

ULISSES QUADROS DE MORAES

**POLÍTICAS PÚBLICAS E PRODUÇÃO DE MÚSICA POPULAR EM
CURITIBA – 1971 A 1983**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Pós-graduação do curso
História, Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes da Universidade Federal do Paraná,
como requisito para obtenção do Grau de
Mestre em História.**

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira

**CURITIBA
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	003
RESUMO.....	005
INTRODUÇÃO.....	006
Sobre o conceito de <i>Habitus</i>	009
Sobre o conceito de Campo.....	010
Sobre o conceito de Capital Simbólico.....	012
CAPÍTULO I – A MODERNIDADE NOS HORIZONTES.....	015
Europa e Estados Unidos.....	015
Brasil.....	017
Paraná.....	019
O Modernismo sem Modernidade.....	022
A construção dos equipamentos públicos.....	031
O Paiol de Pólvora.....	033
A Fundação Cultural de Curitiba e suas ações.....	036
CAPÍTULO II – AS POLÍTICAS PÚBLICAS.....	056
A formação do Campo Político.....	057
Os movimentos do Paiol.....	061
A Cidade da Gente.....	075
Todos os Cantos.....	080
Curitiba, Cidade da Gentes.....	086
CAPÍTULO III – MOVIMENTO ATUAÇÃO PAIOL – MAPA.....	093
O início da MPB.....	094
A Bossa Nova.....	094
A Era dos Festivais.....	096
O Movimento Tropicalista.....	101
A organização do MAPA.....	105
O disco do MAPA.....	129
CONCLUSÃO.....	138
FONTES.....	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150
ANEXOS.....	155

AGRADECIMENTOS

Meu interesse pela música nasceu em minha própria casa. Filho de músico e inserido em uma família que levou, por vezes, suas práticas musicais até as últimas conseqüências, aprendi desde cedo o significado de ser um instrumentista. Aos dez anos, conheci o violão. “Minha” primeira música foi Branca, uma valsa de Zequinha de Abreu que meu pai, Levy Galetto, tocando a melodia num cavaquinho, me ensinou a acompanhá-lo. Um pouco mais adiante, vieram alguns clássicos do Chorinho, os quais eu interpretava ao som do bandolim de meu primo Alexandre, também músico, assim como todos os outros primos, e tias, e tios e avós por parte de pai.

Aos quatorze anos fui estudar trombone de vara na banda mirim que havia em Castro cujo nome era uma homenagem a um compositor da “terra”, Bento Mussurunga¹. Entretanto, o violão nunca me deixou. Embora a canção popular brasileira não me chamasse muito à atenção nessa época, eu já admirava uma obra de um “cara” cujo nome era Caetano Veloso e a música, Sampa². Na verdade, as canções só entraram em meu mundo nos anos 80, quando fui alertado por um amigo, Marcos Favaro, sobre outra autoria de Caetano, Terra. A partir daí vieram Chico, Gil, João Bosco, Djavan e tantos outros e, em menor grau, a Bossa Nova, cujo valor, pra ser sincero, só fui reconhecer pouco tempo atrás. Depois o mundo da canção popular tomou conta de minha vida com uma intensidade avassaladora.

Mais adiante, já na condição de músico profissional e residindo em Curitiba, outras questões artísticas passaram a fazer parte de meu universo. Com o grupo Impar Perfeito formado por Salgado, Marcos, Zé, Grace, Alberto, além de mim, descobri a provocação. Com o Acordança de Fidalgo, Fabinho, Macarrão e eu, as sutilezas melódicas e a poesia. Mas apenas 1994 meu mundo mudaria para sempre. O surgimento do Grupo FATO, em atividade até os dias de hoje e as lições que tirei do convívio com todos os seus integrantes, Silvia, Fabiano, Miguel, Sandrão, Gilson, Alexandre, outro Fabiano, Priscila, Zé Loureiro, Babi, e em especial Grace Torres, que de certa maneira me ensinou muito do que sei sobre a música em seu mais amplo sentido. Antonio Saraiva, Paulo Brandão, Victor França, Alessandro Laroca e Marcelo Sandmann

¹ Bento João de Albuquerque Mussurunga (1879 – 1970), foi um importante compositor erudito paranaense. Nascido em Castro, é de sua autoria, dentre outros, o Hino do Paraná e a Marcha da Cidade de Curitiba.

² Aprendi a tocar essa música ao violão com Alessandro, que além de grande amigo, foi o responsável pelo meu amor pela História.

também estão nesse time de Mestres e, mais recentemente, Michelle Pucci, minha companheira e amiga, que me deu de presente o primeiro livro com o qual ingressei no mestrado, compilou as músicas do LP Todos os Cantos, com quem também trabalho no projeto musical Respiro, além de dividir muitos de meus prazeres e angústias desta vida de pesquisador, principalmente nestes dois últimos anos. Com essas pessoas dividi também as mais diversas e intermináveis inquietações a respeito de quem somos nós na música popular brasileira. Por “nós” me refiro à música produzida no Paraná. Essa é uma questão bastante importante em minha vida, levada adiante não apenas em atuações musicais. A essa pergunta, suas origens e suas várias possíveis respostas, devo muito do estímulo para o que tenho feito nos últimos 20 anos e que agora toma forma de um primeiro trabalho acadêmico de maior envergadura.

Não posso deixar de agradecer a Lílian Ribas (Teatro Paiol), Otávio Bob, Luciana Monteiro, Luiz Geraldo Santos da Silva, Marcelo Cattani, Marcos Napolitano, Rosângela Gonçalves, Zé Loureiro Neto (mais uma vez, pelas fotos), Rosalina do Rocio Irineu, Cleuza (Fundação Cultural de Curitiba), Antonio César de Almeida Santos, Ana Maria Burmester, Departamento de Preservação e Memória – DPM – Centro Cultural Teatro Guaira, Bruno Périco, Fernando Cunha, Miguel Esposito, Antonio Gonçalves, Fundação Cultural de Curitiba, Teatro Paiol, Rádio Paraná Educativa, pela receptividade e paciência. Também preciso citar as pessoas que responderam minhas solicitações de discos e informações das mais diversas. Ainda que não conheça muitas delas pessoalmente, todas foram generosas em me indicar pistas de como encontrar as preciosidades. São elas Paulo Chavez, Reinaldo Godinho, Marinho Galera, Paulo Vítola, José Molteni Filho, Fábio Molteni, Sérgio Molteni, Mônica Rischbieter, Vanelirte, Paulo Perna, Cássia Damasceno, Rafael Barp, José Wille, Ângela Sasse, Elizabeth Prosser, Selma Baptista, Noemi Osna, José Oliva, Ricardo Corona, Geraldo Henrique e, em especial Joaci Santos, técnico da Rádio Paraná Educativa.

Ao professor Dennison de Oliveira, minha gratidão pelo direcionamento exato e oportuno em minha pesquisa, a Maria Cristina do Departamento de Pós-Graduação em História, sempre pronta a resolver todas as questões do dia-a-dia acadêmico e, é claro, à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior, cuja bolsa concedida nos últimos 12 meses de trabalho me foi tão providencial.

A todos vocês, o meu MUITO OBRIGADO. Tenham certeza de que, sem suas ajudas, eu jamais teria conseguido fazer o que fiz até hoje.

RESUMO

Esta dissertação busca identificar os atores que constituíram o ambiente da música popular produzida em Curitiba entre os anos de 1971 e 1983, suas relações com administradores públicos, em especial os do poder executivo municipal e sua inserção no panorama das produções musicais em âmbito local, estadual e nacional.

O início de um mercado consumidor musical em larga escala propiciado pela consolidação da indústria cultural no Brasil e calcado principalmente no surgimento das redes de televisão de alcance nacional, contribuiu significativamente para a consolidação da Música Popular Brasileira quase como um gênero musical, com características estéticas e de comportamento bastante peculiares. A Bossa Nova, os Festivais Nacionais da Canção e o Movimento Tropicalista serão aqui descritos com o objetivo de subsidiar uma compreensão mínima de questões relacionadas ao universo da MPB e suas repercussões em produções de regiões distantes dos centros de concentração da indústria cultural, entenda-se Rio de Janeiro e São Paulo.

Assim, analisarei questões que se relacionam a ausência da participação de compositores e intérpretes curitibanos no cenário nacional da música popular, buscando entender os limites e as características das produções desse segmento artístico na capital paranaense.

INTRODUÇÃO

Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.

Pierre Bourdieu

Pensar sobre a música popular brasileira nunca me pareceu tarefa fácil. A riqueza dessa manifestação artística, suas vertentes das mais variadas oriundas de pontos diferentes deste país continental são um bom exemplo do dinamismo das ações do povo brasileiro que tem, na música, um de seus elementos mais peculiares. Entretanto, cada vez que se indaga a respeito do que se costumou chamar de MPB³, as referências de seu significado parecem não se modificar muito. De norte a sul do Brasil, a sigla parece ter se tornado demasiado estanque, já que sua representação fica limitada a nomes que surgiram para o grande público a partir do final dos anos 50. Desde a Bossa Nova, passando pelo advento dos grandes festivais nacionais, pelos movimentos da Jovem Guarda e Tropicalista, até o surgimento posterior de uma nova geração de compositores e intérpretes, o que se costuma chamar de música popular brasileira não leva em conta, em certa medida, produções que, por inúmeras razões, não se inseriram nas engrenagens da indústria cultural⁴, como as que teriam ocorrido em Curitiba.

É claro que, a despeito dessa aparente distância da produção musical local de um mercado de âmbito nacional, composto por um intrincado complexo de relações entre músicos, produtores, multinacionais do mercado fonográfico e de propaganda, redes de comunicação de massa e público consumidor, as criações não cessaram, ainda que tenham tido que buscar financiamentos para suas realizações em outras fontes que não o público consumidor.

Assim, o propósito primeiro de minha pesquisa se refere ao mapeamento de ações ocorridas na capital paranaense no contexto da música popular e as bases para sua constituição, às quais entendo como principais, as políticas públicas e suas implicações diretas para a manutenção mínima das condições para sua produção.

³ Sigla derivada das iniciais de Música Popular Brasileira. Oportunamente, me dedicarei com mais pormenores ao tema.

⁴ Mais adiante me deterei a esse conceito com mais detalhes.

Definido esse eixo e sob orientação do professor Dennison de Oliveira, optei por um estudo das políticas públicas voltadas para a área de música popular no período que se estendeu entre os anos de 1971 a 1983, correspondente aos mandatos dos prefeitos Jaime Lerner (1971 a 1974), Donato Gulin (presidente da Câmara Municipal de Curitiba que assumiu interinamente a prefeitura em 1974), Saul Raiz (1975 a 1979) e novamente Jaime Lerner (1979 a 1983), onde ocorreu a consolidação de um ambiente político que viria a ser conhecido por “Lernismo” na capital do estado do Paraná, com a promoção de mudanças urbanísticas e culturais significativas.

A escolha desse caminho se deveu aos seguintes fatores: *a)* a inauguração, em 1971, no primeiro ano do primeiro governo de Jaime Lerner⁵, do Teatro Paiol, o qual se tornaria um dos símbolos das ações públicas para a área da música⁶; *b)* a criação, em 1973, da Fundação Cultural de Curitiba⁷, entidade com o status de Secretaria de Cultura e responsável pela implementação das ações públicas artísticas e culturais; *c)* a promoção – num movimento conjunto dos músicos e compositores curitibanos e poder público municipal – do Movimento Atuação Paiol – MAPA⁸, um dos acontecimentos mais marcantes da década de 70 no campo da música popular; *d)* a construção de equipamentos físicos destinados à exposição e manutenção das produções artísticas em Curitiba; e *e)* os resultados efetivos dessas ações, bem como sua relação com as iniciativas governamentais estadual e federal, contextualizadas num cenário nacional de grande efervescência.

No primeiro capítulo, “A Modernidade nos Horizontes”, me dedicarei à explanação, em linhas gerais, dos investimentos públicos em novos espaços artísticos em áreas e espaços destinados a recreação e atividades culturais em algumas das regiões da cidade. Aqui, não apenas o universo da música popular, mas também os relacionados a outras manifestações artísticas serão abordados, sempre com ênfase à ação pública municipal.

⁵ A respeito do Paiol, ver www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br, onde consta: “Antigo Paiol de Pólvora transformado em teatro em 1971, o Teatro do Paiol é um símbolo cultural e histórico de Curitiba. **Sua criação foi o marco das reformas urbanísticas e culturais implementadas na cidade a partir da década de 70. (...)**” (*grifo meu*).

⁶ A imagem do Teatro se tornaria posteriormente o símbolo da Fundação Cultural de Curitiba

⁷ Lei Ordinária 4545/1973 de 05/01/1973, que cria a Fundação Cultural de Curitiba.

⁸ O MAPA, ocorrido ao longo dos anos 1974 e 1975, foi uma grande ferramenta para a projeção local de alguns dos nomes ainda hoje considerados como de expressão na música popular curitibana. Com o objetivo de estabelecer mecanismos de produção e divulgação da música curitibana, do Movimento resultou um LP, lançado em 1976.

No segundo capítulo, “As Políticas Públicas” serão analisadas, com um foco bastante definido para a área musical, relacionadas a um contexto nacional onde se deu, em certa medida, a consolidação do conceito MPB.

Já no terceiro e último capítulo, analisarei um dos movimentos mais importantes da música popular produzida em Curitiba nos anos 70, o Movimento Atuação Paiol – MAPA, com sede no Teatro do Paiol ao longo dos anos de 1975 e 1976 e que se propunha a, dentre outros, “*divulgar o artista local; possibilitar seu aperfeiçoamento*”⁹. Dada à concentração dos agentes da indústria cultural no eixo Rio – São Paulo¹⁰, entendo que qualquer atividade que ocorresse fora dos limites desse eixo, encontrava dificuldades para sua manutenção e subsistência plenas. Desse modo, os investimentos públicos mostraram-se como uma espécie de salvaguarda para a música de regiões periféricas àqueles centros. Para a música de Curitiba, por exemplo.

Por fim, considerando as ações que objetivem a inserção de uma produção artística num mercado consumidor e dar condições de viabilidade a seus produtores – subsistência e capacidade de investimento –, deve se pensar nos valores simbólicos produzidos por essas ações e na conseqüente existência de demanda para esses valores. Desse modo, as noções de Capital Simbólico e Campo, do sociólogo francês Pierre Bourdieu, serão utilizados como base de meus pressupostos metodológicos, para um entendimento acerca da constituição de um ambiente social e político favorável às iniciativas dos agentes artísticos dos anos 70 e 80.

É nessa perspectiva que esta pesquisa se desenvolverá, balizada por fontes documentais existentes nos arquivos públicos da Fundação Cultural, da Câmara Municipal de Curitiba, Departamento de Preservação e Memória do Centro Cultural Teatro Guaira e publicações de periódicos locais e no acervo, já disponibilizado em grande medida pela internet, dos artigos de Aramis Millarch, um dos profissionais da imprensa escrita mais importantes das décadas de 60, 70 e 80 em Curitiba. Também a análise de parte da produção fonográfica do período estará contida nas linhas subseqüentes, com o objetivo de subsidiar minimamente um raciocínio acerca do que se produziu em termos de música popular em Curitiba dentro de meu recorte temporal.

⁹ MAPA, LP 003, Fundação Cultural de Curitiba, 1976.

¹⁰ Gravadoras e distribuidoras, jornais e revistas de circulação nacional, além de redes de televisão, têm suas sedes, mesmo nos dias atuais, concentradas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em quase sua totalidade.

Mas antes de me dirigir às minhas considerações, se faz necessário um esclarecimento acerca dos conceitos de Capital Simbólico e Campo¹¹, bases de meus pressupostos teórico-metodológicos.

Pierre Bourdieu, nascido em uma vila no sudoeste da França em 1930, foi um dos principais intelectuais de sua época. Professor de sociologia no *Colège de France*, diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e diretor da revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, suas contribuições para o pensamento contemporâneo foram inúmeras, sempre com enfoque para questões de educação, cultura, arte e, em seus últimos anos de vida, também para os estudos de comunicação e política.

Dentre suas publicações – livros, ensaios, artigos, debates e entrevistas – ao longo de mais de 30 anos de carreira, sua obra rompeu os limites das ciências sociais, abrangendo áreas da história e filosofia principalmente, influenciando um universo consideravelmente amplo das ciências humanas. Nas palavras de Habermas: “(...) com Pierre Bourdieu, desaparece um dos últimos grandes sociólogos do século XX, indiferente às fronteiras entre as disciplinas”.

