rancho, pois lançou ao grande estuário comum das manifestações tradicionais da lúdica individual e coletiva<sup>246</sup>.

Os folcloristas do Conselho de Música Popular Brasileira ligam a autenticidade do rancho às origens africanas, aos negros vindos da Bahia. Este critério de origem, raça, descendência também é encontrado no livro do MIS *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>247</sup>,

---

<sup>244</sup> CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

<sup>245</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Outubro de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>246</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 3 de Outubro de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>247</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

mas nesta obra estes mesmos critérios são usados para autenticar os sambistas Donga, Pixinguinha, João da Baiana como a cultura popular brasileira.

Em 1962, Édson Carneiro redigiu a *Carta do Samba*. Neste documento encontramos medidas para que o Samba tradicional fosse preservado, sem negar a evolução natural do ritmo. As recomendações apresentadas nesta carta foram sugeridas por intelectuais, sambistas, admiradores do Samba que participaram do *I Congresso Nacional do Samba* no Rio de Janeiro. Fica evidente neste documento o medo que Carneiro e outros intelectuais que participaram deste congresso tinham do Samba perder suas características tradicionais, porém uma “evolução com conservação” não seria prejudicial ao ritmo:

[...] Esta carta que tive a incumbência de redigir representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso. [O Congresso do Samba] valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras que neutralizá-los. [...] Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima dos sentimentos da nossa gente<sup>248</sup>.

Segundo este documento todo o processo de evolução que o ritmo vinha passando teria que acontecer naturalmente, para que o Samba continuasse sendo a expressão legítima do povo brasileiro, a nossa cultura popular. Essa evolução do ritmo jamais poderia entrar em choque com a tradição. Carneiro sublinha que ao ouvir todas as opiniões dos membros que participaram do congresso chegou a um resultado tentando satisfazer todas as questões:

Não se nega, porém, que, refletindo a média das opiniões que tiveram voz no I Congresso Nacional do Samba, tentou-se dar, ao mesmo tempo em que razões e caminhos para a preservação das características do samba, uma perspectiva de progresso que não entre em choque com a tradição que consideramos de nosso dever proteger, a fim de lhe permitir uma evolução natural<sup>249</sup>.

Os agentes que participaram do *I Congresso Nacional do Samba* tinham em comum o desejo de preservar o Samba tradicional. Porém, neste evento encontramos intelectuais que tinham diferentes perspectivas sobre o futuro do Samba. Neste encontro, encontramos adeptos de uma vertente nacionalista mais radical, que não aceitavam nenhum tipo de inovação ao Samba, e também intelectuais com uma visão mais híbrida e flexível sobre o ritmo. Encontramos essa mesma heterogeneidade nos pensamentos dos intelectuais do Conselho de Música Popular Brasileira. Inclusive, muitos intelectuais que participaram deste congresso foram posteriormente membros do MIS, tais como: Almirante, Jota Efegê, Paulo Tapajós, Sérgio Cabral, Tinhorão, Haroldo Costa, e o já citado Édson Carneiro. Neste congresso,

---

<sup>248</sup> CARNEIRO, Édson. *Carta do samba*. Palácio Ernesto, 1962, p. 4.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 14.



também participaram os sambistas Donga e Pixinguinha. A *carta* redigida neste evento contém duras críticas aos discos produzidos no Brasil. Encontramos estas mesmas críticas nas obras de Tinhorão e nos discurso dos conselheiros do MIS. Segundo Carneiro:

Até agora, para um disco brasileiro, centenas de discos estrangeiros são editados no país. E, entre os discos considerados brasileiros muitos são traduções ou versões que do Brasil tem apenas a língua básica em que são cantados, pois até mesmo a entonação e a bossa vem prontinhas de fora<sup>250</sup>.

Neste fragmento acima encontramos o medo da descaracterização da canção brasileira pela significativa invasão musical estrangeira. Em *A Carta do Samba* há também uma preocupação em fazer com que as gravadoras estabelecidas no país produzam músicas brasileiras (preocupação recorrente dos conselheiros do MIS):

[...] que a Ordem dos Músicos obtenha do governo federal ou do Congresso decreto ou lei que imponha a todas as gravadoras aqui estabelecidas a obrigação de produzir, [...] pelo menos 60 % de músicas brasileiras, isto é, de autor, de inspiração e de ritmo brasileiros gravada no Brasil por conjunto ou orquestra nacional de acordo com padrões de instrumentação e orquestração igualmente brasileiros<sup>251</sup>.

Édson Carneiro foi muito atuante no MIS. Ele foi um dos responsáveis pelo curso de música popular brasileira do museu<sup>252</sup>. Seus trabalhos de preservação ao Samba tradicional realizados no MIS deram continuidade as suas ideias já estabelecidas anos antes em congressos, projetos, livros. Sem dúvidas, os intelectuais do MIS beberam das fontes do *I Congresso Nacional do Samba* e do documento produzido a partir dele: *A Carta do Samba*. Em 1968, quando já era membro do museu, Carneiro se tornou presidente do Museu do Folclore.

O conselheiro do museu João Ferreira Gomes, o Jota Efegê, também possui uma longa trajetória na defesa da música popular brasileira. Após a morte da mãe, Jota Efegê foi criado por um tempo pela sua avó materna, a baiana conhecida como Tia Leandra. Sua avó era frequentadora da famosa casa da Tia Ciata<sup>253</sup>. Jota Efegê desde menino frequentou ambientes de grande efervescia cultural, cresceu nas rodas de samba do Rio de Janeiro. Como pontua João Geraldo Moraes: “Frequentador da Casa da Tia Ciata, ele [Jota Efegê] convivia com os jovens que estavam construindo naquele momento as bases do Samba urbano.”<sup>254</sup> Ele começou a trabalhar desde cedo nos jornais, e foi neste veículo de comunicação que fora apelidado como Jota Efegê. O jornalista ficou conhecido por escrever crônicas para diversos

<sup>250</sup> CARNEIRO, Édson. *Carta do samba*. Palácio Ernesto, 1962, p.9.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 7-8.

<sup>252</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 11 de Outubro de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>253</sup> MORAES, João Geraldo Vinci. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v14n27/1518-3319-topoi-14-27-00344.pdf>. Último acesso em: 23/10/2018.

<sup>254</sup> Ibidem, p.4.

periódicos com temas relacionados à cidade do Rio de Janeiro<sup>255</sup>. Efegê se destacou como cronista do carnaval carioca. Ele era um grande admirador dos ranchos carnavalescos, chegando a publicar uma obra sobre o rancho Ameno Resedá, onde apresenta a sociedade carnavalesca do início do século XX<sup>256</sup>. Devido ao contínuo desaparecimento dos ranchos carnavalescos, em 1965, ele publicou esta obra para registrar suas memórias. Influenciado pelo pensamento folclórico, Efegê, queria resgatar em seu livro um passado que estava se perdendo. Dominado por este sentimento de salvar a cultura popular de seu país o jornalista trabalhou como crítico de música popular brasileira. Em suas publicações ele costumava ressaltar as trajetórias dos sambistas: Sinhô, João da Baiana, Cartola, Pixinguinha, Donga. Desta forma, “os textos de Jota — e também dos colegas de sua geração — colaboraram definitivamente para o ingresso e a permanência deles [dos sambistas] no universo canônico em construção em torno da música popular”<sup>257</sup>.

Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel, Mariza Lira fizeram parte de uma geração de cronistas, jornalistas e memorialistas que participaram ativamente da boemia carioca (das rodas de samba, dos desfiles de carnaval), estabelecendo laços de amizade com seus objetos de pesquisa<sup>258</sup>. O relacionamento harmonioso dos mediadores culturais com os “representantes” da música popular brasileira, ajudava estes estudiosos a realizarem seus trabalhos e projetos. Nos *Depoimentos para Posteridade*, por exemplo, o artista se sentia seguro ao ser entrevistado por um amigo. As perguntas dos entrevistadores não seguiam um roteiro e tudo fluía bem como uma conversa entre amigos (se possível com uma bebida do lado). Pixinguinha chega a brincar no final de sua entrevista dizendo, com carinho, que os intelectuais (que nesta ocasião ele os chama de meninos) Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e Jacob do Bandolim o perseguem<sup>259</sup>.

Jacob Pick Bittencourt, conhecido como Jacob do Bandolim, já tocava seu bandolim na adolescência. Desde a década de 1930 apresentava seus choros nas rádios. No final dos anos 1940 passou a compor o elenco da Rádio Nacional, atuando como apresentador e produtor do programa *Disco de ouro*. Jacob gravou uma série de LP's ao longo de sua carreira, em seus discos ele regravou muitas composições de Pixinguinha. Em 1955,

---

<sup>255</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *A pequena história contada com leveza e seriedade*. In: EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

<sup>256</sup> EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.

<sup>257</sup> MORAES, João Geraldo Vinci. *Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v14n27/1518-3319-topoi-14-27-00344.pdf>, p. 8. Último acesso em: 23/10/2018.