Voltando ao que me propus inicialmente, é necessário dizer que as práticas sociais, suas relações de poder, os limites e as regras de atuação individuais e coletivos se traduzem nas estruturações de estruturas estruturadas e estruturantes. A esse respeito, me refiro aos conceitos de Campo, *Habitus* e Capital Simbólico, que encontram sua fundamentação em três importantes obras de Bourdieu: *A Economia das Trocas Simbólicas*, *O Poder Simbólico* e *As Regras da Arte*¹².

SOBRE O CONCEITO DE *HABITUS*

(...) a noção de *Habitus* exprime, sobretudo, a recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social se encerrou, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo, etc.¹³

¹¹ O conteúdo a seguir é uma versão modificada de artigo publicado nos ANAIS do SIMPEMUS 3 – Simpósio de Pesquisa em Música – Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2006.

¹² Essas obras, de suma importância para a compreensão do pensamento de Pierre Bourdieu no que se refere à noção de Campo, *Habitus* e Poder Simbólico, podem ser assim resumidas: *O Poder Simbólico*, onde o autor discorre sobre a gênese dos mecanismos de ação e coerção em uma sociedade; *A Economia das Trocas Simbólicas*, um estudo da simbologia social presente em práticas nos diversos níveis de poder em uma sociedade; e *As Regras da Arte*, uma análise sobre a autonomização do fazer artístico, tendo como foco “A educação sentimental”, de Gustave Flaubert.

¹³ BOURDIEU, 2003, p.60.

O conceito de *Habitus* pode ser entendido por um conjunto de propensões que permitem aos indivíduos agirem dentro de uma estrutura social determinada com vistas à manutenção de sua dinâmica organizacional. Desse modo, o *Habitus* adquire uma conotação conservadora na dinâmica social.

Segundo Bourdieu, o *Habitus* deve ser pensado

(...) como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.¹⁴

O espaço conhecido e seguro quase sempre é a meta. É claro que não se pode desprezar o dinamismo das ações individuais ou coletivas, dinamismo esse que encerra em seu bojo a luta pela prevalência de determinadas idéias em relação a outras e que pode se constituir na luta pela dominação o que, conseqüentemente, resulta em modificações das estruturas sociais. Entretanto, o *Habitus* (...) *indica a disposição incorporada, quase postural*¹⁵, disciplinando comportamentos, do que deriva Campos estruturados e estruturantes dos mais diversos.

A partir dessa compreensão, me dedico a mais um conceito Bourdieuniano, a noção de Campo.

SOBRE O CONCEITO DE CAMPO

Os campos são caracterizados por espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de certa normatização *{Habitus}* criada e transformada constantemente por essas próprias ações. Dialéticamente, esses espaços, ou estruturas, trazem em seu bojo uma dinâmica própria determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores.

Entretanto, os Campos têm de ser entendidos relacionalmente no conjunto social. Sendo efetivamente forjados através de ações e reações, Campos determinados relacionam-se entre si, estabelecem ligações com outros Campos e formam, por conseqüência, espaços sociais mais abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo, de onde derivam também, limites para suas próprias atuações:

¹⁴ BOURDIEU, 2005, p.191.

¹⁵ *Idem*, p. 61.

O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos *actos* ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.¹⁶

Para minha pesquisa, o aspecto relacional dos Campos será de extrema valia. Entendendo que meu “*objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial de suas propriedades*”¹⁷, a dinâmica interna de um Campo, as inter-relações de seus vários agentes e as reações resultantes desse processo, bem como as relações dos diferentes Campos abordados, fornecerão clareza e abrangência quanto às conceituações de Pierre Bourdieu¹⁸.

Nesse sentido, é importante salientar os limites naturais existentes não só dos agentes que atuam na dinâmica dos Campos, quanto dos próprios Campos. Ainda que essas estruturas se constituam como ambientes com relativa autonomia, esses limites se mostram existentes em sua natureza relacional em dois vértices bastante claros. O primeiro deles diz respeito à conquista interna de espaços de atuação e decisão. Obviamente isso está ligado diretamente ao complexo de relações entre indivíduos constituintes dos Campos, com suas tensões internas em busca de manutenção ou ampliação de Poder e também a outros agentes que, ainda não participantes ativos e diretos, vislumbram a possibilidade de interação e participação das ações perpetradas pelo Campo.

¹⁶ BOURDIEU, 2003, p. 179.

¹⁷ *Idem*, p. 27.

¹⁸ Uma das dificuldades da análise relacional está, na maior parte dos casos, em não ser possível apreender os espaços sociais de outra forma que não seja a de distribuições de propriedades entre indivíduos. É assim porque a informação acessível está associada a indivíduos. Por isso, para apreender o sub-campo do poder econômico e as condições econômicas e sociais de sua reprodução [*por exemplo,*] é na verdade obrigatório interrogar os duzentos padrões franceses mais importantes. Mas é preciso, custe o que custar, precaver-se contra o retorno à “realidade” das unidades pré-construídas. Para isso, sugiro-vos o recurso a esse instrumento de construção do *objecto*, simples e cômodo, que é o *quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições*: se se trata, por exemplo, de analisar diversos desportos de combate (luta, judô, aikidô, etc.) ou diversos estabelecimentos de ensino superior, ou ainda diversos jornais parisienses, inscreve-se cada uma das instituições em uma linha e abre-se uma coluna sempre que se descobre uma propriedade necessária para caracterizar cada uma delas, o que obriga a pôr a interrogação sobre a presença ou ausência dessa propriedade em todas as outras – isto, na fase puramente indutiva da operação; depois, fazem-se desaparecer as repetições e reúnem-se as colunas que registram características estrutural ou funcionalmente equivalentes, de maneira a reter todas as características – e essas somente – que permitem discriminar de modo mais ou menos rigoroso as diferentes instituições, as quais são, por isso mesmo, pertinentes. Esse utensílio muito simples tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas ser caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não). Mediante um trabalho de construção *dessa* natureza – que se não faz de uma só vez, mas por uma série de aproximações – constroem-se, pouco a pouco, espaços sociais os quais – embora só se ofereçam em forma de relações objetivas muito *abstractas* e se não possa tocá-los nem aponta-los a dedo – são o que constitui toda a realidade do mundo social. (*ibidem*, p.29 – 30).

De outro modo, ainda que tensões internas possam ser satisfatoriamente administradas, é importante lembrar das relações entre os Campos¹⁹ que podem gerar limites de atuação e por consequência, segundo o grau de Capital Simbólico presente em cada um deles, levarem a ampliação em menor ou maior grau de seus poderes de ação em escala social ampliada.

Esboçarei assim uma análise das relações entre os Campos Político e Musical em formação na Curitiba dos anos 60 e 70, procurando um entendimento sobre a atuação de seus agentes, suas limitações e suas estratégias para efetivar ações visando interferir nos rumos da produção musical de então. Assim, a presente pesquisa estará voltada para a construção do Campo Político-Cultural, o qual abarcará os Sub-Campos Político (gestores públicos) e Musical (músicos populares e produtores).

Nessa perspectiva, analisarei as relações entre as personagens desse Campo²⁰, as tensões de seus diferentes agentes entre si, e, por fim, os resultados dessas relações para a construção de um ambiente de atuação artística e política visando à exposição e a valorização da produção musical de Curitiba.

SOBRE O CONCEITO DE CAPITAL SIMBÓLICO

Antes de falar sobre o Capital Simbólico – conceito ao qual relacionarei as produções musicais aqui abordadas –, é necessário uma breve explanação acerca do processo de *autonomização* dos agentes artísticos, entendendo como vital a compreensão da moderna concepção de arte e artista.

A música não gozou ao logo dos séculos do mesmo status de nossos tempos. Até o século XVIII, a dependência que os trabalhadores dessas artes tinham em relação à nobreza ou à igreja, interferia sobremaneira em sua produção. Além disso, e com sua atuação limitada às necessidades de seus financiadores, os “artistas” de então não possuíam ampla liberdade criativa²¹. O fazer artístico se fazia apenas como mais uma atividade dentre outras tantas a serviço de uma ordem maior.

¹⁹ No caso desta pesquisa, refiro-me aos Campos Musical e Político.

²⁰ É preciso que se entenda que tanto no interior quanto na órbita o Campo Artístico-Cultural aqui definido, gravitavam atores com objetivos diversos. Se houve, é certo, internamente um esforço para a manutenção das estruturas de poder e organização nos seus mais variados aspectos, houve também esforços de agentes ainda excluídos desse Campo, no sentido de promover sua inserção e, por consequência, participação efetiva na consolidação dessa estrutura. Um jogo de forças que constituem a natureza dos Campos.

²¹ Lembro que a *autonomização* das produções artísticas e intelectuais veio a favorecer, ao longo dos anos, o aparecimento do chamado valor artístico como o entendemos hoje.

Mas como se pode identificar a gênese do mundo das artes ou da autonomização de seus agentes, o que levou à elaboração ideológica do que se entende hoje por arte e/ou artista? Uma resposta possível é dada por Bourdieu:

(...) o processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte.²²

Assim, é preciso entender que para ser possível a construção de um Campo Artístico autônomo, foi necessária uma nova definição do artista na sociedade, o que se deu, sob certos aspectos, como resultante da modificação gradativa da idéia social da própria arte. Agora não mais um ofício como outro qualquer, mas sim um ofício com um status especial, ligado à erudição e a *distinção*.

Como conseqüência, essa elaboração tem de ser observada num jogo determinado de poder, com suas ações e contradições. Se à força de uma ação ou de um poder de ação para a efetivação dessa posição está vinculado seu *enraizamento* numa determinada estrutura – força essa aceita tanto pelos que a exercem quanto pelos que desse exercício sofrem suas influências – é preciso entender que seu reconhecimento pelos agentes de uma sociedade é condição primeira para sua efetiva introjeção como valor social.

O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio.²³

Aceito por todos como natural na estrutura social, desse Capital Simbólico deriva um Poder Simbólico que é

(...) um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, um *fide*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe.²⁴

Em síntese:

²² BOURDIEU, 2005, p. 101.

²³ BOURDIEU, 2003, p. 145.

²⁴ *Idem*, p. 177.

(...) O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”.²⁵

A esse Poder Simbólico, reconhecível e reconhecido pelos atores de seu tempo, cabem as análises mais cuidadosas, à luz das fontes disponíveis.

Quem exerce esse Poder? Em nome de quem? Sobre quem? Quais seus objetivos? Quais suas limitações? Quais suas conseqüências? Onde ele está localizado?

A todas essas questões, é preciso relacionar o valor atribuído às ações dos agentes sociais e o poder que dessas ações emana. Na construção do Campo Político-Cultural abrangendo os gestores públicos, músicos e compositores da Curitiba dos anos 70 e 80, investigarei as condições em que esse Campo se constituiu, suas conseqüências para a efetivação de práticas e valores sociais e os níveis de sua interferência nos rumos das ações artísticas musicais de então.

A partir da apropriação dos conceitos de *Habitus*, Campo e Capital Simbólico procederei ao estudo das fontes, relacionando-as entre si, com vistas a buscar entendimento desse passado recente da história da música popular em Curitiba e das políticas públicas voltadas para a área.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

CAPÍTULO I

A MODERNIDADE NOS HORIZONTES

Europa e Estados Unidos

A relação entre sociedade, consumo e produção artística geraram acalorados debates ao longo dos últimos anos. Desde a origem da expressão “Indústria Cultural”, cunhada por Adorno e Horkheimer²⁶, até nossos dias, um infindável volume de trabalhos têm sido publicados sobre o tema, resultando em uma gama de perspectivas que abordam contextos dos mais diversos em todo o mundo.

Em fins do século XIX e principalmente início do XX, o desenvolvimento de um equipamento físico favorável à formação dos três pilares que compõe o campo da indústria das obras de arte em suas mais variadas expressões, quais sejam, produção, divulgação e distribuição, tem sido aprimorado com ações conjuntas dos poderes público e privado. Nesse ambiente, a música e o cinema adquirem características muito particulares no que tange a produção e divulgação em escala global, com conseqüências antes inimagináveis. Duas outras expressões artísticas, o teatro, em sua forma de rádio-novela, e a literatura, também seriam afetadas significativamente com o surgimento da radiodifusão, que contribuiu sobremaneira para a ampliação de um mercado consumidor amparado pela indústria do entretenimento. A estreita relação das artes com o crescimento desse mercado ampliado seria então fator determinante para a consolidação da indústria cultural, propiciando a formação de conglomerados empresariais voltados para a produção, divulgação e comercialização das “obras de arte”, dentro de uma dinâmica padronizadora de valores estéticos, resultante de um complexo de relações norteado pela atração do público em relação a um produto, com vistas à ampliação do consumo.

Entretanto, esse panorama se consolida em diferentes matizes por todo o mundo. Logicamente, o centro do capitalismo mundial, entenda-se Estados Unidos e países da Europa Ocidental, iria responder com mais ênfase às demandas desse mercado em formação. A concentração populacional em centros urbanos e a consolidação da

²⁶ O termo consta do capítulo intitulado “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas”, do livro “Dialética do Esclarecimento”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, devidamente citado nas referências bibliográficas.

“*Segunda Revolução Industrial (telefone, rádio, automóvel, etc.)*”²⁷ com o conseqüente aprimoramento das condições técnicas para a transferência rápida de informações, serviriam para subsidiar a construção de um novo paradigma nas artes. A Modernidade²⁸ havia chegado e com ela, novos horizontes não só para a produção, mas também para o consumo de massa das produções artísticas.

Um outro elemento significativo para a composição desse panorama seria a constituição de Campos Artísticos *autônomos* distintos e reconhecíveis socialmente. Essa realidade originaria paradoxalmente uma relativa independência das produções artísticas em relação às velhas formas de mecenato e, ao mesmo tempo, uma inserção dessas produções num mercado determinado pela demanda do consumo social e pelas regras de produção da indústria cultural balizada pelo gosto médio de grande potencial mercadológico. Em suma, as regras de oferta e procura começam a fazer parte do mundo das artes²⁹.

O capitalismo avançado propiciaria o surgimento de novas demandas sociais e, por conseqüência, contribuiria para alterações significativas no intrincado panorama das formas de produção, divulgação e distribuição dos bens artísticos, sem precedentes na história. Esse foi o contexto, como disse anteriormente, de países da Europa e dos Estados Unidos, em fins do século XIX e, principalmente, início do século XX³⁰.

Em regiões capitalistas periféricas, a exemplo de toda a América Lática, onde incluímos obviamente o Brasil, essa realidade se daria de uma maneira um pouco diferente, com um desenvolvimento tardio da infra-estrutura necessária para a consolidação das novas formas de comunicação, entenda-se redes de radiodifusão, telefone, telégrafo além de malhas viárias e ferroviárias de grande alcance, dentre outras características que abordarei a seguir.

²⁷ CANCLINI, 2006, p. 72.

²⁸ Em rápidas palavras, o Modernismo nas artes em sua versão européia, seria caracterizado pela ruptura com as formas antigas de produção, pelo desenvolvimento de uma *autonomização* dos campos artísticos e pelo conseqüente incremento da comercialização, em larga escala, das produções artísticas. A Indústria Cultural nasce no bojo dessa realidade.

²⁹ A esse respeito, ver considerações na introdução desta dissertação.

³⁰ Um recorte temporal para o Modernismo foi sugerido, com bases em pesquisas bastante minuciosas e "*dentro dos limites extremos, de 1890 a 1930*". (BRADBURY e McFARLANE, 1999). Ainda que trate das produções do campo literário, é possível estabelecermos um paralelo em moldes bastante próximos para vários outros segmentos artísticos.

Brasil

No Brasil, ainda que o início desse desenvolvimento já possa ser observado nas primeiras décadas do século XX, o surgimento de veículos de comunicação de massa tardaria a se concretizar. E quando isso pôde ser percebido, a partir principalmente da década de 30, sua característica seria a de uma excessiva concentração dos investimentos em pólos urbanos definidos por conjunturas bastante diversas, que seriam a então capital brasileira, Rio de Janeiro, e também o centro de maior proeminência econômica do país, São Paulo. Esse panorama traria implicações significativas para toda a realidade brasileira em seus mais variados aspectos no que diz respeito não só às produções artísticas, mas, sobretudo, à construção e consolidação de uma noção de cultura brasileira.

Outro ponto característico a ser observado no Brasil se refere à ação do Estado no sentido de promover a criação de um parque técnico capaz de responder às demandas do capital para a implantação efetiva da ainda incipiente indústria cultural.

É nos anos 30 que se esboçam os primeiros movimentos para o desenvolvimento de uma rede de comunicação radiofônica de caráter público. Entretanto, diante de limitações financeiras públicas para investimentos, o Estado logo reconheceria a necessidade de uma parceria com a iniciativa privada, a qual se estabeleceria principalmente com um gradativo aumento da participação de empresas e marcas nas programações das rádios sob forma de anúncios e patrocínios.