<sup>258</sup> MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. *Latin American Music Review*, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.

<sup>259</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970. p.45.

organizou um evento na TV Record de São Paulo pela preservação do Choro, chamado *Noite de Choristas*. Na década de 1960, gravou um LP com Sambas clássicos, *Jacob revive os sambas para você cantar*, com canções de Noel Rosa, Ismael Silva, Grande Otelo. Organizou, em 1966, o conjunto *Época de Ouro*<sup>260</sup>. Em 1968, se apresentou no teatro João Caetano junto com Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e do conjunto *Época de Ouro*. Neste evento, foi realizado um show memorável para arrecadar fundos para o MIS carioca. Jacob do Bandolim recebeu o cargo de secretário geral do Conselho de Música Popular Brasileira do museu. Em 1969, ele faleceu vítima de um ataque cardíaco. Seu corpo foi velado no salão nobre do MIS. Em 1974, toda a coleção de música popular que Jacob adquiriu ao longo de sua trajetória foi doada ao MIS carioca. Neste material encontramos “milhares de documentos, entre partituras, scripts, correspondência, discos, fotografias e objetos tridimensionais – entre os quais sua máquina de escrever e sua indumentária de casamento – além de livros, catálogos, revistas e recortes de jornais.”<sup>261</sup> Embora Jacob do Bandolim tenha falecido antes dos trabalhos do Conselho de Música Popular Brasileira se encerrar, ele teve grande participação nos eventos e projetos do museu, chegando a ocupar o cargo de secretário geral deste órgão.

Marisa Lira foi integrante da *Comissão Nacional do Folclore* (fundada em 1947). A folclorista foi pioneira nos estudos sobre a música popular<sup>262</sup>. Marisa Lira trabalhou no jornal *Diário de Notícias*, onde publicou artigos com as temáticas da música popular e do folclore. Nos anos 1950, ela passou a colaborar com a Revista da Música Popular em sua coluna *História Social da Música Popular Carioca*. Lira introduziu a prática de biografar artistas ligados à música popular brasileira. Nos anos 1960, as biografias dos músicos populares passaram a ser feitas com frequência, mas a folclorista inaugurou essa prática no final dos anos 1930, ao biografar a vida de Chiquinha Gonzaga<sup>263</sup>. Marisa Lira trazia em suas obras as trajetórias de diversos artistas populares. Em *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*, ela falou sobre as vidas de Sinhô, Pixinguinha, Donga, Noel Rosa, João da Baiana, entre outros<sup>264</sup>. Nesta obra o Samba é colocado como folclore urbano, como uma manifestação urbana e tradicional. Desta forma, os sambistas do início do século XX seriam os representantes da música popular urbana, da tradição carioca e da cultura popular de todo o país. Marisa Lira tinha este discurso desde a década de 1930. Os anos foram passando e ela

---

<sup>260</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Ver: <http://dicionariompb.com.br/jacob-do-bandolim/dados-artisticos>

<sup>261</sup> Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-jacob-do-bandolim/> Último acesso em: 31/10/2018.

<sup>262</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. Revista Temas & Matizes - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. v.5. n.10. p. 29-36, jul./dez. 2006. p. 30.

<sup>263</sup> Idem, p. 33.

<sup>264</sup> LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

continuou fazendo esta associação entre o Samba carioca e o folclore urbano. No MIS carioca, a folclorista persistiu com seus propósitos de conservar a música popular urbana, destacando os intérpretes do Samba tradicional do início do século XX.

Outro folclorista que atuou no Conselho de Música Popular Brasileira e que também teve uma longa trajetória na conservação da música popular brasileira foi Mozart de Araújo. Nacionalista que era o intelectual sempre esteve envolvido em eventos de preservação da canção popular brasileira. Ele exerceu uma série de cargos de chefia em órgãos musicais, foi vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira; presidência do Clube do Choro; e chegou a ocupar um importante cargo dentro do MIS, sendo vice-presidente do Conselho de Música Popular Brasileira<sup>265</sup>. Na ausência do presidente do conselho era Mozart de Araújo que comandava as reuniões. Ao analisar as atas deste conselho encontramos com frequência Mozart de Araújo envolvido nos debates<sup>266</sup>. Ele deixava claro seu posicionamento ao lutar pela conservação da música tipicamente brasileira e pela preservação dos tradicionais sambistas da velha guarda. Mozart de Araújo também dirigiu a *Revista Brasileira de Cultura*, do Conselho Federal da Cultura, onde publicou uma série de artigos. Araújo teve uma significativa colaboração na edição da *Enciclopédia da Música Brasileira*, elaborando verbetes relacionados às canções populares.

Amante do Samba e do Choro o crítico, pesquisador e jornalista musical Lúcio Rangel teve uma longa estrada na preservação destes gêneros. Lúcio Rangel idolatrava os sambistas Sinhô, Pixinguinha, Ismael Silva, Noel Rosa, Donga e, sobretudo Cartola. Segundo João Máximo: “Lúcio Rangel defendia suas paixões musicais com veemência, quase intolerância.”<sup>267</sup> Ricardo Cravo Albin descreveu seu amigo Lúcio Rangel como “um dos mais intransigentes defensores da música popular brasileira tradicional, da qual era profundo conhecedor”<sup>268</sup>. Desde a década de 1940, Lúcio Rangel já atuava como crítico musical no periódico *O Jornal*. Na década de 1950, foi um dos criadores e editor da *Revista da Música Popular*, que embora tenha tido uma curta duração marcou uma época. A revista era uma espécie de bíblia para os especialistas em música popular e foi consultada por décadas por

---

<sup>265</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/mozart-de-araujo/dados-artisticos> Último acesso em: 31/10/2018.

<sup>266</sup> Atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira realizadas de 1966 a 1972. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>267</sup> Fragmento retirado do documentário da Rádio Batuta apresentado por João Máximo, intitulado *Lúcio Rangel e o samba*, do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://radiobatuta.com.br/episodios/capitulo-1-lucio-rangel-e-o-samba-1a-parte/> Último acesso em: 31/10/2018.

<sup>268</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos> Último acesso em: 31/10/2018.

esses agentes culturais<sup>269</sup>. Foi colaborador de diversos jornais e revistas. Todos seus artigos lutavam pela preservação da pureza musical. Em 1962, publicou o livro *Sambistas e Chorões*<sup>270</sup>, onde reuniu uma série destes artigos escritos nos anos 1950 sobre a música popular urbana. Em 1963, fez parceria com alguns dos sambistas que tanto admirava – Donga, Pixinguinha, Sargentelli - e participou do júri do *I Torneio de Bateria do Estado da Guanabara*, que aconteceu no Maracanãzinho e teve como vencedoras as escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro e Flor do Lins<sup>271</sup>. Em 1965, logo na inauguração do MIS, Carlos Lacerda adquiriu para a instituição a coleção Lúcio Rangel composta, exclusivamente, por documentos sonoros da música popular urbana. Em 1966, Lúcio Rangel passou a compor o quadro de funcionários do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Neste espaço cultural, ele continuou a lutar pela legitimação do Samba da “época de ouro” da música popular, e pela divulgação das memórias dos seus amigos pessoais: os sambistas da “velha guarda”. Rangel atuou ativamente nesta instituição até a dissolução do Conselho de Música Popular Brasileira<sup>272</sup>. Na década de 1970, em entrevista ao *Correio da Manhã*, Lúcio Rangel, fala sobre sua antiga paixão pela música popular, sobre sua atuação na Revista da Música Popular e sobre seus laços de amizade com os velhos sambistas cariocas:

Em 1925, com 11 anos, deixava de ir ao cinema para comprar discos. Era o início de uma paixão que me levou a conviver com interpretes e compositores do cancionário e a escrever sobre eles, em mais de 2 mil artigos, e a criar, em 1954, a Revista da Música Popular. Integrado no meio musical, fui estudando a matéria, ampliando paixão por artistas como Mário Reis, Pixinguinha e Cartola, entre outros, e dos quais me aproximei e com quem fiz sólida amizade<sup>273</sup>.

O conselheiro do MIS Edigar de Alencar chegou ao Rio de Janeiro em 1926. Desde então ele passou escrever artigos e crônicas com o pseudônimo Dig. Nos anos 1960 e 1970, Edigar publicou importantes obras sobre a música popular brasileira. Ele também ficou conhecido por biografar a vida de dois importantes sambistas cariocas, Pixinguinha e Sinhô. O seu livro *Nosso Sinhô do Samba*<sup>274</sup>, de 1968, serviu como referência para outras biografias publicadas posteriormente. Segundo José Geraldo da Vinci de Moraes, nesta obra Edigar de Alencar possuía pretensões científicas:

[...] a estrutura da obra e seus objetivos parecem ter colaborado de alguma maneira, porque finalmente consolidam aquelas expectativas encontradas de forma ainda

<sup>269</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 137-141.

<sup>270</sup> RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

<sup>271</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lucio-rangel/dados-artisticos> Último acesso em: 31/10/2018.