Para exemplificar o exposto acima, recorro às palavras de Renato Ortiz, que em seu livro “A Moderna Tradição Brasileira³¹”, traça um panorama esclarecedor dos vários aspectos abordados sobre as produções artísticas e culturais e suas relações com o mercado. No que diz respeito ao comércio do espaço nas rádios na primeira metade do século XX, por exemplo, vê-se que

Em 1932 ocorre uma mudança na legislação, que passa a permitir a publicidade no rádio, fixando-a no início em 10% da programação diária. As emissoras podiam agora contar com uma fonte de financiamento constante e estruturar sua programação em bases mais duradouras. (...). Com a legislação de 1952, que aumentou o percentual permitido de publicidade para 20%, esta dimensão comercial se acentua, concretizando a expansão de

³¹ Para todos os efeitos, ainda que haja vários outras publicações sobre o Modernismo Brasileiro, algumas delas consultadas por mim e constantes das referências bibliográficas, destaco aqui a utilização da obra citada tendo em vista sua abordagem próxima a meus estudos e interesses presentes nesta dissertação.

uma cultura popular de massa que encontra no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver”³².

As linhas para a acomodação dos interesses mercadológicos aliados às produções artísticas estavam sendo traçadas. Entretanto, mais um aspecto ainda merece destaque e uma rápida descrição sobre ele se faz necessária. Refiro-me a um elemento que, a meu ver, ocupa posição privilegiada nesse contexto e que serviria para ampliar as possibilidades de um consumo de massa: a crescente urbanização das populações brasileiras.

O Brasil manteve características de concentração demográfica rural até a década de 60. Somente no pós-guerra se veria uma industrialização mais acentuada, com conseqüências importantes para toda a sociedade, incluindo o universo da produção artística vinculada à indústria cultural.

No decorrer desse processo que se agudizou a partir da criação de um parque industrial automotivo em fins dos anos 50, os ciclos migratórios se intensificam, então estimulados pela necessidade de contingentes de reserva de mão-de-obra. Amplia-se a tendência de formação de grandes centros urbanos com o posterior surgimento de regiões metropolitanas constituídas por pequenas cidades satélites ligadas a esses centros. Essa nova realidade responde efetivamente a um dos pré-requisitos para o incremento de condições sociais onde a comunicação se faz presente em padrões relevantes no que diz respeito ao alcance de um grande número de espectadores. Nesse contexto, São Paulo e Rio de Janeiro se destacariam dos demais centros brasileiros, ainda que a tendência pudesse ser observada em várias outras regiões. Aos poucos, o Brasil deixaria de ser um país eminentemente rural para se tornar uma nação urbana³³.

Como o desenvolvimento das condições materiais para a ampliação de uma rede de comunicação em âmbito nacional permaneceria incipiente, já que uma infra-estrutura com a abrangência necessária para sua efetivação só iria se concretizar em fins dos anos 60, as populações urbanas teriam acesso privilegiado, em relação às localizadas fora dos grandes centros, às informações veiculadas pelos meios de comunicação.

³² ORTIZ, 2006, p. 39 e 40.

³³ O Brasil se tornaria um país predominantemente urbano na primeira metade da década de 70, segundo dados do IBGE. Para se ter uma idéia, reproduzo aqui a evolução da concentração populacional entre os anos 40 e 70. 1940: População Urbana: 12.880.182 e População Rural: 28.356.133; 1950: População Urbana: 18.782.891 e População Rural: 33.161.506; 1960: 31.303.034 e População Rural: 38.767.423; 1970: População Urbana: 52.084.984 e População Rural: 41.054.053.

Também é importante frisar nesse contexto o surgimento da televisão. Ainda que as primeiras transmissões tenham ocorrido em 1950 a partir de São Paulo, seria só nas décadas de 60 e principalmente 70, que esse veículo de comunicação alcançaria proporções significativas no tocante ao seu alcance às grandes populações. Emissoras como as TVs Tupi, Record e Excelsior, de São Paulo e, posteriormente, a TV Cultura, também da capital paulistana, e a Rede Globo, com sede no Rio de Janeiro, comporiam o cenário das redes nacionais de transmissão televisiva, marcando decisivamente o cenário da comunicação e do consumo de massa.

A ligação desse veículo com a indústria cultural seria decisiva para o surgimento do que se costumou chamar de MPB, notadamente através dos primeiros festivais nacionais que marcaram a década de 60 e definiram para as décadas subseqüentes grandes nomes da música popular bem como suas vinculações a um mercado consumidor em escala nacional³⁴.

Em apenas uma década, a televisão consolida-se como principal agente de integração nacional, promovendo movimentos de divulgação da produção artística, antes ocorridos através do rádio. Uma revolução que se consolidou com uma importante parceria com o Estado brasileiro, responsável pela implantação de uma malha técnica de comunicação eficiente por todo o território brasileiro.

Entretanto, o surgimento das redes de comunicação de abrangência nacional tendeu a se concentrar nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse fato seria determinante para a formação da indústria cultural em nosso país, com modelos específicos de divulgação de produções a partir desses centros. Em outras palavras, a produção e a divulgação em larga escala de ícones da cultura de massa se dariam a partir dessas capitais. Isso iria se mostrar como um dos elementos principais para a constituição e caracterização da *elite* da música popular brasileira vinculada à indústria cultural.

Paraná

No Paraná, o processo de concentração urbana que caracteriza um dos aspectos para o desenvolvimento de Campos artísticos autônomos e auto-sustentáveis, vai

³⁴ A esse respeito, uma publicação com informações valiosas que merece destaque é o livro “A Era dos Festivais, uma parábola”, de Zuza Homem de Mello, um dos protagonistas na organização de vários festivais de relevada importância na década de 60.

ocorrer tardiamente em relação ao eixo Rio – São Paulo. Vários são os motivos já analisados e sugeridos por estudiosos para explicar tal processo. Desde aspectos como a emancipação política tardia do Estado, passando pelas características de sua base populacional, até constatações de poetas e ensaístas³⁵, muito já foi dito sobre o desenvolvimento econômico, social e cultural paranaenses. O que se coloca no presente momento não tem o objetivo de esclarecer definitivamente a questão, mas apenas e tão somente contribuir para uma melhor compreensão do papel do Paraná, mais especificamente de Curitiba, no cenário nacional, no que se refere à produção musical.

Neste momento, julgo imprescindível uma referência ao processo de urbanização do Estado, o reconhecendo como fator relevante para a formação de condições de produção, divulgação e consumo em escalas comerciais necessárias à efetivação de uma *autonomização* dos Campos artísticos. Para tanto, recorro ao contido no livro “Urbanização e Industrialização no Paraná”, do professor Dennison de Oliveira.

Se os dados referentes ao contexto nacional sugerem as décadas de 50 e 60 como marcos para essa transformação, no Paraná seria apenas na década de 80 que a população rural seria superada pela urbana:

Historicamente, a urbanização antecede a industrialização, embora se possa reconhecer que a passagem da economia rural para outra de base industrial intensifique a urbanização. O crescimento de malhas urbanas relativamente próximas forma autênticas redes de cidades, chegando inclusive a se tornar difícil distinguir onde começa e onde terminam os municípios, caracterizando o fenômeno da conurbação urbana. Pode-se falar em metropolização quando estiverem presentes tanto uma expressiva concentração da população urbana em algumas poucas cidades, quanto o papel proeminente destas no desenvolvimento de uma rede de cidades que com elas mantém relações de interdependência. No caso paranaense, essa transição se completou apenas nos anos 1980, quando finalmente a população urbana ultrapassa a rural.³⁶

Os dados referentes à evolução da urbanização populacional do estado, merecem ser descritos. Em 1940, 24,5% da população estavam concentrados em centros urbanos. Vinte anos mais tarde, o percentual seria de 30,7%. Porém, o grande salto se daria na década de 70, quando os centros urbanos seriam responsáveis por 58,6% de toda a

³⁵ O poeta Paulo Leminski e o escritor Dalton Trevisan discorreram em suas obras inúmeras vezes em relação ao “anonimato” das produções artísticas curitibanas e suas causas. Cada um ao seu modo, destaca aspectos políticos e culturais para elaborarem suas críticas a essa condição.

³⁶ OLIVEIRA, 2002, p. 09 e 10.

população do estado do Paraná. Um crescimento de mais de 28% em 20 anos³⁷. Sem dúvida, um dado bastante significativo.

No caso da capital paranaense, o crescimento populacional também viria a ser incrementado através de um processo de industrialização crescente. A criação da Cidade Industrial de Curitiba em 19 de janeiro de 1973³⁸, também deve ser tomada como uma referência nesse contexto. Em que pese o surgimento de inúmeros municípios no Paraná com a colonização do norte do Estado e o desenvolvimento de centros urbanos importantes em várias outras regiões, Curitiba se destacaria por um crescimento vertiginoso e a implantação de um modelo de desenvolvimento urbano que atingiria destaque internacional a partir dos anos 70, atraindo grandes contingentes populacionais.

Entretanto, o processo paranaense ocorreria após a consolidação das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como pólos centrais do desenvolvimento urbano brasileiro. Por conseqüência, a indústria cultural composta por grandes editoras, gravadoras, distribuidoras, redes de televisão e de rádio com técnicas cada vez mais avançadas de produção e um grande aprimoramento de mão-de-obra especializada, já encontrara, 10 ou 20 anos antes, onde se estabelecer.

Desse modo, já que o desenvolvimento das bases materiais para a consolidação de um parque industrial cultural no Paraná em relação a São Paulo e Rio de Janeiro se deu dentro de uma dinâmica temporal diferenciada, pode-se supor que tal realidade contribuiu para o surgimento de peculiaridades, por exemplo nos modelos de ações

³⁷ IPARTES. *Séries retrospectivas do Paraná*: dados históricos da indústria (1940 – 1980). Curitiba, 1993, p. 17. Os dados aqui mencionados referem-se à distribuição da população, por situação de domicílio, no Paraná, 1940-1980.

³⁸ No sítio oficial da Cidade Industrial de Curitiba, hoje denominada Curitiba S.A., encontramos: “Curitiba sempre se preocupou em direcionar suas ações no sentido de proporcionar transições benéficas e tranqüilas a todos seus cidadãos. Com o objetivo de empreender a industrialização e impulsionar a transformação econômica que vinha ocorrendo, em 19 de janeiro de 1973 lançou-se o projeto da CIC – Cidade Industrial de Curitiba. A cidade optou por não adotar um modelo que segregasse o núcleo industrial na periferia. Preferiu implantar um eixo de vida e trabalho que integrou a industrialização à malha urbana e à preservação da natureza. A CIC foi instalada na região oeste de Curitiba, a 10 km do centro. Seus 43.700.000 m² correspondem a 10% da extensão territorial total da cidade. Antes da implantação, a região era chamada de Prado de São Sebastião, um bairro dominado por terrenos baldios e sem qualquer infra-estrutura urbana. No I Seminário de Desenvolvimento Industrial de Curitiba, em 1966, o local foi fixado como ideal para abrigar o núcleo industrial. Em janeiro de 1967, o Prado de São Sebastião já tinha sido decretado improdutivo e inexplorado, porém, sem infra-estrutura e trabalho de *marketing* o projeto foi logo esquecido. Somente em 1971, o projeto foi relembrado, quando o então prefeito Jaime Lerner determinou que os estudos da Cidade Industrial fossem retomados pelo IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba). Em 29 de janeiro de 1973, o decreto número 30 detalhava os limites da área para fins de desapropriação, declarando toda sua extensão como utilidade pública. No total, cerca de 27,6 milhões de metros quadrados foram desapropriados, aproximadamente 63% da área total da CIC.”.

artísticas e culturais das mais diversas. Se o capital privado, ainda que contando com ações efetivas do Estado, daria impulso à consolidação de uma indústria cultural no eixo Rio – São Paulo, no Paraná, assim como em outros estados economicamente periféricos em relação aos grandes centros, a ação dos poderes públicos seria determinante, e em alguns casos exclusiva, para a manutenção, em níveis minimamente aceitáveis, de produções artísticas que almejassem sua profissionalização.

Esse um dos pontos centrais que vou analisar ao longo deste trabalho, principalmente nos dois capítulos subseqüentes.

O MODERNISMO SEM MODERNIDADE

Antes de tudo, acho importante um breve esclarecimento acerca do conceito de Modernismo. Esse movimento, que se originou em fins do século XIX na Europa e influenciou comportamentos artísticos e sociais por todo o mundo, tem características bastante peculiares. Tendo como nascente os ambientes literários e, posteriormente, as artes plásticas, arquitetura e a música, vê-se no Modernismo uma busca por novos horizontes estéticos com apropriação de elementos culturais relativos a populações coloniais ou ex-coloniais daquele continente. A ruptura com linguagens tradicionais também estava presente de maneira bastante marcante e se mostrava como uma reação que extrapolava o ambiente das produções artísticas, compondo um cenário de contestação social e política. Como o próprio nome sugere, o Moderno contrapunha-se ao antigo, ao *velho*, e apontava para inovações estilísticas radicais. Ainda que conceitualmente seja possível a utilização do termo Modernismo para a referência de um período dos mais frutíferos da história recente das artes mundiais, o Movimento foi constituído por diversas correntes, com características bastante peculiares. Na Europa de fins do século XIX e início do século XX, se destacaram o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, o Cubismo, dentre outros³⁹. Com a certeza de que para descrever todos os artistas de envergadura que compuseram esse cenário necessitaria de mais páginas do que disponho aqui, registro apenas alguns, tendo como critério minha liberdade de escolha. São eles, na literatura James Joyce, T. S. Eliot, Marcel Proust, Franz Kafka; na

³⁹ Para informações mais detalhadas sobre esses e vários outros movimentos que compuseram o Modernismo, bem como biografias de seus principais protagonistas na Europa e nos Estados Unidos, ver a publicação “Modernismo – Guia Geral”, *op. cit.*, que se detém, entretanto, apenas à produção literária.

música, Arnold Shoenberg e Igor Stravinsky; nas artes plásticas Pablo Picasso, Henri Matisse; na arquitetura, Mies van der Rohe Alter Gropius e Lê Corbusier, dentre vários outros.

Ainda é importante destacar o ambiente de grande desenvolvimento tecnológico do período “Moderno”, com impactos na construção de equipamentos físicos destinados a produção e comercialização das obras de arte, bem como das redes de infra-estrutura, de comunicação e de transporte dos países Europeus e Estados Unidos, com ampliação significativa das possibilidades de interlocução de idéias e acontecimentos. Esse “novo” mundo se tornava cada vez menor e, por conseqüência, cada vez mais ávido de mudanças. É nesse contexto que nasce o que se costumou chamar de Modernismo.

Entretanto, não pretendo aqui me deter nas questões relativas às realidades européias e norte-americanas e às suas vanguardas estéticas do final do século XIX e início do XX. Ainda que seja de grande importância, o assunto extrapola os limites de meus estudos e, além de haver inúmeros trabalhos bastante esclarecedores a respeito, já discorri suficientemente sobre pontos do tema que se relacionam diretamente a meus objetivos presentes.

Minha intenção a partir de agora é abordar apenas pontos que me parecem relevantes à realidade brasileira e, posterior e primordialmente, à curitibana. Assim, estarão descritas e analisadas as bases para a construção de um equipamento físico capaz de dar sustentação a uma vigorosa ampliação das políticas públicas para a música popular na capital paranaense e suas conseqüências para as produções artísticas musicais, dentro de meu recorte temporal.

As condições em que a proposta de um Modernismo brasileiro surge e suas implicações para a produção dos diversos campos artísticos são bastante peculiares. A semana de 22, com seus acontecimentos precedentes e suas conseqüências futuras foi, sem dúvida, um marco para as artes brasileiras, ainda que deva haver certa cautela nessa análise, evitando generalizações perigosas e apressadas.

Inicialmente destaco a esse respeito às palavras do crítico Elias Thomé Saliba, numa breve análise sobre o livro “A hora futurista que passou e outros escritos”, de Mário Guastini⁴⁰:

⁴⁰ O texto se refere a uma pequena análise crítica sobre o livro “A hora futurista que passou e outros escritos”, publicada no site www.uol.com.br em fevereiro de 2007 por Elias Thomé Saliba.

(...) já é tempo de parar de interpretar todos os inúmeros personagens e significados do modernismo cultural brasileiro partindo apenas dos temas levantados em 1922. Nem é mais possível reler o passado cultural do país apenas com as lentes do movimento, transformando-o numa espécie de Vesúvio cultural cuja erupção iluminaria toda a história cultural brasileira. É uma parte desta história, obscurecida pelo Vesúvio modernista, que a maioria das pesquisas publicadas nos últimos dez anos – contra todos os estereótipos e generalizações – vem tentando fazer.⁴¹

Polêmicas à parte, parto dos acontecimentos havidos a partir da segunda década do século XX para rapidamente esboçar um panorama do que se convencionou chamar de Movimento Modernista Brasileiro.

Influenciados pelas vanguardas européias, intelectuais e artistas oriundos das diversas faixas da burguesia brasileira iniciaram uma verdadeira revolução no que se refere à produção artística. Primeiramente nas artes plásticas, seguido posteriormente da literatura, o ambiente dos “loucos anos 20” não tardaria a caracterizar o panorama nacional, culminando com a organização da “Semana de Arte Moderna”, em 1922.

Antes disso, porém

A exposição de 53 trabalhos de Anita Malfatti em 12 de dezembro de 1917, de inspiração expressionista e cubista, surpreendeu pelo uso de processos artísticos novos, estranhos ao meio acadêmico brasileiro. Da surpresa passou-se à reação, tanto contrária quanto de apoio, que funcionou como um ímã, provocando a formação de um “grupo modernista”, no qual se incluíam Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros, que mais tarde organizariam a Semana de Arte Moderna e dela participariam ativamente.⁴²

Como característica, esse movimento traria além de inovações estéticas significativas, o início de uma proposta bastante polêmica para o cenário da época: a utilização de elementos da brasilidade como a língua, os costumes, as formas, o índio, o negro e outras representações mais peculiares, como um paralelo do que representavam as tendências européias de valorização de elementos culturais presentes em suas colônias.

Entretanto, o Modernismo brasileiro se distinguiria das vertentes do velho mundo em alguns pontos. Em primeiro lugar, pela ausência de uma ruptura formal com o passado. Ao contrário, o Modernismo brasileiro visava uma incorporação de novas propostas estéticas às já existentes. Isso ficaria explícito no lançamento primeiramente do “Manifesto Pau Brasil”, em 1924, e posteriormente do “Manifesto Antropófago”, por

⁴¹ SALIBA, 2007.

⁴² FONSECA, 2004, p. 109 e 110.

Oswald de Andrade⁴³, em maio de 1928, onde a valorização de elementos brasileiros em harmonia com a incorporação de influências externas já presentes em nossa cultura, particularizariam o Modernismo brasileiro. Uma antropofagia cultural sem hierarquizações, sem limites, traduzida sabiamente por Oswald de Andrade na frase: “tudo o que não é meu me interessa”.

Pela primeira vez, movimentos artísticos de envergadura tentavam também uma aproximação com as classes populares sem, no entanto, negar toda a influência erudita, formal, presente nas produções brasileiras. Esse era o “caldo” Modernista brasileiro.

Em que pese essas ações estarem restritas aos ambientes literários e das artes plásticas principalmente, na música popular alguns esboços de valorização do cotidiano também se fazem perceber a partir das primeiras décadas do século XX.

Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos (1918), os “Oito Batutas” apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras. Isso em plena avenida, em pleno almofadismo (dandismo), no meio de todos esses meninos anêmicos, freqüentadores de “cabarets”, que só falam francês, que só dançam tango argentino. No meio do intelectualismo dos costureiros franceses, das livrarias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas (prostitutas), dos *snobismos* cosmopolita e imbecil.⁴⁴

Para a capital da república da época, era uma afronta a presença de músicos negros interpretando ritmos brasileiros para uma sociedade de elite branca com forte influência européia.

Através do Movimento Modernista se iniciam, então, os primeiros passos para uma mudança na visão do que seria a verdadeira arte, a verdadeira cultura brasileira. Uma revolução se esboçava com conseqüências importantes para todo o panorama cultural nacional do século XX e que iria influenciar sobremaneira não só as produções artísticas, mas também e, sobretudo, ações governamentais de mapeamento e divulgação de aspectos da cultura popular⁴⁵, com impactos profundos em toda a nossa sociedade.

⁴³ O “Manifesto Pau Brasil” foi publicado no jornal Correio da Manhã, em 18 de março de 1924, destinado à produção poética e literária brasileira. Já o “Manifesto Antropófago”, foi publicado na “Revista de Antropofagia”, ano 1, nº 1, em maio de 1928, e era destinado à um ambiente mais amplo da cultura e das artes brasileiras.

⁴⁴ SILVA, *apud* ALMEIDA, 2002, p.15.

⁴⁵ A partir da consolidação do poder de Getúlio Vargas, foram realizadas inúmeras ações de reconhecimento e divulgação das culturas brasileiras. Músicos, compositores, escritores, políticos e intelectuais participaram efetivamente desse processo, que teve impacto bastante importante para a elaboração da noção tanto da cultura brasileira quanto do próprio brasileiro. O caipira, o retirante nordestino, a terra brasileira Semi-Árida, as populações e a geografia das periferias cariocas e paulistanas

Ainda assim, é necessário ter em mente que a Modernidade não foi forjada apenas por idéias, ideais e ações dos Campos artísticos e intelectuais. O consumo em larga escala é um dos ingredientes capitais e se efetiva também mediante a consolidação de bases físicas definidas para uma nova relação de produção, divulgação e distribuição. Em outras palavras, a modernização deveria se dar não apenas no campo estético, mas também em áreas de infra-estrutura com vistas à ampliação das facilidades de acesso de grandes contingentes populacionais às idéias e produções Modernas.

Lembro que o advento da modernização na Europa e nos Estados Unidos, ocorreu num período que se estende de fins do século XIX aos anos 30 no século XX. Não apenas os movimentos de vanguarda estavam ocorrendo nos campos artísticos, mas sua divulgação por todo o aparato social encontrava facilidades inovadoras. As informações seguiam com muito mais rapidez com as redes de comunicação, o telefone era uma realidade, os transportes atingiam praticamente todos os contingentes populacionais, a imprensa ganhava expressão diante de taxas de analfabetismo bastante baixas, onde a multiplicidade de jornais e editoras encontravam um ambiente fértil para suas publicações em escalas crescentes, etc. Nos países do norte, portanto, o Modernismo Cultural se realiza em consonância a um Modernismo Sócio-Econômico.

No Brasil, de outro modo, a implantação das condições de infra-estrutura básicas para o surgimento de um parque industrial da cultura seria efetivada tardiamente se comparado às revoluções estéticas propostas nos campos artísticos. Essa base física seria consolidada apenas a partir da segunda metade do século XX, no pós-guerra.

Como se observa em quase todo o continente Americano, a Modernização não acompanhou o Modernismo. São as “Contradições Latino-americanas⁴⁶”. Ainda que as referências sobre essa característica sejam descritas em áreas artísticas como a literatura ou as artes plásticas, pode-se supor que essa ausência de modernização caracterizou grande parte dos países latinos em nosso continente, influenciando todos os segmentos da produção artística.

(...) tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente. (...) apenas com a independência pudemos iniciar a atualização de nossos países. Desde então, houve ondas de modernização. No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos

dentre várias outras referências, tornaram-se, não por mero acaso, as imagens do Brasil. Por questões que se farão expostas ao longo desta dissertação, tendo a questionar essa noção de brasilidade, tendo em vista sua limitação diante das diversidades culturais de um país com dimensões continentais como o Brasil.

⁴⁶ “Contradições Latino-americanas” é o título do segundo capítulo do livro “Culturas Híbridas”, de Nestor Garcia Canclini. *Op. cit.*

20 e 30 deste século, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de imigrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais. Esses movimentos, entretanto, não puderam cumprir as operações da modernidade européia. Não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural.⁴⁷

ou ainda, especificamente no caso brasileiro,

(...) a noção de modernidade está “fora do lugar” na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 “antecipa” mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores.⁴⁸

Como se vê, parece haver um consenso exemplificado por esses dois autores no que diz respeito ao processo de modernização de países na América Latina.

Para Renato Ortiz, seria apenas ao longo das décadas de 50, 60 e 70, que o Brasil contaria com as bases necessárias para a implantação efetiva das “idéias modernistas” e, por conseqüência, para o surgimento de uma indústria cultural. Esse argumento se norteia por elementos importantes de análise estrutural brasileira em relação, principalmente, às condições necessárias para a instauração de um parque industrial voltado para a produção, divulgação e distribuição dos bens artísticos produzidos em larga escala.

Por outro lado, após a Segunda Grande Guerra quando os processos de desenvolvimento industrial se instauram em vários países latinos, no caso das indústrias ligadas às atividades artísticas e culturais houve uma tendência exacerbada em relação a sua concentração em poucos centros urbanos. Isso definiria em última instância, um modelo bastante peculiar da formação da indústria cultural nesses países e, como veremos oportunamente, iria implicar ações das mais diversas e nos mais diferentes contextos das produções nesse campo.

Essa questão me parece relevante para a elaboração de um panorama da formação do consumo de massa de produções artísticas a partir da década de 60 já que, a meu ver, legaria aos poderes públicos a função de equilibrar minimamente as condições para a manutenção dessas produções em regiões distantes dos centros da grande indústria.

⁴⁷ CANCLINI, 2006, p. 67 e 68.

⁴⁸ ORTIZ, 2006, p. 32.

Em outras palavras, fora do eixo principal de ação e concentração da indústria cultural, a ação do poder público em suas mais diversas instâncias seria não apenas relevante, mas fundamental para criar condições mínimas de realizações às produções artísticas. No caso da música popular, principal segmento de produção cultural com inserção num mercado de grandes proporções, essa realidade seria ainda mais marcante, como se verá.

Mas não se pode falar apenas das condições tecnológicas para se pensar sobre a modernidade e o ambiente social em que ela se desenvolve. Alguns outros fatores de igual importância merecem também atenção. Para tanto, recorro novamente às interpretações de Renato Ortiz acerca do pensamento de Perry Anderson que descreve o contexto em que se dá a modernização europeia na primeira metade do século XX, para posteriormente, pensar a realidade brasileira.

Para Anderson, seriam necessárias três condições para o surgimento do Modernismo naquele continente:

A primeira diz respeito a um passado clássico, altamente formalizado nas artes visuais e institucionalizado pelo Estado. Este passado cumpriria uma dupla função: ele é fonte de tradição artística e referência obrigatória para os críticos do academicismo oficial. (...) A segunda coordenada está vinculada às inovações tecnológicas que conhece a sociedade europeia neste período – telefonia, fotografia, telégrafo, automóvel, avião –, mas que encontram ainda restritas a um pequeno grupo da sociedade. (...) Ao terceiro elemento, Perry Anderson denomina “proximidade imaginativa da revolução social”, ou seja, existiria “no ar” uma esperança de transformação política que habitava diferentes setores sociais. Por isso o autor pode afirmar que “o modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”.⁴⁹

A realidade brasileira, no entanto, se mostrava sensivelmente diferente se comparada à europeia. Um passado clássico, por exemplo, o Brasil não possuía. Essa “ausência” seria minimizada posteriormente pela utilização de nossas referências simbólicas presentes nas culturas indígenas e em um vasto leque de idiosincrasias nacionais “construídas”⁵⁰, a partir da semana de 22. Mas no que se refere aos dois outros pilares havia as condições favoráveis à chegada da modernidade. O processo de industrialização em nosso país, iniciado já na década de 30, mas sensivelmente ampliado nas décadas de 50 e 60, criaria um parque tecnológico condizente com as necessidades da indústria de entretenimento. Também a proximidade da revolução

⁴⁹ ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução* – Novos Estudos CE-BRAP, n° 14, fevereiro de 1986, p. 8 e 9. In ORTIZ, 2006, p. 104 e 105.

⁵⁰ Utilizo aqui o termo “construídas” pelos motivos expostos na nota de n° 45 supra.

social permaneceria como um elemento bastante presente no campo do imaginário brasileiro ao longo de praticamente todo o século XX.

Dirijo-me então ao primeiro dos casos, as inovações tecnológicas. Com o advento do golpe militar de 64, uma das questões fundamentais para a “segurança nacional⁵¹” viria a ser a criação de uma malha de comunicação eficiente e que abrangesse todo o território brasileiro. Isso foi satisfatoriamente conquistado com vultosos investimentos públicos em todo o Brasil bem como ações do Ministério das Telecomunicações, criado em 1967, que através de um ambicioso projeto coordenado pela Empresa Brasileira de Telecomunicações – EMBRATEL, em 1970 já conquistava abrangência de todas as capitais brasileiras e da quase totalidade do território nacional no que diz respeito à capacidade técnica de transferência de dados. As indústrias televisiva e radiofônica, que seriam enormemente beneficiadas com essa realidade, viveriam um paradoxo. Se por um lado cumpririam um importante papel de integração nacional através da divulgação em larga escala da Cultura Nacional⁵², de outro se isentavam de críticas e divulgação das práticas repressivas do estado ditatorial instituído em 64. Um jogo com regras bastante claras no Campo Político com repercussões importantes no Campo Artístico.

No que se refere aos anseios de mudanças sociais, o Brasil vivia uma verdadeira efervescência cultural e política desde o pós-guerra. Após o sucesso da revolução cubana em 1959, primeira investida do gênero na América Latina, movimentos populares ganham força e presença nas questões nacionais, principalmente no governo do presidente João Goulart. Com sua deposição em 64, diversas ações culturais foram responsáveis pela constituição da “resistência”. Os CPC da UNE⁵³, movimentos teatrais e cinematográficos, além das produções de grandes nomes da música popular surgidas nos anos 60 – para citar apenas alguns relacionados às artes e às culturas – vivem

⁵¹ Com o regime de exceção instaurado no Brasil em 31 de março de 1964, uma das prioridades dos governos militares que seguiram pelos 20 anos subsequentes foram os investimentos em tecnologia de ponta nas comunicações. Isso se deveu, em grande medida, a necessidade de desenvolvimento de uma rede que permitisse acesso e divulgação rápidos de informações que pudessem ajudar os mecanismos de “defesa” ante o perigo inimigo representado pelas ações de resistência ao golpe. Assim, em pouco menos de 10 anos, um parque tecnológico de comunicações estava completamente instaurado pelo Estado brasileiro, abrangendo todo o território nacional. O Serviço Nacional de Informação, criado em 13 de junho de 1964, através da Lei 4.341, foi o órgão responsável pela arquitetura logística de grande parte dessas ações.

⁵² Muito se tem escrito sobre os padrões da Cultura Nacional. Um bom exemplo da tentativa de ampliação desse conceito pode ser encontrado no ensaio “A estética do frio”, do músico Vitor Ramil. *Op. cit.*

⁵³ Um excelente trabalho sobre o CPC da UNE em Curitiba, bem como uma rica contextualização de sua importância, pode ser conferida na dissertação de mestrado de Ana Carolina Caldas, defendida em 2003 no departamento de Educação da Universidade Federal do Paraná. *Op. cit.*

momentos de incorporação das questões nacionais e a valorização de elementos de brasilidade, em oposição ao “imperialismo cultural norte-americano”. Estavam presentes os ideais modernistas da década de 20, finalmente encontrando as bases físicas necessárias à sua efetivação.

Já em Curitiba, uma capital distante dos grandes centros nacionais, a realidade era um pouco diferente. Até a década de 60, por exemplo, a cidade contava apenas com dois teatros públicos para apresentações artísticas: o teatro Guaíra, sob responsabilidade administrativa do Governo Estadual, e o teatro da Reitoria, ligado à Universidade Federal do Paraná. Além disso, pela ausência de grandes empresas de comunicação, concentradas em sua maioria em São Paulo e no Rio de Janeiro, as iniciativas culturais locais dependiam de recursos estatais em suas mais diversas instâncias. O poder público funcionava como um órgão compensatório às produções artísticas distantes da indústria cultural e do consumo de massa⁵⁴. Assim, uma ação mais efetiva do poder público municipal a partir da década de 70 somada a outras de responsabilidade do governo estadual, viriam a compor um dos períodos mais promissores para as artes curitubanas ainda que isso viesse a ocorrer com um pequeno atraso em relação ao contexto de âmbito nacional⁵⁵.

Isto posto, defendo a idéia que houve um atraso dentro do atraso no que diz respeito à existência de condições físicas para as produções artísticas musicais na capital do Paraná. Em outras palavras, Curitiba, em relação a equipamentos físicos para apresentações artísticas com as cidades centrais brasileiras, entenda-se Rio de Janeiro e São Paulo, iria “acertar seus ponteiros” apenas ao longo da década de 70, posteriormente a consolidação de uma indústria cultural no Brasil. Esse pequeno atraso, em certa medida, pode ter sido um dos elementos que dificultaram a inserção da produção artística local no contexto nacional.

Mas há ainda outras razões para essa ausência curitubana no cenário dos grandes nomes da música popular. A análise futura de algumas delas servirá para a composição de um panorama histórico da recente produção musical da capital do estado do Paraná.

⁵⁴ No capítulo seguinte desta dissertação, onde discorro sobre as políticas públicas para as artes e à cultura, me atendo com mais pormenores sobre esta questão.