<sup>272</sup> Lúcio Rangel faleceu em 13 de Dezembro de 1979, seu corpo foi velado no MIS.

<sup>273</sup> CARVALHO, Ilmar. *Os guardiões da Velha Guarda*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 22 abr. 1970, p. 3

<sup>274</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

introdutória e difusa nos autores anteriores: as “pretensões científicas” de busca da “verdade dos fatos” consubstanciada na documentação (jornais, livros, documentos pessoais e públicos, fotos, etc.) e “testemunhos pessoais absolutamente idôneos”, como ressalta o autor em nota explicativa que abre *Nosso Sinhô do samba*<sup>275</sup>.

No final dos anos 1970, Edigar homenageou o sambista Pixinguinha ao biografar sua trajetória no livro *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*<sup>276</sup>. Em 1965, ele publicou uma obra que se tornou referência para os intelectuais e estudiosos do carnaval carioca, *O carnaval carioca através da música*. Edigar de Alencar escreveu o prefácio da primeira edição do livro *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante. Neste prefácio ele não abre mão de elogiar seu amigo Almirante:

Ninguém poderia contar a vida de Noel Rosa melhor do que Almirante. [...] Almirante é um feticista da verdade. Passa semanas e semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. Conta-se o caso como o caso foi. No seu heroísmo pela verdade, discute, revida e briga<sup>277</sup>.

Esses mediadores culturais realizavam muitos de seus trabalhos em parceria com outros intelectuais admiradores da música popular. Devido ao interesse destes sujeitos pelo mesmo tema, muitos destes agentes culturais acabaram estabelecendo laços de amizade entre eles. Já que costumavam frequentar os mesmos lugares, participavam juntos dos mesmos eventos e projetos. Era comum encontrarmos artigos dos intelectuais elogiando seus pares.

Devido a proximidade e amizade que existia entre Ary Vasconcelos e Ricardo Cravo Albin, este último, que se encontrava no posto de diretor do MIS em 1965, convidou Ary e Almirante para ajudá-lo a criar estratégias para fortalecer o museu naquele momento de crise. Desta forma, Ary Vasconcelos foi fundamental para traçar os rumos do museu e firmá-lo junto à mídia e a sociedade naquele momento delicado que a instituição enfrentava. Ary foi um dos responsáveis por criar o Conselho de Música Popular Brasileira, os *Depoimentos para Posteridade* e os prêmios *Golfinho de Ouro* e *Estácio de Sá*. Ele teve um papel muito significativo dentro da instituição: ajudou a selecionar os membros do conselho, participou das escolhas dos artistas para darem seus depoimentos, produziu inúmeros LP's com o selo MIS (Carmem Miranda, Noel Rosa e Aaulfo Alves)<sup>278</sup>. Ary participou ativamente do Conselho de Música Popular Brasileira desde a sua fundação. Também em 1965, ele foi um

---

<sup>275</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul./dez. 2006, p. 125.

<sup>276</sup> ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

<sup>277</sup> ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p. 13.

<sup>278</sup> Atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira realizadas de 1966 a 1972. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.



dos principais organizadores juntamente com Ricardo Cravo Albin, Jorge Guinle e Sylvio Túlio Cardoso do *Clube de Jazz e Bossa Nova*. Desde a década de 1940, ele publicou artigos em jornais e revistas sobre o Jazz. Em 1943, teve uma seção no jornal *O Globo* em conjunto com o Sylvio Túlio Cardoso intitulada: *Um pouco de Jazz*<sup>279</sup>. Nos anos 1950, passou a trabalhar como crítico de música popular em diferentes periódicos. A partir deste momento, ele trocou suas análises sobre o Jazz pelas de música popular brasileira. Rodrigo Faour argumenta que Ary passou a ser um amante da canção popular brasileira ao ter contato com os artigos de Lúcio Rangel sobre o tema<sup>280</sup>. Na década de 1960, ele foi júri de festivais da canção, foi um dos organizadores do Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo e produziu programas e LP 's sobre a música popular. Também nos anos de 1960, passou a dar palestras nas universidades sobre a “verdadeira” história da música popular – atividade iniciada em 1949 por Almirante<sup>281</sup>. Nos anos 1960, o jornal *Correio da Manhã* trouxe uma notícia que Ary foi um dos organizadores da *Noite da Música Popular Brasileira*, um evento patrocinado pelo Departamento de Turismo, onde o compositor André Filho ganhou o *Troféu Guanabara* pela sua música *Cidade Maravilhosa*, que se tornou uma espécie de hino do Estado<sup>282</sup>. A partir de 1964, ele começou a publicar uma sequência de livros sobre a história música popular. Em todas essas obras ele fez questão de resgatar e consagrar os nomes dos sambistas da velha guarda, que para ele estavam esquecidos perante a sociedade. Dmitri Cerboncini pontua neste sentido que:

Vasconcelos talvez tenha sido o primeiro autor a propor por escrito o que Almirante e demais agentes ensaiavam construir em seus programas radiofônicos e palestras, isto é, uma divisão da história do samba e do choro em gerações cronológicas, as quais reuniram os grupos dos músicos mais representativos que ele viria a selecionar. Óbvio que o repisado a personagens como: Pixinguinha, Noel Rosa, Donga, Sinhô, Ismael Silva e à “Época de Ouro” da canção, a qual seria localizada por ele, ao modo de Almirante, na década de 1930, permaneceria uma constante.<sup>283</sup>

Ary publicou a obra *Panorama da música popular brasileira* em dois volumes. Neste livro, ele argumenta que depois de 1945 as rádios começaram a importar músicas estrangeiras. Esta mudança no padrão do rádio encerrou a “época de ouro” da música popular, cedendo

---

<sup>279</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>. Último acesso: 07/11/2018.

<sup>280</sup> FAOUR, Rodrigo. *Ary Vasconcelos é homenageado no Rio*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ary-vasconcelos-e-homenageado-no-rio> Último acesso: 07/11/2018.

<sup>281</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.174.

<sup>282</sup> GISMONDI, Luiz. *Noite da Música Popular Brasileira*, Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 5 de Junho de 1960. 2º Caderno.

<sup>283</sup> FERNANDES, Op. Cit., p. 175.

lugar à música comercial, que era importada para o país<sup>284</sup>. Embora Ary lutasse pela conservação das memórias dos sambistas da Primeira República e percebesse a necessidade de preservar suas músicas – que estavam esquecidas pela juventude – o jornalista não negava sua admiração pelo Jazz “autêntico” e nem por uma determinada espécie de Bossa Nova produzida por Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Chico Buarque<sup>285</sup> (ambos gravaram depoimentos ao MIS). Ele considerava favorável a filiação do Samba tradicional e “autêntico” com uma Bossa Nova “engajada”. Esses dados não excluí o fato de Ary ter sido um grande defensor da velha guarda no Conselho de Música Popular Brasileira do MIS. Nem todos os conselheiros desta instituição tinham uma postura tão radical quanto à do conselheiro José Ramos Tinhorão, que negava toda e qualquer inovação musical no Samba carioca. Dentro do *Clube do Jazz e da Bossa* encontramos antigos colaboradores da RMP e conselheiros do MIS como seus frequentadores. A presença de Pixinguinha em seus quadros fazia o clube ganhar legitimidade e respeito, ficando a cima de qualquer suspeita e crítica.

Nos anos 1960, houve um movimento de aproximação dos compositores da Bossa Nova com os sambistas “autênticos”, considerados como os portadores da cultura popular brasileira. Neste sentido, muitos encontros foram realizados entre os representantes do Samba tradicional – Cartola, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho- e os compositores da Bossa Nova da zona sul carioca – Nelson Lins e Barros, Carlos Lyra, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, entre outros. Com esta perspectiva de integração entre a classe popular e a classe média letrada o CPC da UNE realizou em 16 de Dezembro de 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a *I Noite de Música Popular*, que contou com a presença de algumas escolas de samba carioca e dos artistas: Cartola, Nelson Cavaquinho, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Baden Powell, etc<sup>286</sup>. No relatório do CPC da UNE encontramos a descrição deste evento no seu item música:

Em 16 de dezembro de 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentação da primeira noite de música popular brasileira, em que se fez uma resenha da história do Samba carioca, da Velha Guarda à Bossa Nova, com os elementos mais representativos dos diversos estágios de transformação do nosso Samba<sup>287</sup>.

A música *O Samba da Bênção*, escrita em 1962 por Vinícius de Moraes e Baden Powell, é outro exemplo dessa aproximação de alguns agentes da Bossa Nova com os

---

<sup>284</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular*. São Paulo: Livraria Martins, 1964, p. 25.

<sup>285</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 176.

<sup>286</sup> SOUZA. Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 80-85.