⁵⁵ Um dado que julgo significativo e que registro aqui, diz respeito à radiodifusão. A primeira rádio com Frequências Moduladas (FM) em Curitiba data de 10 de março de 1977. Trata-se da Rádio Transamérica, então pertencente ao grupo do Banco Real. Sua programação era montada nos estúdios do Rio de Janeiro e a retransmissão feita, em Curitiba, a partir da Rua Desembargador Hugo Simas, no bairro do Pilarzinho. (publicado no jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, por Aramis Millarch, em 08/01/2977).

A CONSTRUÇÃO DOS EQUIPAMENTOS PÚBLICOS

Procurei descrever o contexto nacional dos anos de consolidação da indústria cultural brasileira. Cabe agora demonstrar o modo como Curitiba se inseriu nesse contexto e, com base nessa realidade, defender a idéia de que longe do chamado eixo Rio – São Paulo, determinadas ações artísticas ligadas ao consumo de massa e os produtos delas resultantes, ficariam limitados a um mercado incipiente e bastante modesto, haja vista suas dificuldades de produção, divulgação e comercialização em escala necessária para sua sustentação autônoma⁵⁶. Isso resultaria em uma grande dependência de ações públicas, pelo menos no que se refere à manutenção mínima das condições materiais para sua realização⁵⁷.

É certo que a implantação do que se costumou chamar de indústria cultural⁵⁸ no Brasil da década de 60, com ações mistas do capital privado (grandes editoras, gravadoras, distribuidoras e redes de televisão com alcance em processo de ampliação constante) e o Estado, ocupou um lugar central e exclusivo na construção de uma rede nacional comunicação. Entretanto, em meio ao regime de exceção inaugurado em 64, o Estado brasileiro iria investir grande quantidade de recursos no aprimoramento tecnológico das comunicações, com vistas a dar suporte também a seus interesses políticos. Assim se entende melhor como grandes empresas televisivas, radiofônicas e da imprensa escrita, encontraram um ambiente amplamente favorável ao seu crescimento. Essa parceria teria grande êxito em âmbito nacional.

Em regiões periféricas, por outro lado, o papel dos investimentos públicos ganha importância capital. Na ausência de um ambiente consumidor regional capaz de amparar as produções e dar-lhes destaque em âmbito nacional, tais recursos funcionaram para alicerçar uma gama de realizações por demais distantes das empresas de produção,

⁵⁶ Como já descrito anteriormente, o processo de autonomização seria um dos elementos necessários para a efetivação de um mercado consumidor efetivo das produções artísticas.

⁵⁷ No caso da música popular, produção e divulgação estão diretamente ligadas a recursos para montagem de espetáculos e registros fonográficos, espaços físicos para suas elaborações e uma intrincada engrenagem de divulgação capaz de levar ao conhecimento do público os produtos resultantes dessas ações.

⁵⁸ A esse respeito, pode-se utilizar de um breve esclarecimento: “No caso das modernas sociedades industrializadas é comum que elas sejam consideradas como sociedades de massa, onde as instituições dominantes têm de prover e até mesmo criar as necessidades de multidões e de seus participantes anônimos, da mesma forma que desenvolvem mecanismos eficazes para controlar essas massas humanas, fazê-las produzir, consumir e se conformar com seus destinos e sonhos. (...) Tais instrumentos seriam principalmente o rádio, a televisão, a imprensa e o cinema. Essa cultura homogeneizadora, niveladora, teria o núcleo de sua existência num setor específico de atividade, a indústria cultural. (...) Não há dúvida de que a indústria da cultura, centrada nesses meios de comunicação de massa, é um elemento muito importante dessas sociedades modernas”. (SANTOS, p. 46).

promoção e distribuição. Um papel que, em Curitiba, começa a se esboçar efetivamente apenas no início dos anos 70.

É nesse ambiente que toma posse à frente do Poder Executivo de Curitiba o arquiteto Jaime Lerner, que implantaria um novo Plano Diretor para a cidade a partir de 1971.

Lerner é nomeado para o cargo de prefeito pelo então governador do Paraná, Haroldo Leon Perez, para um mandato de quatro anos. Num projeto ambicioso, propõe e inicia profundas modificações na cidade, fixando uma imagem que lhe renderia frutos políticos positivos até o final da década de 90⁵⁹.

Minhas considerações futuras se referem única e exclusivamente à produção musical e às políticas públicas para a música popular na capital paranaense, visando assim contribuir para enriquecer o debate sobre uma questão que me parece central para a compreensão do alcance de ações no período de 1971 a 1983, qual seja, a modernização dos equipamentos públicos de arte e cultura⁶⁰, levada a cabo a partir da primeira administração de Jaime Lerner. Essa modernização deveria criar as condições necessárias para realização de ações mais efetivas em todos os segmentos artísticos, com vistas à promoção de uma mudança cultural na cidade⁶¹. As artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e outros segmentos teriam sido contemplados com a construção de espaços públicos importantes na cidade ao longo de 12 anos de poder. É a esse respeito que discorrerei nas próximas linhas.

⁵⁹ Sobre o ambiente político que tornou possível aos administradores municipais as ações descritas ao longo desta dissertação, tecerei comentários em relação à formação do Campo Político em Curitiba no próximo capítulo.

⁶⁰ Em um pequeno texto de abertura para o seminário “Cidade é Arte, Cidade é Cultura”, organizado pelo Setorial de Cultura do Partido dos Trabalhadores em 19 de junho de 2004, à época sob minha coordenação, no SESC da Esquina em Curitiba, discorro sobre as diferenças dos conceitos de Arte e Cultura, comumente negligenciadas. Nesse Seminário estiveram presentes Marcelo Sandmann, professor de literatura portuguesa da UFPR, Vitor Ortiz, então secretário da Cultura de Porto Alegre, Bernardo Pellegrini, então Secretário da Cultura de Londrina, Cláudio Manberti, Secretário das diversidades Culturais do Ministério da Cultura, Ângelo Vanhoni, deputado estadual no Paraná, Cláudio Fajardo, presidente da Biblioteca Pública do Paraná e Antonio Grassi, então presidente da FUNARTE.

⁶¹ No sítio da Fundação Cultural de Curitiba www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br, a respeito do Teatro do Paiol consta: “Antigo Paiol de Pólvora transformado em teatro em 1971, o Teatro do Paiol é um símbolo cultural e histórico de Curitiba. Sua criação foi o marco das reformas urbanísticas e culturais implementadas na cidade a partir da década de 70. (...)” (grifo meu). Não quero dizer com isso que tais mudanças faziam parte dos anseios da população.

O Paiol de Pólvora



*Fachada atual do Teatro do Paiol
Bairro Rebouças – Curitiba (PR)*

A Curitiba do início da década de 70 era uma promessa de grande cidade do futuro. Ainda conviviam em relativa harmonia práticas sociais e políticas que poderiam a caracterizar ora como uma cidade do interior com relativa importância, ora como uma capital importante, guardiã de promessas políticas e administrativas. No campo artístico, entretanto, uma certeza havia: a cidade era bem pouco privilegiada em relação a uma infra-estrutura minimamente aceitável para uma capital de seu porte.

Ao tomar posse em 1971, o prefeito Jaime Lerner teria, portanto, muito a fazer para colocar a administração municipal no mapa das realizações culturais. Se de um lado isso poderia significar um desafio que demandaria recursos vultosos e um interesse administrativo por essas questões que até então não tinha se revelado nos quadros municipais, por outro, tudo o que viesse a ser feito teria boas chances de obter amplas repercussões junto à sociedade, servindo para a legitimação na implantação de um projeto político bastante ambicioso baseado em alterações urbanísticas na cidade, o qual daria a Curitiba, em poucos anos, um destaque nacional e mesmo internacional no plano da administração pública.

É nesse contexto que se realiza um gesto simbólico do prefeito de Jaime Lerner. Com menos de um ano de mandato, tem início um projeto de “modernização” dos equipamentos artísticos da cidade de Curitiba, tendo como “pedra fundamental” à

inauguração do Teatro do Paiol⁶², antigo depósito de pólvora, uma reivindicação da classe artística local.

Como já falei, Curitiba contava à época com pouquíssimos espaços teatrais para apresentações. O município não possuía relevância nas ações artísticas e culturais dentro de seus próprios limites políticos, já que quase todo o equipamento físico público da cidade era de responsabilidade dos governos estadual, principalmente, e, em menor escala, federal. A inauguração do Teatro do Paiol, portanto, inicia um ciclo de investimentos culturais na cidade e marca simbolicamente as ações da administração municipal no eixo das realizações culturais.

Com um show de Toquinho, Vinícius de Moraes, Marília Medaglia e o Trio Mocotó, nos dias 27, 28, 29 e 30 de dezembro⁶³, entre as festas de fim de ano, a capital ganha um novo espaço e uma música especialmente composta por Toquinho e Vinícius para o novo teatro, Paiol de Pólvora. O primeiro movimento para uma cidade que, em termos de equipamentos públicos contava apenas com o Teatro da Reitoria – UFPR e com o Teatro Guaíra, ainda a meio vapor⁶⁴, vinculado a Secretaria de Estado da Cultura.

Além do impacto na sociedade curitibana advindo da presença desses artistas, nomes de envergadura da cultura de massas das décadas de 60 e 70, a inauguração desse novo espaço público se mostrou bastante importante ao longo dos anos subsequentes. Em seu palco foram realizadas apresentações tanto de artistas locais como de renome nacional que, se antes tinham a exibição de seus espetáculos restrita a dois teatros, ambos sob responsabilidade das outras esferas do poder público, passaram a visitar a capital paranaense agora sob iniciativa da prefeitura da cidade. O Paiol ainda recebeu ao longo das décadas futuras, dentre vários outros expoentes

⁶² Para ilustrar a importância desse ato para o ideário dos seguidores de Jaimir Lerner, Aramir Millarch escreve: “O Paiol ficou como símbolo da Fundação Cultural – que seria criada alguns meses depois – graças, especialmente, ao empenho do então conselheiro Eduardo Rocha Virmond. Mesmo com toda a babaquice, intolerância, rancor e incompetência de algumas administrações que se seguiram, ficou não só o Paiol como logotipo, mas como símbolo do *mais iluminado instante cultural da primeira administração de Jaime Lerner – e que transformaria em muitos aspectos a cidade*” (grifo meu). (IPPUC, vol. 4, p. 85)

⁶³ Em homenagem ao Teatro Paiol, Vinicius de Moraes compôs uma canção apresentada no dia 30 de dezembro, em Curitiba. Proibida sua gravação e apresentação pública pelo regime militar, por considerá-la ofensiva (o Paiol de pólvora seria uma metáfora representando o Brasil), o único registro fonográfico dessa música consta no LP com a trilha sonora da novela O Bem Amado, de Dias Gomes. A letra pode ser conferida nos anexos desta dissertação.

⁶⁴ “O teatro da Reitoria da UFPR foi inaugurado em 17 de outubro de 1958, com a Semana de Cultura, onde se apresentaram a Orquestra de Câmara da Rádio do MEC, sob regência do Maestro Alceo Bochino, o pianista Arnaldo Rabelo, a Orquestra Estudantil sob regência do Maestro Gedeão Martins e o Coral da Universidade Federal do Paraná, sob a regência do Maestro Mário Garau”. Fonte: *site* do Teatro da Reitoria <http://www.teatrodareitoria.ufpr.br/links/teatro.htm>. Já a inauguração definitiva do teatro Guaíra ocorreu apenas em 1974, com o término das reformas que se mantiveram por 24 anos após um incêndio que destruiu parte de suas dependências.

(...) importantes figuras da MPB: Elis Regina, Ivan Lins, João Bosco, Dick Farney, Dona Ivone Lara, Alaíde Costa, Nora Ney, Carmélia Alves, Elza Soares, Carmem Costa, Célia, Leni Andrade, Gonzaguinha, Moreira da Silva, Cida Moreira. E nossos grandes nomes, Marinho Galera, Paulo Vítola, Rosi Greca, Tatará e Lápis, (...).⁶⁵

Tais espetáculos ocorreram quase sempre com o patrocínio direto da prefeitura de Curitiba, a despeito das oscilações orçamentárias ocorridas entre os anos de 71 a 83.

As produções locais também tiveram seu espaço garantido e suas atuações nas dependências do Teatro não foram poucas. Shows musicais, montagens teatrais, exposições fotográficas e atividades ligadas às mais variadas expressões artísticas ocorreram nas dependências do Paiol de Pólvora que contava também com um botequim em suas dependências bastante visitado pela classe artística por anos seguidos.

Também projetos de envergadura nasceram e se desenvolveram no Paiol. Um deles, com conseqüências sociais e artísticas relevantes para Curitiba foi o Movimento Atuação Paiol – MAPA⁶⁶. Através de uma parceria entre músicos, compositores e produtores, se seguiram várias apresentações de músicos locais ao longo de 1975, as quais resultariam na gravação de um LP, lançado em 1976. Entretanto, devido à sua importância simbólica para o contexto artístico e cultural de meu recorte temporal, o MAPA merecerá um capítulo a parte, onde discorrerei mais detalhadamente sobre as repercussões de suas ações.

Todavia, já se pode perceber o significado da inauguração desse “Paiol de Pólvora” em Curitiba. Essa seria apenas a primeira de uma série de ações na construção de equipamentos físicos para as artes a partir de 1971, com implicações significativas para a produção local.

⁶⁵ SANSONE, 2000, p. 17.

⁶⁶ O LP conta com as seguintes canções e compositores: lado A – Porto Seguro (Carlos Bueno); Festa-feira (Celso Loch e Paulo Leminski); Modinha (Sergio Maluf); Sem Maneiras (Phebus Moschos); Imagens Latinas (Celso Loch). Lado B – Receita (Marinho Galera e Paulo Vítola); Coisa Triste (Gerson Físben); Ela (Jose Roberto Bastos Oliva); Sei lá (Luis Fernando Amaral Avi) e Que há de novo? (Marinho Galera). Lançado em 1976, o disco foi gravado em quatro canais no SIR laboratórios – Imagem e Som, com direção musical de Roberto Nascimento e coordenação geral de Marinho Galera.



LP “O Bem-Amado” – 1973, onde está gravada a canção “Paiole de Pólvora”

Outra realização que julgo importante se daria em 05 de janeiro de 1973 e não se refere diretamente a um novo equipamento físico para a cidade. Ao contrário, a iniciativa mostrava os matizes dos interesses do poder público municipal em relação a uma política definida para as artes e às culturas curitibanas.

A Fundação Cultural de Curitiba e suas ações



*Palacete Wolff, antiga sede da Fundação Cultural de Curitiba
Largo da Ordem – Centro de Curitiba*

Em cinco de janeiro de 1973, pouco mais de um ano após a inauguração do Teatro do Paiol, é criada a Fundação Cultural de Curitiba⁶⁷ através da Lei Ordinária 4545⁶⁸, que passaria a elaborar, implantar e administrar as ações públicas dirigidas à Cultura.

Pode-se considerar esse acontecimento também como um dos mais importantes para a capital paranaense, já que sinaliza para um modelo administrativo, cujas repercussões serão aqui analisadas. O órgão, com status de Secretaria, estaria ligado diretamente ao poder executivo, como especifica o artigo 3º⁶⁹.

De uma posição meramente coadjuvante até fins dos anos 60, a Prefeitura de Curitiba começa sua trajetória no sentido de se tornar protagonista nas realizações artísticas e culturais na capital do Estado. Para essa tarefa, institui uma política de criação de equipamentos públicos capazes de realizar as tão sonhadas “reformas (...) culturais implementadas na cidade a partir da década de 70”.

É preciso que se enfatize o significado simbólico da criação de um órgão com autonomia administrativa em relação às ações culturais. Num ambiente extremamente sensível a pressões políticas resultado de interesses dos mais diversos, em termos de administração pública a arte e a cultura têm, tradicionalmente, uma função secundária. Em termos comparativos, é importante lembrar que mesmo em âmbito federal, ações dessa natureza estiveram a cargo do Ministério da **Educação** (*grifo meu*) e Cultura – MEC, até a década de 80. Apenas em 15 de março de 1985 foi criado o Ministério da Cultura, com autonomia administrativa e um organograma definindo ações específicas e independentes para todo o território nacional. Acho importante registrar aqui, parte do decreto que regulamenta o MinC, destacando as justificativas para a sua criação:

O VICE-PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no exercício do cargo de PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 81, itens III e IV da Constituição e, CONSIDERANDO que o crescimento econômico e demográfico do País, a expansão da rede escolar e universitária, a complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional, nas suas diferentes funções no desenvolvimento nacional, bem como o enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente das

⁶⁷ Para efeitos de fluência de texto, a partir deste momento, vou utilizar o termo Fundação Cultural, sem mencionar a palavra Curitiba, para designar essa instituição.