<sup>287</sup> Relatório do Centro Popular de Cultura. Apud: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994. Anexo, p. 441 - 456.



sambistas “autênticos”. Nesta canção, Vinícius pede a bênção para seus “padrinhos”: que seriam os sambistas com uma trajetória incontestável no Samba. Ele pede passagem aos baluartes do Samba para cantar, cita os nomes de: Pixinguinha, Sinhô, Cartola, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Nelson Cavaquinho, Ary Barroso, Noel Rosa entre outros. Ele também saúda artistas relativamente novos ligados a Bossa Nova como: João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra e outros. Vinícius nesta canção se intitula “o branco mais preto do Brasil”. Ele faz referência ao nascimento do Samba e contempla essa aproximação entre raças e classes no ritmo: “Porque o samba nasceu lá na Bahia. E se hoje ele é branco na poesia [...] É negro demais no coração”. Toda essa aproximação incomodou particularmente a Tinhorão. O jornalista não pôde deixar de criticar duramente essa “mistura”. Para Tinhorão a música popular autêntica seria produzida apenas por negros, mestiços e pobres da classe inferior. Segundo o jornalista, estes sujeitos não seriam influenciados pela ideal burguês que tomou conta da classe média e das produções musicais do país<sup>288</sup>. Essa legitimidade dada aos negros e pobres é feita também no prefácio do livro, publicado pelo MIS, *As Vozes Desassombradas do Museu*<sup>289</sup>.

Dentro do Conselho de Música Popular Brasileira também encontramos intelectuais adeptos de uma vertente mais híbrida da música popular brasileira. Mas, isso não quer dizer que eles neguem a tradição do Samba e nem que eles deixavam de lutar para legitimar os antigos sambistas. Este fato fica evidente ao consultarmos a lista de entrevistados pelo Programa *Depoimentos para Posteridade*, já que o maior número de depoentes eram personalidades do Samba carioca da Primeira República.

No Conselho de Música Popular Brasileira eram travados debates, onde sujeitos heterogêneos lutavam para firmarem suas concepções. O conceito de música popular brasileira era interpretado de diferentes formas pelos conselheiros, porém nenhum deles negava a importância do Samba tradicional para a canção popular do país. Os conselheiros Nestor de Holanda e Sylvio Túlio Cardoso tinham uma concepção mais flexível sobre a música popular. Defensores e admiradores da Bossa Nova, estes conselheiros travavam verdadeiros debates com Tinhorão e com outros membros mais radicais do conselho.

Tanto Nestor de Holanda quanto Sylvio Túlio Cardoso eram favoráveis às transformações, para eles necessárias, que música popular sofreu ao longo do tempo. Eles viam com bons olhos a mescla de elementos novos com velhos elementos na canção do país.

---

<sup>288</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 178.

<sup>289</sup> FERNANDES, Antonio Barroso (org.) *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

Ao analisar as atas encontrei passagens destes sujeitos buscando a legitimação dos artistas da Bossa Nova – por meio de projetos, gravação de depoimentos – através do conselho. Foi uma tarefa difícil resgatar a biografia destes dois intelectuais, pois embora eles tenham tido um grande engajamento no universo musical do seu tempo, posteriormente poucos trabalhos acadêmicos foram feitos sobre suas trajetórias. Muito do que encontrei destas duas personalidades foi retirado de relatos de seus contemporâneos e de suas obras publicadas.

Nestor de Holanda trabalhou em jornais e revistas cariocas desde os anos 1940. Neste período, ele ficou conhecido por escrever artigos criticando o público que frequentava os programas de auditório. A plateia destes programas era formada, sobretudo, por mulheres negras, jovens e pobres. Nos seus escritos, Nestor de Holanda fez referência a essas mulheres de forma pejorativa e racista, apelidando-as de “macacas de auditório”. Para o jornalista, essas mulheres se portavam de forma inadequada gritando quando viam seus ídolos como verdadeiras “macacas”<sup>290</sup>. O comportamento delas era bem distante do padrão esperado por ele. Nestor de Holanda ao longo de sua trajetória profissional também compôs uma série de sambas-canção com parcerias de sucesso. O jornalista ainda foi autor de diversos livros. Em 1960, publicou *Diálogo Brasil-URSS*<sup>291</sup>. Este livro foi muito divulgado nos jornais do período. Holanda argumenta ter feito um trabalho totalmente imparcial e jornalístico nesta obra, utilizando fontes verdadeiras e seguras:

Ao meu ver, disse ele, 90% dos que já escreveram sobre a União Soviética foram de mentiras. Os adeptos do comunismo enaltecem, exageradamente, o regime, o povo, o país. Os inimigos do regime vermelho inventam as mais absurdas histórias, transformando aquele país em mistério, fechando-o para nós, a impedir que saibamos a realidade de tudo o que ali acontece. Esse portanto foi o primeiro motivo por qual escrevi *Diálogo Brasil-URSS*. Meu desejo foi realizar um trabalho absolutamente imparcial, apenas informativo. [...] *Diálogo Brasil-URSS* é livro de repórter. [...] Não é político é verdadeiro<sup>292</sup>.

Em 1961, com esta mesma pegada de repórter investigativo e imparcial, Holanda publicou outro livro sobre a União Soviética, *O Mundo Vermelho: notas de um repórter na URSS*<sup>293</sup>. Nestor de Holanda também se dedicou a escrever sobre a música popular brasileira. A sua obra sobre o *Café Nice* – no final da década de 1920 esse café foi famoso pela visita de compositores, artistas, cantores – teve grande repercussão. Nesta obra, ele conta as memórias deste local e também fala sobre o relacionamento desses músicos dentro e fora deste ambiente. Nestor de Holanda pontua que Orestes Barbosa – que era seu amigo íntimo – estabeleceu várias parcerias musicais frequentando este café. Holanda no seu livro também

<sup>290</sup> PEREIRA, J. B. B. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo* – São Paulo, Pioneira, 1967.

<sup>291</sup> HOLANDA, Nestor de. *Diálogo Brasil-URSS*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1960.

<sup>292</sup> CONDÉ, José. *O autor explica o livro- “Diálogo Brasil-URSS”*. Correio da Manhã, 26 de Junho de 1960. 2º Caderno. p. 2.

<sup>293</sup> HOLANDA, Nestor. *O Mundo Vermelho: notas de um repórter na URSS*. Pongetti: Rio de Janeiro, 1961.

não abre mão de elogiar a obra de Barbosa, *Samba: Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*<sup>294</sup>, argumentando que: “[O livro de Orestes Barbosa] é o mais procurado pelos que estudam a música popular brasileira.<sup>295</sup>” O prestígio de Holanda entre seus contemporâneos era tanto que a emissora *Novacap* publicou em 1960, no jornal *Correio da Manhã*, os elogios que o intelectual desferiu sobre seus programas<sup>296</sup>. A emissora quis legitimar através das falas de Holanda seus trabalhos, para desta forma, aumentar o seu número de ouvintes e receber reconhecimento social. Até o seu falecimento, em 1970, Nestor de Holanda foi bastante ativo no MIS.

Sylvio Tulio Cardoso teve uma passagem curta no Conselho de Música Popular Brasileira. O intelectual faleceu em 1967, apenas com 43 anos de idade, e o conselho foi inaugurado em 1966. Porém, mesmo tendo frequentado apenas por um ano as reuniões, neste período ele foi muito participativo. Seu nome sempre aparecia nos debates do conselho, ele sempre propunha ideias e dava sugestões para realização de projetos. Ele foi um defensor da Bossa Nova no museu, e era comum seu pensamento entrar em choque com o de Tinhorão, como apresenta as atas: “O tempo da reunião foi ocupada praticamente por um debate entre os conselheiros Sylvio T. Cardoso e José Ramos Tinhorão, o primeiro defendendo e o segundo atacando a Bossa Nova.<sup>297</sup>” Sylvio T. Cardoso tinha um grande prestígio entre seus pares, tanto que a sua missa de sétimo dia foi divulgada no jornal *Correia da Manhã*. Em 6 de Maio de 1967, o periódico divulgou o local e o horário da cerimônia para seus amigos comparecerem<sup>298</sup>. O jornalista, escritor e crítico cinematográfico Salvyano Cavalcanti de Paiva<sup>299</sup> escreveu um artigo, neste mesmo jornal, sobre a tristeza que os amigos sentiram com a morte de Sylvio Cardoso. Neste artigo, ele também conta sobre a vida do intelectual, seus projetos e parcerias. Salvyano pontua sobre o trabalho de Sylvio Cardoso, na década de 1940, na revista *Cena Muda*:

A seção de Sylvio Túlio se intitulava Swing-Fã, ele começava a descobrir, em termos brasileiros, a linguagem da crítica do jazz, namorava a música americana de que se tornaria grande divulgador, preocupado, também com suas repercussões positivas e negativas na renovação da música popular brasileira<sup>300</sup>.

---

<sup>294</sup> BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

<sup>295</sup> HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da Música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Conquista, 1970.

<sup>296</sup> . Publicações. *Nestor ouviu Zair Cançado*. *Correio da Manhã*. 29 de Março de 1960. 2º Caderno. p.5.

<sup>297</sup> Ata da reunião do Conselho de Música Popular Brasileira realizada em 8 de Abril de 1966. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>298</sup> Missas. *Correio da Manhã*, 6 de Maio de 1967, 2º Caderno.

<sup>299</sup>No MIS carioca tem uma coleção com o nome do intelectual “Salvyano Cavalcanti de Paiva” e é constituída por vasto material bibliográfico, iconográfico e textual, fundamentalmente sobre temas ligados a cinema.

<sup>300</sup>PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Requiescat in Pace*. *Correio da Manhã* 17 de Maio de 1967, 2º Caderno.

Desde 1940, Sylvio Túlio trabalhou em diversas revistas cariocas. Ele era famoso por escrever artigos sobre o Jazz e a música popular brasileira. Desde essa época, ele estabeleceu parcerias de trabalho com Ary Vasconcelos, que por sinal era seu amigo íntimo. Na década de 1950, atuou em vários jornais cariocas como crítico cinematográfico e musical. Nos anos 1960, participou de importantes eventos no exterior que envolvia o Jazz e a Bossa Nova. Em 1962, participou da comitiva brasileira do *Festival de Bossa do Carnegie Hall*, que aconteceu em Nova York, nos Estados Unidos. Também nos EUA participou de outros eventos musicais como o semanário *Billboard* e do quinzenário *Down Beat*<sup>301</sup>. No ano de 1965 ele publicou o livro *Dicionário Biográfico de Música Popular*<sup>302</sup>, que aborda tanto canções nacionais quanto estrangeiras. Sylvio Túlio Cardoso, Ary Vasconcelos e o diretor do MIS Ricardo Cravo Albin criaram o Clube de Jazz e Bossa Nova em parceria com Jorge Guinle<sup>303</sup>.

Luís Werneck Viana argumenta que os intelectuais dos anos 1960 tinham tendências nacionalistas<sup>304</sup>. Os mediadores culturais do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS eram nacionalistas, porém uns eram mais radicais e outros mais flexíveis e abertos a determinadas inovações musicais. Mesmo os intelectuais mais flexíveis tinham as suas limitações sobre as “misturas” de ritmos e gêneros nas canções do país. Aqueles membros do MIS favoráveis a ideia de “linha evolutiva” da música popular brasileira deixavam claro até a onde essa inovação poderia ir, ela não poderia romper por completo com a música tradicional. Deste modo, até os conselheiros de uma corrente mais híbrida reconheciam os benefícios e malefícios nas transformações ocorridas nas músicas do país. Os adeptos de uma linha mais radical (vertente de maior impacto dentro do museu nos anos 1960) não consideravam estes conselheiros mais flexíveis como nacionalistas, atacando-os pejorativamente de “entreguistas musicais”. Mas, o fato é que todos os conselheiros do museu, independente da vertente que seguia, buscavam a legitimação dos sambistas da velha guarda, já que percebiam o esquecimento desses artistas na sociedade brasileira e principalmente o descaso dos jovens para com eles.

Estes estudiosos em música popular do MIS se envolveram diretamente com seus objetos de estudo, fizeram laços de amizades com sambistas, frequentavam regularmente

---

<sup>301</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Ver: <http://dicionariompb.com.br/sylvio-tulio-cardoso/dados-artisticos> Último acesso em: 15/11/2018.

<sup>302</sup> CARDOSO, Sylvio Túlio. *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Edição do autor: Rio de Janeiro, 1965

<sup>303</sup> Socialite brasileiro, admirador do jazz. Herdeiro de uma fortuna financiou eventos sobre o ritmo e escreveu livros com esta temática. Em 1997 escreveu sua autobiografia, ver: GUINLE, Jorge. Um século de boa vida. Editora Globo: Rio de Janeiro, 1997.

<sup>304</sup> BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 322.

rodas de samba, desfiles de carnaval. Esses agentes culturais muitas vezes utilizavam como fontes para seus trabalhos suas próprias memórias. Os conselheiros do museu também estabeleceram amizades entre eles, muitos deles eram amigos pessoais, admiradores dos trabalhos de seus colegas, realizaram projetos e ações em conjunto com o objetivo de investir na memória dos sambistas da velha guarda. Eles estabeleceram uma rede de sociabilidade entre eles para compartilharem suas ideologias<sup>305</sup>. Esses intelectuais foram influenciados pelo pensamento folclorista, de resgatar um passado perdido e salvar a cultura popular brasileira.

José Geraldo Vinci de Moraes considera Almirante, Mariza Lira, Lúcio Rangel, Vagalume, Orestes Barbosa, Edigar de Alencar a primeira geração de historiadores preocupados com a preservação e divulgação da memória da música popular urbana. Com a exceção de Vagalume e Orestes Barbosa estes agentes culturais foram membros do Conselho de Música Popular Brasileira. Porém, mesmo que Orestes Barbosa e Vagalume não tenham participado deste conselho, por terem falecido anteriormente a sua criação, suas memórias foram agraciadas nas reuniões pelos conselheiros<sup>306</sup>. Para José Geraldo, estes mediadores culturais inventaram uma tradição que até hoje permanece viva no imaginário sobre a música popular.

Esses autores pouco reconhecidos pelo universo intelectual e cultural formal, como Vagalume, Orestes Barbosa, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e Mariza Lira, acabaram formando uma espécie de “primeira geração de historiadores da moderna música popular urbana”. Essa geração, nascida na passagem dos séculos XIX/XX, além dos registros da memória e dos eventos culturais, reuniu, organizou, compilou, arquivou e, sobretudo, “inventou uma tradição” na nossa cultura/música popular que permanece viva até hoje. Na realidade eles criaram o “acervo”, o “lugar social”, a prática e uma narrativa sobre a música popular em construção<sup>307</sup>.

Esses “primeiros historiadores”, embora realizassem um trabalho amador, já possuíam uma preocupação metodológica, e um recorte historiográfico em seus escritos sobre a música popular. Seus trabalhos contribuíram para consagrar o Samba carioca “da época de ouro” e também para reprimir, limitar e restringir outras manifestações musicais e culturais<sup>308</sup>. Esses mediadores culturais construíram uma memória sobre a música popular brasileira, e, muitos deles desde os anos de 1940 lutavam para reunir fontes e documentos sobre esta temática. Esses sujeitos buscavam legitimar uma história da música popular brasileira e o MIS foi um

---

<sup>305</sup> SIRINELLI, Jean-François. *Os Intelectuais*. In REMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

<sup>306</sup> Atas das reuniões do Conselho de Música Popular Brasileira realizadas de 1966 a 1972. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

<sup>307</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. *Revista Temas & Matizes - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação*. v.5. n.10. p. 29-36, jul./dez. 2006. p. 30.

<sup>308</sup> MORAES, João Geral Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul./dez. 2006, p. 131-133.

espaço cultural que contribuiu para isso. Deste modo, o MIS passou a guardar um grande acervo sobre esta temática. Os documentos adquiridos pela instituição foram selecionados, neste jogo de memória e poder.

Embora seja importante conhecermos todos os conselheiros que foram escolhidos para compor o quadro de membros do MIS, neste capítulo, analisei as trajetórias individuais dos intelectuais que se destacaram dentro do museu, ou seja, aqueles mediadores culturais que frequentavam as reuniões do conselho e contribuíram de forma significativa com os projetos e ações elaboradas pela instituição. Como nem todos os intelectuais deste órgão frequentavam seus encontros, neste trabalho, a prioridade foi dada aos intelectuais mais atuantes no museu. Mas, trouxe os nomes dos 40 conselheiros escolhidos e suas funções primordiais, pois esta escolha nos dá pistas do tipo de instituição que Ricardo Cravo Albin, Almirante e Ary Vasconcelos queriam construir. A seleção dos 40 nomes foi premeditada e buscava dar prestígio e reconhecimento social ao museu.

O Conselho de Música Popular Brasileira do museu foi um importante órgão de debate e preservação da autenticidade nacional: “O Conselho, por fim, deu forma e pulso institucional a um grupo de ativistas do elemento popular autêntico, mesclando gerações díspares e heterogêneas no cultivo das manifestações musicais populares autênticas.”<sup>309</sup> As falas dos conselheiros tinham legitimidade, pois eles estavam amparados por uma instituição pública. Mesmo que o museu não pudesse contar totalmente com as verbas do Estado para seu funcionamento, os discursos produzidos neste espaço ganham o selo da oficialidade, pois tinham o respaldo do governo para serem produzidos. O prestígio dos membros escolhidos para compor o Conselho de Música Popular Brasileira também favoreceu a legitimação deste órgão. Como já foi analisado, os especialistas em música popular escolhidos possuíam uma longa trajetória na divulgação da música popular brasileira. A atuação do MIS, através dos trabalhos dos seus intelectuais, contribuiu para a construção da memória da música popular brasileira. Todos os intelectuais do museu reconheciam a importância de valorizarem o Samba tradicional do início da República em seus projetos e ações. Estes sujeitos continuaram seus trabalhos de preservação da autêntica canção nacional também em outros espaços culturais que foram criados posteriormente ao MIS carioca.