⁶⁸ A Lei, assinada por Jaime Lerner, cria a Fundação Cultural de Curitiba e especifica suas atividades nos artigos 1º e 2º.

⁶⁹ “A Fundação será administrada por dois órgãos: a sua Diretoria Executiva, composta de três membros de livre escolha do chefe do poder executivo; e o Conselho Deliberativo, *presidido pelo Prefeito Municipal* (*grifo meu*), tendo como Vice-presidente o Diretor Executivo da Fundação, e composto de mais cinco membros, além dos membros da Diretoria Executiva, nomeados pelo Chefe do Poder Executivo, entre pessoas que *tenham nível artístico e cultural elevado* (*grifo meu*), todos com mandato de três anos”.

diversas regiões brasileiras, e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de competência na atualidade brasileira; CONSIDERANDO que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, tem suscitado, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos; CONSIDERANDO que os assuntos ligados à cultura nunca puderam se objetos de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério; e CONSIDERANDO que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País,

DECRETA

Art. 1º Fica criado na Organização do Poder Executivo Federal, por desdobramento do Ministério da Educação e Cultura, o Ministério da Cultura, com a seguinte área de competência: I – Letras, Artes e outras formas de expressão da cultura nacional; II – patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural. (...).⁷⁰

Doze anos antes da iniciativa similar em âmbito nacional, Curitiba vê surgir sua Secretaria de Cultura para dar cabo às ações culturais da cidade, com a implantação de um projeto social, político e econômico bem definido. A criação da Fundação Cultural de Curitiba, como já mostrado, um órgão com status de Secretaria, se dá em 1973.

Com os primeiros passos dados, o mapa artístico da cidade começa a ser redefinido com políticas para as mais diversas áreas artísticas, num movimento de expansão, tanto de equipamentos físicos públicos quanto de outras atividades correlatas, que se tornariam marcas registradas da “capital cultural”⁷¹. Exemplos disso não faltam e alguns merecem especial destaque aqui.

Em 1974, é criada a Camerata Antiqua de Curitiba, numa iniciativa do maestro Roberto de Regina e da cravista Ingrid Seraphim⁷². Voltada para a divulgação da música erudita de câmara, a Camerata nasceria sob a responsabilidade direta da Fundação Cultural, recebendo recursos para a realização de um amplo calendário de apresentações e registros sonoros em Curitiba, em importantes cidades brasileiras e no exterior. Com um corpo de artistas vinculados diretamente ao município, a formação incluía, além de um regente, instrumentistas e coralistas.

⁷⁰ DECRETO 91.144, de 15 de março de 1985 – Diário Oficial da União do dia 15/03/1985, página 4773, coluna 2.

⁷¹ Essa noção de “capital cultural” faz parte de um discurso de grande parte da população curitibana sem, no entanto, estar baseada em qualquer reconhecimento mais amplo que possa lhe dar legitimidade social.

⁷² Ambos foram e continuam sendo até os dias de hoje, importantes referências da música erudita local.

Ao longo dos anos subseqüentes, a Camerata Antiqua iria gravar oito LPs e seis cds, com um repertório bastante amplo⁷³. Ainda que essa ação não componha o panorama da construção de equipamentos físicos do município, julgo de extrema importância seu registro em minhas considerações devido sua relação direta com o mapeamento das ações da prefeitura de Curitiba ao longo dos anos 70 e 80.

Como já mencionei anteriormente e ainda que tal ação seja foco de um capítulo específico, no campo da música popular, o MAPA se mostra como outro acontecimento simbólico e ocorrido também às expensas, ainda que parciais, do poder público municipal⁷⁴. Entretanto, desde já merece destaque apenas um componente bastante curioso. O LP resultante do MAPA foi realizado não com recursos totalmente advindos do município, mas com uma parceria com o Ministério da Educação e Cultura⁷⁵, na época tendo como Ministro o político paranaense Ney Braga, o que pode representar indícios das diferentes graduações de importância havidas nas ações para ambientes populares e eruditos no campo das políticas públicas para a música.

Outras ações, ainda que não ligadas diretamente às manifestações artísticas e culturais, também merecem destaque por sua relevância na construção de um

⁷³ No site oficial do Instituto Curitiba de Arte e Cultura, uma organização social criada em 2002 para administrar parte das ações da Fundação Cultural de Curitiba, há uma informação contraditória quanto ao número de obras gravadas pela Camerata. Reproduzo aqui o texto de apresentação disposto no endereço http://www.icac.curitiba.org.br/grupo/icac_detalha_grupo.asp?id=10 : “A Camerata Antiqua de Curitiba, constituída por Coro e Orquestra, é formada por 16 cantores e 16 instrumentistas. Ao longo dos seus 28 anos de existência gravou oito elepês e quatro CDs (grifo meu). Dentre as obras mais expressivas do seu repertório estão o ciclo integral dos Motetos, inúmeras cantatas, ‘Paixão Segundo São Mateus’ e ‘Oratório de Natal’, de J. S. Bach; ‘Messiah’ e ‘Dixit Dominus’, de G. F. Händel; ‘Missa Lorde Nelson’, J. Haydn; ‘Missa em Fá’, de Lobo de Mesquita; ‘Te Deum’ e a ópera ‘Dido e Enéas’, de H. Purcell; além de composições de Pergolesi, Monteverdi, Orlando de Lassus e Buxtehude. Em sua história, a Camerata Antiqua de Curitiba tem uma relação de concertos memoráveis, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal de São Paulo, a apresentação em Washington, em 1996, na sede do Banco Interamericano de Desenvolvimento. Em comemoração aos seus 25 anos, a Camerata realizou em Curitiba, em 1999, dois concertos da Missa em Si Menor, de Bach, na Catedral Basílica e no Teatro Guaíra. Durante 26 anos teve como regente titular o maestro Roberto de Regina, também o fundador do grupo, junto com a cravista Ingrid Seraphim. Desde 2001 a Camerata tem cumprido uma extensa agenda de concertos sob a regência de maestros convidados”. As informações constantes na publicação de Margarita Sansone (SANSONE, 2000, p. 28), foram oito elepês e seis cds. Esses são os verdadeiros números relativos às gravações da Camerata.

⁷⁴ Uma descrição de contribuições diretas e indiretas do município ao Movimento Atuação Paiol – MAPA está devidamente descrita e analisada no capítulo III desta dissertação.

⁷⁵ O então Ministro da Educação e Cultura era Ney Amintas de Barros Braga, que esteve à frente do Ministério de 15 de março de 1974 a 30 de maio de 1978. Entre 79 e 82, foi governador nomeado do Paraná pela segunda vez. Suas ações no campo das artes e da cultura podem representar, sob certos aspectos, as influências advindas das práticas ocorridas em Curitiba a partir da década de 70. Isso, no entanto, carece de pesquisas de campo mais aprofundadas e respaldadas em fontes, amplamente disponíveis nos arquivos públicos do Departamento de Preservação e Memória do Centro Cultural Teatro Guaíra, por exemplo.

equipamento físico favorável às suas realizações. Dentre elas, dedico especial atenção às que seguem.

Uma delas, que resultaria no reconhecimento futuro pela sociedade com um dos símbolos da cidade, o Calçadão da Rua XV, ou Rua das Flores, foi também obra de impactos profundos no perfil cultural curitibano. A revelia dos interesses dos donos dos estabelecimentos comerciais localizados no trecho que vai da Praça Osório à Rua Presidente Farias, centro de Curitiba, a prefeitura promoveu uma verdadeira maratona para sua implantação. Na noite de sexta-feira, 19 de maio de 1972, uma “tropa” de operários iniciou a pavimentação da Rua XV.



*Calçadão da Rua XV (Rua das Flores)
Centro de Curitiba*

Como divulgado pelo Jornal Gazeta do Povo, em sua edição de sábado, 20 de maio daquele ano:

Com obras iniciadas a partir das 18 horas de ontem, sexta-feira, a Rua XV de Novembro, região central da cidade, vai ganhar um calçadão em *petit-pavê*, além de mobiliário urbano, floreiras e muitas árvores. A previsão é de que até terça-feira os trabalhos estejam finalizados.

A ação, que em pouco tempo ganharia a simpatia e a aprovação da comunidade curitibana, incluindo seus mais ferrenhos opositores, os comerciantes locais, teve um impacto significativo por se tratar da “*primeira Rua do Brasil fechada para tráfego exclusivo de pedestres*”⁷⁶. Apesar de todos os possíveis inconvenientes advindos da limitação do tráfego de automóveis no centro de Curitiba, o sucesso foi tamanho que

⁷⁶ ASSAD, in Memória da Curitiba Urbana n° 4, p. 29.

outra região da cidade logo iria receber também a pavimentação destinada exclusivamente a pedestres. Trata-se do centro histórico de Curitiba, comumente chamado de Largo da Ordem, onde estão localizados inúmeros edifícios tombados pelo patrimônio municipal. No “Largo”, como é chamado pela população curitibana, esteve localizada por décadas a sede da Fundação Cultural de Curitiba, além de outros equipamentos físicos destinados às artes e às culturas, muitos dos quais lá presentes até os dias de hoje.



*Casa Romário Martins
Largo da Ordem – Centro de Curitiba*

Logo em seguida à pavimentação da XV, ainda no ano de 1972, mais uma ação que destaco, agora em relação a um equipamento físico cultural. Através do decreto 4334/1972, é criada a Casa Romário Martins. O decreto especifica o que segue:

A Câmara Municipal de Curitiba, capital do estado do Paraná, decretou e eu, prefeito municipal sanciono a seguinte lei: Art. 1º Fica o executivo autorizado a denominar Casa Romário Martins, o prédio sito à *Rua São Francisco*, esquina da praça Cel. Enéas nºs 22 e 30 e incorporado ao patrimônio histórico do município. Art. 2º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. PALÁCIO 29 DE MARÇO, em 18 de setembro de 1972. JAIME LERNER PREFEITO MUNICIPAL.

Com os trabalhos de restauração iniciados em 1973, a Casa Romário Martins foi inaugurada no final do mesmo ano e passou a promover exposições de artistas plásticos,

principalmente paranaenses. Sua inauguração contou com a presença da filha do historiador homenageado Romário Martins, Azurita Martins Alice. Esse patrimônio arquitetônico está localizado no centro histórico da cidade. Posteriormente, a Casa Romário Martins se tornaria responsável pela publicação dos “Boletins informativos da Casa Romário Martins”⁷⁷. Essas publicações, iniciadas em setembro de 1974, trazem periodicamente informações a respeito do patrimônio artístico e cultural de Curitiba e personalidades das mais diversas relacionadas a esse universo. É também um importante veículo de divulgação da Fundação Cultural e de suas ações até os dias de hoje.

Em novembro de 1973, Jaime Lerner inaugura o Centro de Criatividade de Curitiba, no também recém criado Parque São Lourenço⁷⁸. Com uma área construída de 2.400 m², a idéia inicial era a de que o espaço servisse como uma “*usina de idéias, impulsionando a produção curitibana nas áreas do teatro, escultura, pintura, desenho, artesanato e cerâmica*”⁷⁹. Mais tarde, o Centro ganharia o Teatro Cleon Jacques⁸⁰, palco de diversas encenações teatrais importantes da cidade.

Em relação a espaços públicos de lazer ao ar livre, é importante citar a criação, no ano de 1972, dos parques Barigui e da Barreirinha. Ainda que esses parques não contassem com locais para exposições artísticas como galerias de arte, teatros ou cinemas, sua função para a construção de uma nova perspectiva cultural em Curitiba foi de suma importância.

Vale dizer que o primeiro mandato de Jaime Lerner, de 1971 a 1974, termina com um sensível incremento nos equipamentos artísticos e culturais públicos da cidade. Entretanto, ainda que haja a possibilidade de se concluir como tímidas as iniciativas de criação do Teatro do Paiol, da Fundação Cultural de Curitiba e das outras ações descritas, ou ainda e por quaisquer outros motivos, evidenciar as limitações dos objetivos intrínsecos a essas ações, no presente momento julgo oportuno reconhecer que esses movimentos marcam uma diferença na postura pública administrativa para a capital do Estado. Isto posto, lembro ainda que uma análise detalhada e crítica sobre o alcance dessas ações será objeto do próximo capítulo desta dissertação. Opto aqui

⁷⁷ Conforme consta no “Catálogo de título de periódico” da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba, datado de 26 de setembro de 2005, desde o início de sua publicação até março de 1983, foram impressas 71 edições abordando os mais variados temas artísticos e culturais. Sua publicação continua até os dias de hoje. (*op. cit.*)

⁷⁸ O Parque São Lourenço foi criado em 1971.

⁷⁹ SANSONE, 2000, p. 89.

⁸⁰ Cleon Jacques, importante diretor teatral da cena curitibana, assassinado em 1997 em condições até os nossos dias não esclarecidas.

apenas por descrever as realizações no tocante a construção de espaços públicos destinados a incrementar o ambiente artístico e cultural da cidade. Realizações essas rumo a um modelo de modernização do equipamento público material em Curitiba.



*Centro de Criatividade de Curitiba
Parque São Lourenço*

Ao primeiro mandato de Jaime Lerner frente à prefeitura de Curitiba, segue ao longo de 1974 o comando de Donato Gulim, vereador presidente da Câmara Municipal de Curitiba à época, até a nomeação do próximo prefeito, Saul Raiz, para o período que se estenderia pelos anos de 1975 a 1979.

A administração de Saul, amigo e admirador de Lerner, seguiu padrões bem próximos aos de seu antecessor. Desse modo, pode-se constatar a continuidade da política de ampliação dos espaços públicos destinados às manifestações artísticas e culturais.



Antiga sede da Cinemateca de Curitiba, em imagem atual após sua reforma e não mais sede da Cinemateca.

A primeira que descrevo diz respeito ao cinema, onde destaco a criação da Cinemateca de Curitiba, criada em abril de 1975, nas antigas dependências do Museu Guido Viaro, no Largo da Ordem. A Cinemateca foi projetada para ser não apenas um espaço de exibição de filmes, mas também um depositário de acervos da produção cinematográfica curitibana e paranaense.

Seu acervo é a memória cinematográfica paranaense. Mais de mil títulos em celulóide e cem rolos de filmes com base de nitrato de prata. Entre as preciosidades recuperadas pela cinemateca estão as primeiras expressões dessa arte no Paraná: “Panorama de Curityba” e “Carnaval de Curityba”, realizados nas duas primeiras décadas do século (XX), pelo pioneiro Annibal Requião; Desfile do Tiro Rio Branco (1910), de Paschoal Segretto; e Pátria Redimida, de João Baptista Groff, com imagens da Revolução de 1930, inclusive utilizadas em cenas e vinhetas de Terra Nostra da TV Globo e em vários filmes do cineasta Silvio Back.⁸¹

As atividades da Cinemateca de Curitiba permaneceram na sede do Largo da Ordem até 1998, quando suas novas dependências foram inauguradas no bairro do São Francisco, também centro da cidade.

Para se ter uma idéia da importância desse equipamento, ainda que críticas possam ser efetuadas em relação à precariedade de sua manutenção pelo poder público municipal, há apenas mais dois espaços do gênero no Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Sem dúvida,

⁸¹ SANDONE, 2000, p. 174.

sua criação foi bastante relevante não apenas para Curitiba, mas também para o Paraná. O acervo da Cinemateca de Curitiba passou a reunir diversas obras da produção do Estado, doadas em sua maioria por herdeiros sem condições de propiciar uma manutenção adequada. Podem-se encontrar nesse espaço as primeiras imagens cinematográficas realizadas no Paraná, bem como um número considerável de filmes realizados ao longo do século XX, tanto em Curitiba como em outras cidades do Estado. Em que pese recursos rotineiramente escassos destinados à conservação do patrimônio histórico brasileiro, e Curitiba não foge à regra, a Cinemateca ocupou um espaço relevante na área cinematográfica da cidade a partir de 1975.

Outra ação de importância que merece atenção foi à inauguração, na galeria Júlio Moreira, centro da cidade, do Teatro Universitário de Curitiba, o TUC, em 29 de setembro de 1976, em resposta a uma reivindicação da classe estudantil curitibana.

A Lei Ordinária 5484/1976, de 28 de setembro do mesmo ano, diz o seguinte:

A Câmara Municipal de Curitiba, capital do Estado do Paraná, decretou e eu, Prefeito Municipal, sanciono a seguinte lei: Art. 1º - É denominado de "TEATRO UNIVERSITÁRIO DE CURITIBA", o teatro edificado para atividades culturais na galeria que liga a Rua José Bonifácio com o Largo Coronel Enéas. Art. 2º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. PALÁCIO 29 DE MARÇO, 28 de setembro de 1976. Assina, SAUL RAIZ, PREFEITO MUNICIPAL.