---

<sup>309</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 189.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na gestão do diretor Ricardo Cravo Albin (1965-1971) foi um espaço cultural voltado para a preservação da música popular de raiz. Os mediadores culturais do Conselho de Música Popular Brasileira desenvolveram uma série de ações e projetos no museu para legitimar a memória dos sambistas da velha guarda. Esses intelectuais do MIS já trabalhavam na preservação e consagração da música popular “tradicional” desde os anos 1940, atuando nas rádios e nos jornais<sup>310</sup>. Muitos desses agentes culturais participaram em 1962 do *I Congresso Nacional do Samba*, no Rio de Janeiro. Neste congresso, sambistas, especialistas e estudiosos em música popular, sugeriram medidas para proteger o Samba tradicional<sup>311</sup>. Desta forma, estes intelectuais possuem uma longa trajetória na preservação da música popular brasileira.

No final do ano de 1968, o presidente Costa e Silva decretou o AI-5. O endurecimento do regime militar afetou todos os espaços culturais do país, inclusive o MIS. As atividades do Conselho de Música Popular Brasileira ficaram cada vez mais limitadas. As reuniões deste órgão passaram a ser mais espaçadas com um número cada vez menor de conselheiros. O MIS passava por problemas financeiros, que vinham se agravando desde a saída de Carlos Lacerda do posto de governador do Estado da Guanabara. Esses problemas levaram ao diretor Ricardo Cravo Albin a deixar seu cargo no MIS. A museóloga Neuza Fernandes assumiu o museu com a saída de Cravo Albin. A nova diretora tentou manter os trabalhos do Conselho de Música Popular Brasileira, mesmo com a quantidade limitada de conselheiros nas reuniões. Porém, um episódio na aula de música popular de José Ramos Tinhorão contribuiu para a demissão de Neuza Fernandes. Tinhorão nesta ocasião fez críticas ao regime militar, provocando a fúria de policiais federais que assistiam à aula disfarçados. O cartunista Álvaro Cotrim assumiu o posto de diretor do museu. Álvaro Cotrim possuía ligação com os militares, uma de suas primeiras medidas foi o encerramento dos trabalhos do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, em 1972.

---

<sup>310</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

<sup>311</sup> A partir das questões trabalhadas neste congresso Édson Carneiro redigiu *A Carta do Samba*. Ver: CARNEIRO, Édson. *Carta do samba*. Palácio Ernesto, 1962. Em 1963 esses intelectuais participaram do II Congresso Nacional do Samba.

Com o encerramento deste conselho a maioria dos intelectuais do MIS migraram para outros espaços culturais que foram criados posteriormente ao museu. Esses mediadores culturais continuaram trabalhando na preservação da “autêntica” música popular brasileira, tarefa já executada por eles há anos. Fato curioso é que eles continuaram nestes novos ambientes suas atividades pela consagração das memórias dos sambistas “tradicionais”, como Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Cartola, Ismael Silva, Sinhô.

Na década de 1970, o Estado passou a desenvolver políticas nacionalistas de preservação à cultura brasileira<sup>312</sup>. Marcelo Ridenti argumenta que, paradoxalmente, nos anos 1970 ao mesmo tempo em que o governo exercia a censura e a repressão política incentivava e desenvolvia políticas culturais.

Paradoxal é que a nova ordem da ditadura – uma vez devidamente punidos com prisões, mortes, torturas e exílio os que ousaram se insurgir abertamente contra ela – soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir dos anos 70, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando, desde a década de 60, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado<sup>313</sup>.

Houve um grande investimento por parte do Estado nos polos de cultura e comunicação, com a criação de uma série de órgãos ligados a estes setores. Grandes emissoras de televisão, especialmente a Rede Globo, foram incentivadas pelo governo através da criação da Embratel e do Ministério das Comunicações. Muitas instituições estatais de estímulo à cultura foram criadas, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. Empresas privadas, ligadas ao mercado fonográfico e editorial, também receberam o apoio do Estado. Livros, jornais, revistas e fascículos foram publicados graças a este incentivo estatal<sup>314</sup>.

No governo Geisel, iniciou uma abertura política no país, o regime percebeu a necessidade de uma aproximação com os agentes dos setores culturais para garantir a estabilidade da sua gestão. Como pontua Sean Stroud<sup>315</sup>, os intelectuais ligados à cultura sempre foram avessos à ditadura. Porém, o regime precisou fazer uma associação com esse setor para assegurar uma abertura política *lenta, gradual e segura*. Mas, esta transição à

---

<sup>312</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

<sup>313</sup> RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. Perspectiva, São Paulo, v.15, n.2, p. 13-19 abril./junho. 2001.p. 14-15.

<sup>314</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>315</sup> STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.



democracia garantiria às classes dominantes a continuidade do poder econômico e político<sup>316</sup>. Neste momento, o governo passou a buscar uma aproximação com agentes até então avessos ao regime<sup>317</sup>. Tânia da Costa Garcia sinaliza neste sentido que “após anos sem uma política de incentivo para o setor, o regime militar demonstrava disposição de aproximar-se da classe artística”<sup>318</sup>. Muitos intelectuais independentes ao Estado foram contratados para executar programas culturais<sup>319</sup>. Ironicamente, ao mesmo tempo em que o regime militar favoreceu a entrada de capital estrangeiro e expandiu as multinacionais no país<sup>320</sup>, exercia uma política nacionalista e ufanista com a criação de projetos e instituições voltadas para a preservação da cultura brasileira.

Foi a partir dessa política do governo que a Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi criada em 1975 pela lei 6.312, assinada por Geisel. E, uma série de intelectuais que faziam parte do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS (que fora dissolvido por Cotrim por desagradar os próprios militares) foram contratados para esta instituição, tais como: Hermínio Bello de Carvalho, Paulo Tapajós, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Almirante, José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, entre outros. Estes intelectuais viram uma oportunidade de continuar na Funarte os trabalhos de preservação da música popular autêntica que realizavam no MIS. Continuaram desta forma divulgando a memória daqueles sambistas que já eram muito contemplados pelo museu carioca. A Funarte patrocinou e realizou uma série de projetos culturais espalhados pelo Brasil. Um dos projetos que recebera verbas da instituição foi o Projeto Pixinguinha. Este projeto, além de divulgar a memória de Pixinguinha também realizava uma série de espetáculos no país divulgando a música popular brasileira. Segundo os intelectuais do projeto estes espetáculos eram fundamentais porque nossas canções estavam cada vez mais esquecidas pela internacionalização da cultura<sup>321</sup>.

---

<sup>316</sup> RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. Perspectiva, São Paulo, v.15, n.2, p. 13-19 abril./junho. 2001.p. 14.

<sup>317</sup> MAIA, Tatyana de Amaral. *As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH. 2011, Anais Eletrônicos, São Paulo: ANPUH, 2011.

<sup>318</sup> GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. *A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017. p. 74.

<sup>319</sup> BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

<sup>320</sup> Virgínia Fontes pontua que o capital-imperialismo apoiou todas as ditaduras militares da América Latina. Segundo ela, com o capital-imperialismo há o aumento das multinacionais e da entrada do capital estrangeiro nestes países. O capital-imperialismo acentua as desigualdades, expropriações e mazelas sociais, atingindo todos os setores da vida humana (cultura, economia, política, entre outros). Ver: FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital-imperialismo - teoria e história*. 1. ed. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 2010.

<sup>321</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. p. 221.

Devemos destacar o papel dos intelectuais admiradores da música popular brasileira dentro da Divisão de Música Popular (DMP) da Funarte. O líder da DMP foi Hermínio Bello de Carvalho, o intelectual criou junto com seus assessores dois projetos que merecem ser abordados, são eles: o Projeto Lúcio Rangel de Monografias e o Projeto Almirante. Esses dois projetos atuavam de forma interligada e ocorreram de 1979 ao final dos anos 1980. O Projeto Lúcio Rangel de Monografias foi o primeiro da Funarte a concentrar acervos bibliográficos sobre a música popular. Neste projeto, a instituição realizou um grande concurso em âmbito nacional que julgava monografias de músicos ligados à música popular brasileira. Uma comissão julgadora composta por especialistas em música popular selecionava quais artistas teriam a honra de ter sua vida biografada e depois publicada pela Funarte. Esta mesma comissão julgava quem seriam os ganhadores das monografias. Os vencedores ganhavam premiações em dinheiro. Entre os artistas selecionados pela instituição para terem suas vidas monografadas temos muitos nomes ligados ao Samba carioca: Pixinguinha, Paulo da Portela, Cartola, Jararaca e Ratinho, Tia Ciata. Um fato curioso é que alguns vencedores do concurso também faziam parte da comissão julgadora, como foi o caso de Sérgio Cabral que ganhou o concurso ao monografar a vida de Pixinguinha<sup>322</sup>. Estas monografias queriam passar um conteúdo científico para o público, pois em seu manual de elaboração dizia que: “Todas as fontes de pesquisa explicitadas devem ser minuciosamente explicadas<sup>323</sup>”. Este projeto foi muito divulgado nos jornais do país. Era neste veículo de comunicação que eram expostas as regras e os prazos estabelecidos pela instituição. Ao serem publicadas por uma instituição ligada ao governo, estas memórias presentes nas monografias eram institucionalizadas e ganhavam o selo da oficialidade. O Projeto Almirante lançava os discos dos artistas consagrados no Projeto Lúcio Rangel. Dentro de cada disco continha um livreto contando um pouco da trajetória do cantor. Tânia da Costa Garcia argumenta sobre a trajetória destes intelectuais na Funarte: “[Estes intelectuais] lograram nas brechas da política cultural instituída pelo regime militar para monumentalizar artistas e repertórios do universo musical do Rio de Janeiro como patrimônio da cultura nacional.<sup>324</sup>”

Outro espaço cultural que recebeu verbas da Funarte para realizar seus projetos foi a Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB). Esta associação, embora fosse independente, contou com as verbas do governo militar para organizar suas reuniões. Nos seus encontros, especialistas e pesquisadores de todo o Brasil se reuniram para

<sup>322</sup> *A Gazeta de São Paulo*, 1979 -1987. Disponível no CEDOC/ Funarte do Rio de Janeiro.

<sup>323</sup> *A Gazeta de São Paulo*, 22 de Agosto de 1979. Disponível no CEDOC/ Funarte, Rio de Janeiro.

<sup>324</sup> GARCIA, Tânia. *Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017. p. 73.

pensar estratégias para preservar a autenticidade da música do país. O primeiro encontro deste órgão aconteceu em 1975, em Curitiba. Esta primeira reunião ocorreu em conjunto com o 1º Encontro da Música Popular Brasileira, que fora um festival musical organizado pelo jornalista curitibano Aramis Millarch<sup>325</sup>. Com o objetivo de conservar a memória da autêntica música popular brasileira, Aramis Millarch entrou em contato com Ricardo Cravo Albin para reunir os membros do antigo Conselho de Música Popular Brasileira do MIS nos encontros da APMPB. Dmitre Cerbocine aponta que a APMPB seria composta por um corpo de pesquisadores que atuariam em todo o Brasil para proteger a música popular brasileira, eles teriam o objetivo de formar acervos e arquivos públicos com esta temática<sup>326</sup>. Logo no primeiro encontro da APMPB seus membros realizaram uma *Carta de Princípios*<sup>327</sup> que foi dada ao ministro Ney Braga. Segundo Sean Stroud, esta carta era nacionalista e cobrava do governo medidas para proteger a música popular brasileira<sup>328</sup>. A cartilha de abertura do II encontro da associação - realizado em 1976 no Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro - pontua que os integrantes da APMPB passaram a trabalhar na Divisão de Música Popular Brasileira da Funarte<sup>329</sup>. Este dado mostra como estes espaços culturais estão conectados e como estes intelectuais considerados especialistas em música popular brasileira circulam nestes diferentes espaços, compartilhando suas ideologias e formando uma rede de preservação da música “tipicamente brasileira”. Na III reunião da APMPB - realizada em 1982 - seus membros argumentaram sobre a necessidade do governo controlar as gravadoras instaladas no Brasil, para impedir as constantes gravações de canções estrangeiras no país. Neste encontro, eles redigiram um documento, nomeado como *Carta dos Pesquisadores*, que além de cobrar do governo uma série de medidas protecionistas pedia a volta do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, fechado por desagradar os militares: “que sejam restaurados ou restabelecidos os Conselhos do Museu da Imagem e do Som”<sup>330</sup>.

---

<sup>325</sup> Informações obtidas do acervo de Aramis Millarch. Tabloide Digital. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>. Acesso em: 13/09/2018.

<sup>326</sup> FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

<sup>327</sup> Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta de Princípios*. Curitiba, 1975. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

<sup>328</sup> STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. London: Ashgate, 2008.

<sup>329</sup> Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro.

<sup>330</sup> Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. Disponível no CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao III Encontro de Pesquisadores da MPB.

Nos anos de 1970, a Editora Abril também contribuiu na construção de uma memória sobre a música popular brasileira. Esta empresa lançou através do seu setor Abril Cultural (área responsável por assuntos culturais da Editora Abril) uma coleção em fascículos intitulados *História da Música Popular Brasileira*. A Editora Abril era uma empresa privada que através da publicação de seus fascículos fez um trabalho biográfico sobre a vida do artista selecionado. Os fascículos poderiam ser adquiridos com facilidade, pois eram vendidos em bancas de jornal quinzenalmente<sup>331</sup>. Dentro de cada fascículo encontramos referenciais fonográficos, iconográficos e textuais. Cada edição continha textos da vida e das obras do artista selecionado, muitas fotos e um disco com a gravação dos maiores sucessos do artista, que podiam ser gravações originais ou regravações exclusivas para compor o fascículo<sup>332</sup>. Antigos agentes culturais que já lutavam para a preservação da música popular brasileira desde a década de 1940 e atuaram no Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, também foram colaboradores das edições dos fascículos, tais como: José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Almirante, Jota Efegê, Lúcio Rangel, entre outros. Esses especialistas em música popular foram os responsáveis pela seleção dos artistas que tiveram suas biografias publicadas. Fato curioso é que muitos entrevistados pelo Programa *Depoimentos para Posteridade* do MIS também foram agraciados nos fascículos, como Pixinguinha, Ataulfo Alves, Cartola, Ismael Silva, Ary Barroso, e muitos outros. Ao biografar a vida do artista escolhido os colaboradores dos fascículos perguntavam sobre sua infância, família, carreira<sup>333</sup>. Estes mesmos dados eram questionados aos artistas quando davam seus depoimentos ao Programa *Depoimentos para Posteridade*.

O fascículo do compositor Pixinguinha foi o segundo a chegar às bancas de jornal de todo o país<sup>334</sup>. Nesta edição foi feita uma grande consagração ao artista - consagração similar àquela que o MIS já havia feito e que posteriormente a Funarte e a APMPB fez. Fica evidente a intenção dos intelectuais consultores da Editora Abril em preservar a memória do sambista: “Seu trabalho [Pixinguinha] como instrumentalista, compositor e orquestrador está

---

<sup>331</sup> PEREIRA, Mateus H. F. *A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)*. Em *Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

<sup>332</sup> MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

<sup>333</sup> Informações obtidas ao analisar os fascículos desde a sua primeira edição (1970-1975) até a sua segunda edição (1976-1982). Coleção *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora Abril, 1970-1982.

<sup>334</sup> O primeiro fascículo foi o de Noel Rosa. NOEL ROSA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

definitivamente gravado na história da música popular brasileira.<sup>335</sup> Nestes fascículos a maioria dos artistas selecionados para terem suas memórias preservadas eram ligados ao Samba carioca da “época de ouro” da música brasileira, dos anos 1920-1930. Porém, como a Editora Abril era uma empresa privada, que precisava das verbas das vendas dos fascículos para pagar seus funcionários e se manter aberta, era necessário que lançassem também fascículos de artistas vendáveis. Os artistas vendáveis eram aqueles que estavam no auge do sucesso e trariam lucro a editora. Desta forma, podemos encontrar na mesma coleção *História da Música Popular Brasileira* duas vertentes: uma ligada ao Samba carioca da Primeira República (que era a vertente predominante em que mais trabalhos foram produzidos) e outra ligada a artistas vendáveis no mercado fonográfico<sup>336</sup>. O mesmo ocorria nas gravadoras do período. Elas eram compostas por duas linhas de catálogos opostas: o “comercial” e o “cultural”. Aqueles que se classificavam como comerciais geravam retorno financeiro para as gravadoras rapidamente. Já aqueles que se encaixavam no polo cultural vendiam em longo prazo. Os artistas do polo cultural quanto mais velhos fossem mais consagrados seriam. Os admiradores do Samba e do Choro “tradicionais” consideravam autênticos os cantores nacionais destes ritmos, que se enquadravam nesta linha “cultural”<sup>337</sup>. Para poder atingir sua meta de venda, a Editora Abril lançou o fascículo de Roberto Carlos. O cantor fazia muito sucesso entre os jovens e batia recorde na venda de LP’s. Mas, a maioria dos especialistas em música popular que selecionava os artistas para serem lançados nos fascículos não concordou com a publicação de Roberto Carlos. Por esse motivo, realizaram a biografia do cantor em tom crítico, ressaltando as características mercantis de sua produção e o marketing que era feito por trás de sua figura<sup>338</sup>.

Todos estes espaços culturais – MIS, Funarte, APMPB, a Editora Abril com seus fascículos da coleção *História da Música Popular Brasileira* – estão conectados. Estes locais contribuíram para a criação de um acervo sobre a música popular. Evidente que houve uma seleção do que deveria ser preservado e do que deveria ser esquecido e silenciado. Os discursos dos intelectuais do MIS foram repercutindo para outros ambientes culturais, criando uma rede ideológica. O pensamento destes mediadores culturais influenciou, ao longo do tempo, novos sujeitos e cooptou novos espaços culturais. Houve uma circularidade de ideias

---

<sup>335</sup> PIXINGUINHA. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Abril Cultural, 1970.