O TUC, ainda que contasse apenas com 100 lugares e modestas instalações – cadeiras de madeira, espaço sem tratamento acústico apropriado para um teatro e equipamentos de luz e som bastante limitados –, serviu para apresentações artísticas durante muitos anos, várias delas no campo da música popular, ligadas principalmente à produção de Rock.





*Galeria Julio Moreira – Teatro Universitário de Curitiba – TUC
Largo da Ordem – Centro de Curitiba*

Em 1º de maio 1981, um evento que se transformaria num dos símbolos de ações culturais de iniciativa da comunidade, teria início nas dependências desse Teatro. Trata-se da Canja de Violas, que passou a reunir músicos violeiros de Curitiba e Região Metropolitana em apresentações de cunho popular.

Inicialmente com tendências chamadas “caipiras”, a Canja de Violas se mantém até nossos dias com um evento de destaque no calendário oficial da Fundação Cultural. Apesar de seu significado e valor simbólicos para o patrimônio Cultural local, a Canja sobrevive com apresentações voluntárias de artistas, com a canalização de pouquíssimos recursos públicos para sua manutenção⁸². O evento, que tem entrada franca desde seu início, é realizado todas as tardes de domingo e conta com um grande número de espectadores.

Outra ação que destaco no governo de Saul Raiz foi à criação do Teatro do Piá em 1978. Localizado na antiga sede da Fundação Cultural de Curitiba, no Largo da Ordem, também centro da cidade, desde o início de suas atividades o espaço é destinado exclusivamente às produções de teatro de bonecos. Com a presença de um público majoritariamente infantil, conta com uma platéia de 70 lugares e com exibições permanentes aos domingos pela manhã. Suas instalações foram palco de apresentações

⁸² Obviamente não quero aqui minimizar a importância da concessão de um espaço público, sem a cobrança de taxas, para um evento como o Canja. Apenas chamo a atenção para o fato de que, se comparado a outras atividades artísticas de áreas diversas, a atenção do poder público neste caso pode ser considerada, no mínimo, tímida. Lembro também que o evento é um dos poucos a serem desenvolvidos por iniciativa autônoma de um segmento da sociedade e não do poder público. Um trabalho mais detalhado sobre a “Canja de Violas” está sendo desenvolvido no curso de Mestrado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, pela musicista Grace Filipak Torres, com previsão de conclusão para meados de 2008, cujo título ainda provisório é “O fazer musical no Projeto Canja de Viola”.

dos principais artistas curitibanos do gênero, bem como de inúmeras montagens oriundas de diversas cidades brasileiras.

Esse equipamento merece uma especial consideração, tendo em vista as dificuldades com as quais as produções de teatro de bonecos sempre tiveram que conviver. Tradicionalmente, o gênero recebe poucas atenções dos poderes públicos, o que coloca uma expressão de valor cultural inestimável em posição periférica em relação às demais manifestações artísticas. A inauguração do Teatro do Piá em 1978 é, portanto, de relevância no que diz respeito à ampliação das ações públicas para esse segmento específico, em que pese todos os outros fatores que continuaram dificultando a manutenção da produção *bonequeira* em Curitiba, como falta de recursos para montagens, infra-estrutura limitada, etc.

Por último, ainda mais uma ação merece registro no período. Trata-se da criação do Circo Chic-Chic⁸³ em 1976 e rebatizado em 1979 de Circo da Cidade. Uma importante ação voltada para apresentações artísticas e oficinas de *cultura popular*, o Circo funcionou como palco itinerante em várias regiões periféricas da cidade, por onde passaram desde artistas iniciantes em seus ofícios até produções profissionais de maior envergadura.

Em linhas gerais, essas foram as principais ações da Fundação Cultural ao longo dos quatro anos da administração de Saul Raiz. Com a volta de Jaime Lerner à prefeitura para mais um mandato entre os anos de 1979 a 1983, os incentivos às ações artísticas e culturais continuam sob trilhos bastante similares, ainda que com algumas alterações de foco se comparadas às de sua primeira gestão.

A partir da crise que assolou o Brasil e o mundo em 1973, naturalmente os investimentos nas áreas consideradas como não essenciais perderam gradativamente espaço. As ações públicas nas áreas artísticas em âmbito nacional sofreram um grande revés, ainda que algumas possam ser consideradas de importância para o contexto artístico. E Curitiba parece não ter fugido a essa regra, ainda que a continuidade de investimentos para a área tenha seguido um fluxo minimamente aceitável.

Assim, no segundo mandato de Lerner, quero destacar quatro acontecimentos importantes. O primeiro deles, em relação ao cinema, refere-se à inauguração do Cine Groff, na então sede da Galeria Schaffer, no calçadão da Rua XV de Novembro, em

⁸³ O circo Chic-Chic se originou de atividades artísticas independentes dos irmãos Sérgio e Lafayette Queirolo. Em 1976, têm início conversações entre os “Irmãos Queirolo” e a Fundação Cultural para a criação do Circo Chic-chic. Porém, os recursos financeiros necessários à ação foram conseguidos apenas no ano de 1977.

1981. Num espaço considerado por muitos como bastante incômodo, pequeno, insalubre e, portanto, impróprio para projeções cinematográficas, o Cine Groff⁸⁴ manteve suas atividades até o ano de 2003, quando a Galeria Schaffer deixou de ser administrada pela Fundação Cultural para se transformar em um *shopping center* popular, a despeito dos protestos da comunidade artística da cidade.



*Fachada da antiga Galeria Schaffer onde se localizava o Cine Groff
Calçada da Rua XV – Centro de Curitiba*

Em seus vinte e dois anos de existência, na sala foram exibidos filmes dos mais diversos cineastas do circuito chamado “cinema arte”, em sessões voltadas para um público bastante alternativo. Vale lembrar que o próprio Jaime Lerner era um freqüentador assíduo das antológicas sessões da meia noite, exibidas periodicamente aos sábados naquelas dependências.

Também em 1981, foi inaugurada a Casa da Memória de Curitiba, uma das iniciativas mais importantes em relação à conservação, catalogação e divulgação do Patrimônio curitibano. Como consta no site da Prefeitura Municipal de Curitiba:

A Casa da Memória foi inaugurada em 1981 e ocupou vários endereços antes de ganhar sua sede definitiva, em 2000. Está instalada num conjunto arquitetônico formado por duas edificações, sendo uma delas a Casa Piekarz, unidade histórica de preservação, construída em 1910. O conjunto abriga a sede da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba e as demais atividades da Casa da Memória: conservação e processamento técnico de acervos históricos e artísticos, pesquisa histórica, biblioteca

⁸⁴ Nos anos seguintes, a Fundação Cultural de Curitiba ainda teria, sob sua responsabilidade, três outras salas de cinema. O Cine Guarani, no Centro Cultural Portão, inaugurado em 1988, o Cine Ritz, também no calçadão da Rua XV, inaugurado em 1985, em anexo a loja C&A e o cine Luz, também inaugurado em 1985, em frente a Praça Santos Andrade. Note-se que todos os cinemas administrados pela Fundação Cultural situam-se ou situaram-se no centro da cidade, com exceção do Cine Guarani.

especializada em história do Paraná e de Curitiba, catalogação, indexação e preparo físico de acervo bibliográfico e audiovisual.⁸⁵

Em suas dependências se encontram registros fonográficos, filmes, fotografias, publicações e um grande volume de obras da produção artística e cultural das mais variadas personagens da capital paranaense, grande parte disponível para consultas públicas. Sua criação teve como objetivo centralizar o acervo público municipal bem como garantir sua conservação para as gerações futuras. Dotada de equipe de pesquisadores com formações das mais variadas, a Casa da Memória de Curitiba tem ações nos mais amplos segmentos da memória da cidade. Sentido o reflexo dos “humores” das administrações públicas, esse espaço tem aprendido a conviver com alternâncias de níveis de investimentos, sem comprometer seu acervo, um dos mais importantes de todo o Estado.

No campo da música, a criação da Oficina de Música de Curitiba, em 1982, também por iniciativa da cravista Ingrid Seraphim, foi de suma importância para Curitiba. Inserindo a capital paranaense no roteiro dos grandes festivais brasileiros, a Oficina contemplaria inicialmente apenas a música erudita. Foi no ano de 1991 que ocorreu o primeiro curso de música popular, a Oficina de MPB, ministrada pelo maestro Roberto Gnatalli. Um ano depois, em 1992, diante do sucesso da versão anterior, o festival contaria com dois segmentos, um de música Erudita e outro de Música Popular, ambos contendo diversos cursos com professores de renome nacional e internacional⁸⁶.

Realizada unicamente com recursos do município até o início dos anos 2000, o evento reuniu milhares de jovens ao longo de sua existência, vindos de quase todos os estados brasileiros e de países vizinhos, o que proporcionou um intercâmbio cultural bastante significativo para os músicos curitibanos, com reflexos importantes para a produção local. A Oficina de Música de Curitiba e seus impactos na produção local ainda carecem de um estudo mais aprofundado.

⁸⁵ Fonte disponível no endereço eletrônico:

http://www.curitiba.pr.gov.br/Servicos/Governo/GuiaServicosPublicos/document_equipto_SitePMC.asp?cdo=245

⁸⁶ A Oficina de Música de Curitiba já reuniu até os dias de hoje, em suas 25 edições, milhares de professores do mais alto gabarito e uma enorme quantidade de alunos vindos, além de Curitiba, de todos os estados brasileiros e também do exterior. Essa ação pública tem um impacto bastante importante não apenas no roteiro artístico-cultural da cidade, mas se insere como um dos eventos mais importantes do gênero no Brasil. Com duas edições distintas a partir de 1992, erudito e popular, esta última conhecida por Oficina de MPB. Os reflexos dessa iniciativa espero poder analisar com mais pormenores em meu projeto de doutorado.

Por fim, não poderia de deixar de falar sobre a criação, também no centro da cidade, próximo ao centro histórico do Largo da Ordem, do Centro Cultural Solar do Barão⁸⁷, inaugurado no início de 1983 após dois anos de trabalhos de restaurações, como ação final da segunda administração de Jaime Lerner em relação à construção de equipamentos físicos em Curitiba.



*Centro Cultural Solar do Barão
Centro de Curitiba*

A trajetória desse edifício histórico até seu tombamento pelo município e conseqüente transformação em Centro Cultural está descrita na site oficial da Prefeitura de Curitiba, onde se lê:

Instalado no casarão onde morou o Barão do Serro Azul, o Centro Cultural Solar do Barão abriga espaços para exposições, o Museu da Fotografia, o Museu da Gravura, o Museu do Cartaz, o Centro de Pesquisa Guido Viaro, Sala Scabi, Sala Gilda Belczak, ateliês de xilogravura, litogravura e serigrafia, além da primeira Gibiteca do Brasil. O prédio foi concluído em 1883. Após a morte do Barão em 1894, o Solar transformou-se em Quartel do Exército. Posteriormente, *construiu-se*, em anexo, uma residência para a baronesa Maria José Correia e seus filhos. O complexo do Solar, com cerca de 3.000 m² de área, foi restaurado entre 1980 e 1983. Atualmente é vinculado à Fundação Cultural de Curitiba e possui três blocos: O bloco central, onde morou o Barão, a Casa da Baronesa e os anexos construídos pelo exército. Nas instalações do Solar são realizados cursos de arte e ensaios da Camerata Anticqua, da Orquestra de Harmônicas e do Coral de Curitiba.⁸⁸

⁸⁷ O Centro Cultural Solar do Barão, prédio histórico construído em 1880, após dois anos de trabalhos de restaurações, foi “inaugurado pelo prefeito Jaime Lerner como espaço cultural em 1983, {sendo então} sede do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, do Museu do Cartaz, da Gibiteca de Curitiba, do Centro de Documentação e Pesquisa-Farol do Saber Guido Viaro e da Coordenação de Música da FCC”. (SANSONE, 2000, p.68).

⁸⁸ O endereço é <http://www.curitiba-parana.net/solar-barao.htm>

Destaco este Centro Cultural pela presença, ainda que eventualmente em condições bastante adversas de conservação, dos museus da Fotografia, da Gravura, do Cartaz e do Centro de Pesquisa Guido Viaro, onde se realizam oficinas de capacitação e produção em artes plásticas em Curitiba. Também merece atenção a Gibiteca, primeira do gênero no Brasil, com um acervo de coleções de gibis⁸⁹ bastante importantes. Contando com exposições periódicas, seu acervo está disponível a consulta de estudiosos e apreciadores do gênero.

Nas dependências do Solar do Barão, também foram ministrados boa parte dos cursos ofertados na Oficina de Música desde seu início, além de ter sido a sede, por longos anos, da Camerata Antiqua de Curitiba a Orquestra de Harmônicas de Curitiba⁹⁰, esta última uma das únicas formações do gênero existentes no mundo. Por fim, em relação ao Solar do Barão, também é importante registrar a Sala Scabi, um tradicional local de concertos eruditos de câmara. Nela houve inúmeras apresentações tanto de artistas locais como oriundos de outras regiões do Brasil e do exterior. Aqui, mais uma história a ser contada com pormenores num futuro.

O que se pode concluir até o presente momento é que com a inauguração do Centro Cultural Solar do Barão se efetiva boa parte das ações do poder municipal em relação à construção de um equipamento físico artístico-cultural no período que corresponde aos anos 1971 a 1983. Aliadas as outras iniciativas⁹¹, o movimento em direção à modernização curitibana contribuiria para a construção de um Capital Simbólico Lernista que em boa medida, em âmbito municipal, se mantém até os dias de hoje.

Tanto em sua participação no Campo Político⁹² curitibano quanto nas relações com o Campo Artístico local, o Lernismo deixou marcas na cidade. Entretanto, no que concerne às ações voltadas para as artes e às culturas, o impacto das administrações de

⁸⁹ Ainda que os gibis sejam publicações destinadas majoritariamente para o público infantil, há inúmeros voltados para adultos, com temas variados. Na Gibiteca podem ser encontrados exemplares e coleções para ambos os públicos.

⁹⁰ A Orquestra de Hamônicas de Curitiba foi criada em 1979 e é constituída por gaitas de boca em seus mais variados naipes, em moldes aproximados à formação de uma orquestra sinfônica.

⁹¹ Inúmeras realizações desse período envolvendo a implantação de um novo plano diretor para a cidade, suas relações de poder com outros Campos além de análise crítica de seus resultados, podem ser conferidas no livro “Curitiba e o mito da cidade modelo”. (DENNISON, 2000). Por ora faço apenas questão de frisar que meu trabalho neste capítulo objetivou tão somente a descrição das ações públicas municipais, principalmente no que diz respeito à construção dos equipamentos públicos destinados aos segmentos artísticos e culturais locais. Uma visão crítica a respeito do alcance dessas ações será exposta no decorrer desta dissertação, dentro dos limites impostos por meu objeto de pesquisa.

⁹² No que diz respeito à formação do Campo Político em Curitiba ao longo de meados dos anos 60 e toda a década de 70, discorrerei com mais pormenores no próximo capítulo.

Jaimer Lerner e Saul Raiz ao longo dos anos 70 e início dos 80, ainda está por ser pormenorizado. O tema desta dissertação aborda apenas um dos vieses desse período. Em todo caso, é certo que as inúmeras iniciativas, principalmente as descritas neste capítulo relacionadas à criação de espaços físicos para as artes e culturas, foram determinantes para os vários segmentos produtivos relacionados. Seus resultados práticos podem ser avaliados a guisa das fontes disponíveis em abundância na Casa da Memória – Fundação Cultural de Curitiba, na Fundação Teatro Guaíra, em arquivos da Câmara Municipal de Curitiba, de periódicos locais, bem como de uma gama de fontes e informações constantes em arquivos eletrônicos disponibilizados em *sites* dos mais variados. A criação da Fundação Cultural de Curitiba, de vários teatros, centros culturais, além de ações em parceria com movimentos artísticos locais, foram decisivas para os movimentos não só na década de 70, mas dos anos posteriores, ainda que seja necessária uma análise mais criteriosa e crítica em relação aos resultados dessas ações.

Findado o segundo mandato de Lerner, a partir de 1983 seguiram-se duas administrações do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB. A de Maurício Fruet (1983 a 1985) e a de Roberto Requião de Melo e Silva (1986 a 1988). Ambas também tentaram registrar suas marcas na cidade em aberta oposição aos governos anteriores.

Nesse período, a Fundação Cultural foi dirigida por Carlos Marés de Souza Filho, com ações visando à busca de um alcance às populações periféricas da cidade, pouco contempladas até então.