<sup>336</sup> MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

<sup>337</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.

<sup>338</sup> MILANI, Op. Cit., p. 25.

entre esses estabelecimentos através do trabalho intelectual. Estes intelectuais compartilhavam de um mesmo sentimento de defesa da “autêntica” música popular brasileira. Em todos estes espaços esses “especialistas” em música popular desenvolveram projetos para salvar a memória dos sambistas da velha guarda. Os agentes culturais que compuseram esses espaços são herdeiros de um sentimento nacionalista que dominou a intelectualidade nos anos 1960. A invasão imperialista norte - americana e os avanços das canções estrangeiras nas rádios do país geraram em muitos destes intelectuais um medo da descaracterização da música popular brasileira<sup>339</sup>.

Embora estes espaços culturais - MIS, Funarte, APMPB, a Editora Abril - se propusessem a resgatar e preservar as memórias da música popular de todas as regiões do Brasil, o Samba do Rio de Janeiro, da Primeira República, teve seus intérpretes destacados em seus projetos e foi associado como o representante da música popular brasileira pela maioria dos intelectuais destes espaços culturais. Porém, embora esta tenha sido a vertente de maior impacto dentro destes estabelecimentos culturais não posso deixar de destacar que dentro destes órgãos também ocorriam debates e não havia homogeneidade no pensamento de todos os intelectuais que compunham os quadros destes locais. Concepções diferenciadas sobre o que seria a “verdadeira” música popular brasileira estavam em pauta. Era comum que houvesse discussões entre esses intelectuais quando o assunto era a Bossa Nova ou a MPB (em maiúscula). Nacionalistas mais radicais entravam em choque com intelectuais mais flexíveis nas suas concepções sobre a música popular, como acontecera no MIS.

---

<sup>339</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.p.19.

## DOCUMENTAÇÃO:

ALBIN, Ricardo Cravo. Entrevista concedida a Letícia Freixo Pereira. Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 2018.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 1995.

A GAZETA DE SÃO PAULO, 1979 - 1987. *Acervo CEDOC/Funarte do Rio de Janeiro*.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A pequena história contada com leveza e seriedade*. In: EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta de Princípios*. Curitiba, 1975. *Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro*.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Cartilha de abertura do II Encontro de Pesquisadores da APMPB*. Rio de Janeiro, 1976. *Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro*.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carta dos Pesquisadores*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1982. *Acervo CEDOC/Funarte, Rio de Janeiro, em pasta referente ao III Encontro de Pesquisadores da MPB*.

ATAS DAS REUNIÕES DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE 1966 - 1972. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CABRAL, Sérgio. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1 de Junho de 1997.

CABRAL, Sérgio. Entrevista concedida a Tânia Mara Aguiar. Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 2011.

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

CARNEIRO, Édson. *Carta do samba*. Palácio Ernesto, 1962.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 27 de Março de 1995.

CARVALHO, Ilmar. *Os guardiões da Velha Guarda*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 22 abr. 1970, p. 3.

CARDOSO, Sylvio Túlio. *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Edição do autor: Rio de Janeiro, 1965.

COLEÇÃO HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. São Paulo, Editora Abril, 1970-1982.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro, Funarte, Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.

CONDÉ, José. *O autor explica o livro- "Diálogo Brasil-URSS"*. Correio da Manhã. 26 de Junho de 1960. 2º Caderno. p. 2.

DIAS, Alexandre. *O Pessoal da Velha Guarda*. Programa nº 1. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal1.htm>

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.

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

FERNANDES. Neuza Fernandes. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1995.

GISMONDI, Luiz. *Noite da Música Popular Brasileira*, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 de Junho de 1960. 2º Caderno.

HOLANDA. Nestor de. *Diálogo Brasil-URSS*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1960.

HOLANDA. Nestor de. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da Música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Conquista, 1970.

HOLANDA. Nestor. *O Mundo Vermelho: notas de um repórter na URSS*. Pongetti: Rio de Janeiro, 1961.

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

LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

LIRA, Mariza. *1ª Exposição de Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro, 1953.

MISSAS. Correio da Manhã, 6 de Maio de 1967, 2º Caderno.



- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Requiescat en Pace*. Correio da Manhã, 17 de Maio de 1967, 2º Caderno.
- PARREIRAS. Maria de Lourdes. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*, Rio de Janeiro, sem data.
- PEREIRA, J. B. B. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo – São Paulo*, Pioneira, 1967.
- PINHEIRO. Albino. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 1995.
- PUBLICAÇÕES. *Nestor ouviu Zair Cançado*. Correio da Manhã. 29 de Março de 1960. 2º Caderno. p.5.
- REGIMENTO INTERNO DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Portaria nº 1, de 1 de Agosto de 1967. *Acervo MIS/Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*.
- RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.
- TINHORÃO. José Ramos. *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- TOSTES. Vera Lúcia. *Seminário Memória MIS 30 ANOS*. Rio de Janeiro, 1995.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Martha. “*Cultura popular, um conceito e várias histórias*”. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- AGUIAR, Tânia Mara. *Museu da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. 212. 397f. Tese (Doutorado em Museologia) - Departamento de Museologia, Universidade Lusófona e Humanidades e Tecnologias: Lisboa, 2012.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som, Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região*. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural*. Rio de Ja
- CANCLINI, N.G. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. In: Hollanda, H.B (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (M.S. Dias, Trad., nº 23, pp. 94-115). Rio de Janeiro: IPHAN, 1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.
- CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CHARTIER, Roger. ““*Cultura popular*”: *revisitando um conceito historiográfico*”. *Revista Estudos Históricas*, v. 8, n. 16. RJ: FGV/CPDOC, 1995.
- CHARTIER, Roger: *O mundo como representação*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.5, n.11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

- FERNANDES, Dmitri Cerboncine. *Anatomia do Gosto da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 36.º Encontro Anual da ANPOCS. 2012.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FERNANDES, Nelson. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001.
- FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital-imperialismo - teoria e história*. 1. ed. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 2010.
- GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. *A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.
- GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 20, pp. 7-22, jan.-jun. 2010.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GONÇALVES, Renata de Sá. Édson Carneiro e o Samba. Disponível em: [http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario\\_antropologico/Separatas%202012\\_I/Edison%20Carneiro%20e%20o%20samba-Renata.pdf](http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202012_I/Edison%20Carneiro%20e%20o%20samba-Renata.pdf) Último acesso: 5/12/2018.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB Cai no Samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. 2001. 276f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- GUINLE, Jorge. *Um século de boa vida*. Editora Globo: Rio de Janeiro, 1997.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. “Introdução: a invenção da tradição” In: HOBSBAWM, Eric; RAGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

- LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2013.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH. 2011, Anais Eletrônicos, São Paulo: ANPUH, 2011.
- LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. 2013. 176f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.
- MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.
- MORAES, J. Geraldo Vinci de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. Latin American Music Review, Texas, v. 28, n.2, p. 271-299, 2007.
- MORAES, João Geraldo Vinci. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v14n27/1518-3319-topoi-14-27-00344.pdf>. Último acesso em: 23/10/2018.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. Revista Temas & Matizes - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. v.5. n.10. p. 29-36, jul./dez. 2006. p. 30.
- MOREIRA, Gabrielle da Costa; TROTTA, Felipe da Costa. *A música na narrativa da cultura carioca do Novo MIS*. In: XXV Encontro Anual da Compôs. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. “ArtCultura”. Uberlândia, v. 8, n. 13, pp. 135-150, jul.-dez. 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NASCIMENTO, Ana Carolina Carvalho de Almeida. *O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro*. 2010. 174f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- NORA, Pierre. *Entre História e Memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2006.
- PEREIRA, Mateus H. F. *A trajetória da Abril Cultural (1968-1982)*. Em *Questão*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.
- POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. *Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.2, p. abril-junho 2001.
- SANTOS, Vicente Saul dos. *A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p.132-143, jan./jun. 2015.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SIRINELLI, Jean-François. *Os Intelectuais*. In REMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular*. Brasileira. London: Ashgate, 2008.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado- História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- THOMPSON, Edward. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

VAGALUME, Francisco Guimarães. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: São Benedito Carmo, 1933.

VILHENA, L. Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*, Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

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

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

#### **SITES CONSULTADOS:**

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/> - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

<http://dicionariompb.com.br> – Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

<http://www.revista-phonoarte.com/pagina12.htm> - Revista Phono - Arte. *O conselheiro*, 1966.

<http://radiobatuta.com.br/episodios/capitulo-1-lucio-rangel-e-o-samba-1a-parte/> - Rádio Batuta.

<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ary-vasconcellos-e-homenageado-no-rio> - FAOUR, Rodrigo. *Ary Vasconcelos é homenageado no Rio*. Clique Music.

<http://www.millarch.org/artigo/de-como-se-perde-no-ceara-mais-um-pedaco-da-memoria>. -

MILLARCH, Arami. Tabloide Digital.