Uma das obras mais emblemáticas desse período foi o Centro Cultural Portão. Com sua construção iniciada em 1977, ainda no governo de Saul Raiz, o complexo foi projetado para ser um centro comercial. Entretanto, estimulado pela doação ao município pelo artista plástico curitibano Poty Lazzarotto de uma grande coleção de obras de arte, a prefeitura (governo de Roberto Requião), resolveu transformar o espaço em um Centro Cultural. Composto pelo Museu Municipal de Arte, mais tarde rebatizado Museu Metropolitano de Arte de Curitiba – MUMA, o Centro ainda contaria com o cine Guarani, a Biblioteca do Portão, o teatro Antonio Carlos Kraide, com capacidade para duzentas pessoas aproximadamente, além do Clube do Xadrez. Entretanto, a Fundação Cultural já dispunha de muitos espaços para sua administração. O que restou aos representantes do PMDB foram ações localizadas, bastante modestas se comparadas às do período anterior no que diz respeito à construção de novos equipamentos físicos.

Ainda assim se pode considerar como importante um primeiro movimento para a ampliação das ações da Fundação Cultural em direção, por exemplo, à zona sul da cidade, caracteristicamente uma região de grande densidade demográfica e distante da região central. Em que pese duas das realizações Lerneristas terem sido efetivadas em bairros não centrais, tampouco foram em regiões periféricas de concentração de populações de alto risco, onde atividades artísticas e culturais são tradicionalmente escassas e sua ausência pode influir significativamente em índices de delinquência, por exemplo. Dirijo-me rapidamente a elas. O Teatro do Paiol, primeira obra de impacto do prefeito Jaime Lerner inaugurado em 1971, está localizado no bairro Rebouças. O Centro de Criatividade, inaugurado em 1972, no bairro São Lourenço. Ambos distantes das concentrações de populacionais centrais, ainda que também distantes de regiões propriamente carentes⁹³. Isto posto, é lícito pensar que o modelo de política cultural adotado no período de 1971 a 1983 parece não ter levado em conta a totalidade da capital paranaense, suas demandas internas bem como uma melhor distribuição de recursos para a área levando-se em conta fatores outros que não o impacto dessas obras para a vida dos chamados formadores de opinião.

Para ilustrar minhas palavras, reproduzo abaixo alguns dados referentes à concentração populacional em Curitiba nas décadas de 1970 e 1980⁹⁴.

Em 1970, a classificação dos 10 bairros mais populosos para uma Curitiba com população total de 609.026 habitantes, era a seguinte:

1°	Centro	37.066
2°	Boqueirão	27.003
3°	Portão	25.749
4°	Água Verde	25.114
5°	Cidade Industrial	21.973
6°	Novo Mundo	20.768
7°	Rebouças	20.058
8°	Uberaba	18.211

⁹³ Ainda que o Teatro do Paiol estivesse à época, como ainda hoje, localizado próximo a bairro Vila das Torres, uma concentração populacional com elevado índice de pobreza, desde o início suas atividades não tiveram como foco principal o contingente populacional daquela Vila. Pelo contrário, estiveram voltadas basicamente para um público com considerável poder econômico.

⁹⁴ Os dados constam dos censos demográficos realizados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), disponíveis tanto em seu próprio sítio <http://www.ibge.gov.br>, quanto no do IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) <http://www.ippuc.org.br>.

9º	Capão Raso	18.071
10º	Mercês	17.413

Já em 1980, para uma população total de 1.024.975 habitantes, a classificação por bairros era a seguinte:

1º	Boqueirão	52.668
2º	Cidade Industrial	45.904
3º	Cajuru	45.425
4º	Centro	42.371
5º	Xaxim	38.529
6º	Novo Mundo	35.238
7º	Portão	33.511
8º	Capão Raso	32.757
9º	Pinheirinho	32.139
10º	Água Verde	31.979

Diante de tais números, vê-se que o Bairro Rebouças, berço da primeira e uma das principais obras de Jaime Lerner, o Teatro do Paiol, estava na sétima posição em densidade demográfica em 1970 e, 1980, nem sequer aparecia entre os 10 bairros mais populosos. Já o Bairro São Lourenço, sede do Centro de Criatividade, não estava, em nenhuma das duas amostragens, entre os bairros mais populosos. Mas apenas os dados isolados referentes à densidade populacional podem levar a equívocos em eventuais conclusões. Ainda que possam servir de indícios, não se constituem como prova de um perfil de conduta administrativa e a eles devem ser somados outros dados. Entretanto, uma análise desse porte foge aos objetivos de minha pesquisa, motivo pelo qual me atenho apenas aos números apresentado para alertar para um detalhe que julgo importante.

Ao todo, foram descritos 12 novos espaços físicos erigidos ao longo de 12 anos de administração municipal. Para uma cidade do porte de Curitiba, apenas dois deles, levando-se em conta suas densidades populacionais em comparação com outros bairros, estarem situados em regiões não centrais, me parece um dado a ser considerado como relevante. Quase todas as incursões do poder público da época nesse campo se restringiram a uma área bastante modesta em relação aos dados de crescimento da

cidade. Desse modo, ainda que a construção desses equipamentos deva ser considerada como de grande importância para a cidade, acho necessária prudência em sua avaliação. Sobre esse aspecto, embora seja importante uma análise mais criteriosa para que se possam entender melhor os efeitos desse que foi um dos mais bem sucedidos empreendimentos administrativos da história recente de Curitiba, deixo as conclusões possíveis aos leitores e alerta para o fato de que, nos próximos capítulos, voltarei ao tema relacionando-o às políticas públicas para a música popular especificamente. Também as iniciativas do poder executivo para a produção musical local em um contexto de extrema riqueza em nível nacional, serão analisadas a guisa de fontes, visando um mínimo entendimento possível desse período.

CAPÍTULO II

AS POLÍTICAS PÚBLICAS CURITIBANAS

Como procurei demonstrar no capítulo anterior, a Prefeitura Municipal de Curitiba empreendeu ações, não apenas para a construção de novos equipamentos físicos destinados a apresentações e exposições dos mais variados segmentos artísticos, mas também para um remodelamento arquitetônico da cidade, motivada pelo objetivo de consolidar uma “reforma urbanística e cultural” na capital paranaense. O volume de espaços criados em 12 anos de administração, 1971 a 1983, foi significativo se comparado tanto aos anos que se antecederam a esse período, como aos subseqüentes.

Para as considerações do presente capítulo, parto então do pressuposto de que foram criadas gradativamente ao longo de 12 anos de administração, as condições físicas básicas para a elaboração de políticas públicas mais abrangentes e de maior envergadura em um dos segmentos que compõe a produção de música popular. Dentre os quesitos produção, registro e distribuição, pelo menos parte de um deles, a produção, no que concerne a espaços para apresentações, parece ter recebido mecanismos para seu incremento. A inserção da prefeitura de Curitiba no campo dos incentivadores da produção artística local deixou de ser um mero projeto futuro para se transformar em realidade.

Discutirei também o perfil dessas ações, seu alcance e seu comprometimento com as demandas do Campo Artístico da musica popular, seu grau de abertura às participações da comunidade organizada e, por fim, os resultados efetivamente obtidos.

Da inauguração do Teatro do Paiol, passando pela criação da Fundação Cultural de Curitiba e culminando com a criação de diversos espaços destinados a exibições musicais na cidade, dentre os quais dois deles voltados para a música popular, as administrações de Jaime Lerner e Saul Raiz marcaram época. Resta-nos saber o que isso significou efetivamente para a produção musical curitibana e como se deram as relações entre a comunidade musical local com as estruturas administrativas do poder público municipal.

De posse de uma documentação bastante rica, qual seja, os livros de correspondências expedidas do Teatro do Paiol⁹⁵, relativos aos anos de 1973, 74, 75, 76,

⁹⁵ O Teatro do Paiol foi, entre os anos de 1973 e 1975, sede da Fundação Cultural de Curitiba. Em 1974, o então prefeito Jaime Lerner iniciou o tombamento do Palacete Wolf, no centro histórico da cidade o qual, em 1975, seria transformado em edifício sede definitivo da Fundação Cultural de Curitiba.

77 e 78, Leis Ordinárias relacionadas às artes e à cultura de iniciativa dos poderes Executivo e Legislativo, acervo do Departamento de Preservação e Memória do Centro Cultural Teatro Guaia, artigos publicados pelo jornalista Aramis Millarch, além de exemplares da produção fonográfica curitibana da época, pude observar indícios das relações havidas entre a Fundação Cultural, músicos e produtores culturais e jornalistas, na construção de um dos períodos mais instigantes da história musical recente da capital paranaense.

Nas próximas linhas, apresentarei informações que mostram a dinâmica das relações entre o poder público e a sociedade organizada, as tentativas de propiciar um ambiente favorável ao incentivo a música popular local, seus avanços e suas limitações. Também apresentarei dados comparativos entre as realizações locais, regionais e nacional, o que poderá ajudar a compor uma visão acerca da produção desse segmento artístico ao longo dos anos 70 e 80.

Ainda que a construção de um equipamento físico artístico-cultural para a cidade já tenha merecido atenção, duas ações me parecem ainda decisivas e determinantes para uma análise acerca das políticas públicas para a música. São elas a criação do Teatro do Paiol, em 1971, e da Fundação Cultural, em 1973. Estabeleço, portanto, essas duas ações como foco presente sem, entretanto, minimizar a importância das demais iniciativas desenvolvidas até 1983.

Antes, porém, é necessário um entendimento sobre como se constituíram as bases políticas que deram sustentação à implantação de ações do gênero na capital paranaense. Sobre a constituição e consolidação de um Campo Político identificado com mudanças é que início o presente capítulo.

A FORMAÇÃO DO CAMPO POLÍTICO

A noção de Campo desenvolvida por Pierre Bourdieu, um dos pilares teóricos de minhas pesquisas, é uma ferramenta importante para um entendimento minimamente satisfatório sobre a conjuntura política dos anos 60, que resultaria em um ambiente propício, alguns anos mais tarde, para a implantação de um novo plano diretor para Curitiba com considerável êxito. Apesar de questionamentos em relação à sua amplitude e a sua abrangência, sua efetivação, a partir do início dos anos 70, constitui

um modelo representativo das ações do poder Executivo⁹⁶, o que merece ser exposto, ainda que resumidamente, neste capítulo.

Essa história remonta a meados da década de 60, mais precisamente ao ano de 1965 quando se iniciam os estudos para elaboração de um plano diretor para a cidade. Tarefa nada fácil em se tratando da capital de um estado, embora ainda de médio porte em termos populacionais. O então prefeito Ivo Arzua Pereira determina o início dos trabalhos para a criação de um órgão responsável por, dentre outros:

I – Elaborar e encaminhar ao Executivo anteprojeto de lei, fixando o Plano Urbanístico de Curitiba; II – Promover estudos e pesquisas para o planejamento integrado do desenvolvimento do Município de Curitiba; III – Apreciar projetos de lei ou medidas administrativas que possam ter repercussão no desenvolvimento do Município; IV – Desenvolver nos órgãos da Administração Municipal o sentido de racionalização do desenvolvimento do Município em todos os seus aspectos; V – Criar condições de implementação e continuidade que permitam uma adaptação constante dos planos setoriais ou globais às realidades dinâmicas do desenvolvimento Municipal; VI – Coordenar o planejamento local com as diretrizes do planejamento regional ou estadual.⁹⁷

Nasce então, em 1965, o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC⁹⁸.

Como se vê, já havia, em meados dos anos 60, o objetivo de criar um órgão público capaz de delinear mudanças em todo o planejamento urbano da cidade. O IPPUC se origina com essa responsabilidade e ainda justificado por outros aspectos inerentes às administrações públicas explicitamente citados ainda hoje em sua página na *internet*:

A constatação de que os planos urbanísticos, ou de qualquer natureza, por melhores que fossem, ficavam quase sempre nas gavetas dos executivos que os encomendavam, fez nascer a idéia da criação de um órgão de acompanhamento e implantação do planejamento de Curitiba. Com esse objetivo, no final de 1965, foi criado o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC. Concebido, inicialmente, como Assessoria, vinculada ao então Prefeito Ivo Arzua Pereira, o IPPUC foi transformado em Instituto,

⁹⁶ Mais uma vez atento para o livro “Curitiba e o mito da cidade modelo”, de Dennison de Oliveira, onde está presente uma análise crítica exemplar do que o próprio nome da obra sugere, qual seja o “mito da cidade modelo” que caracterizou o período Lernista na capital paranaense.

⁹⁷ Lei Ordinária 2660/1965.

⁹⁸ O IPPUC teve como presidentes, em ordem cronológica: Jair Leal – 1965; Sady Souza – 1966 a 1968; Luiz Forte Neto – 1968 a 1969; Jaime Lerner – 1969 a 1970; Clovis Milton Lunardon – 1970 a 1971; Lubomir Ficinski Dunin – 1971 a 1972; Rafael Dely – 1972 a 1975; Lubomir Ficinski Dunin – 1975 a 1978; Carlos Eduardo Ceneviva – 1979; Cássio Taniguchi – 1979 a 1984; Alcidino Bittencourt Pereira – 1984 a 1986; Omar Akel – 1986 a 1988; Adhail Sprenger Passos – 1988 a 1990; Cássio Taniguchi – 1990 a 1995; Rafael Dely – 1995 a 1996; Mauro Magnabosco – 1996 a 1997; Osvaldo Navaro Alves – 1997 a 1999; Luiz Masaru Hayakawa – 1999 a 2004; Clodualdo Pinheiro Junior – 2005 a 2006; Luis Henrique Fragomeni – 2006 a 2007; e, finalmente, Augusto Canto Neto – 2007. (Fonte; IPPUC – www.ippuc.org.br)

através da Lei Municipal nº 2660/65. O IPPUC, que havia participado da concepção e desenvolvimento do Plano Preliminar, passou a detalhar e acompanhar a evolução e implantação do Plano Diretor Urbanístico. Aprovado em 1966, o Plano delineava as diretrizes de desenvolvimento para Curitiba.⁹⁹

Têm início os estudos para um novo Plano Diretor para Curitiba, cujas bases seriam lançadas oficialmente em 1966, menos de um ano após a criação do IPPUC, com a promoção do seminário “Curitiba de Amanhã¹⁰⁰”. Para a apresentação desse “primeiro passo”, integrantes da equipe constituída por jovens arquitetos, formadores do Instituto. Eram eles, “*José Maria Gandolfi, Marcos Prato, Almir Fernandes e Jaime Lerner¹⁰¹ (grifo meu)*”. Lerner, formado pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná em 1964, iria exercer ainda a presidência do IPPUC nos anos de 1968 e 1969, período determinante para a complementação das idéias básicas que norteariam o novo Plano Diretor.

Ainda que suas matrizes tenham sido esboçadas a partir de 1965, foi apenas com a nomeação de Jaime Lerner como prefeito de Curitiba que o Plano foi efetivamente implantado. Nas palavras do próprio Lerner: “*Agora temos nossa chance de fazer mudanças reais¹⁰²*”.

Destaco nesta breve introdução, um aspecto relevante do processo de ocupação dos cargos públicos administrativos de capitais de estado à época do Regime de Exceção¹⁰³. Acompanhando a trajetória desse personagem, vê-se seu percurso iniciado na administração pública, passando por uma participação na elaboração das bases para o Plano Diretor da cidade, pela presidência do recém-criado Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC e culminando com sua nomeação para o comando do poder executivo da capital do Estado. Esses fatores lhe forneceram oportunidade ímpar para a construção de um ambiente capaz de viabilizar um Campo de

⁹⁹ O presente conteúdo foi extraído da página do IPPUC na internet, disponível em http://www.ippuc.org.br/ippuc/index_ippuc.htm

¹⁰⁰ O seminário “Curitiba de Amanhã” foi realizado com o objetivo de dar transparência às propostas do novo Plano Diretor que se esboçava para Curitiba. Diversas regiões da cidade, além de várias instituições e associações de classe foram ouvidas ao longo de 1966. O impacto dessas audiências no Projeto do Plano Diretor ainda está por ser averiguado em futuros estudos.

¹⁰¹ Memória da Curitiba Urbana, vol. 1, p. 19.

¹⁰² Na página oficial do Instituto Jaime Lerner (www.jaimelerner.com) encontram-se disponíveis textos, relatos e inúmeras outras informações a respeito de sua trajetória, dentre elas, obviamente, um destaque especial para suas ações diante da Prefeitura de Curitiba.

¹⁰³ Não estou aqui justificando nem tampouco defendendo a ausência de eleições diretas para o cargo executivo majoritário das capitais dos estados brasileiros. Apenas procuro entender a dinâmica presente no processo de indicação para ocupação desses postos, identificando os resultados práticos advindos dela.

Poder e lhe proporcionar o devido respaldo político quando da implantação do Plano. Ora, se os Campos, para Bourdieu são

... caracterizados por espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de certa normatização criada e transformada constantemente por essas próprias ações e, dialeticamente, esses espaços, ou estruturas, trazem em seu bojo uma dinâmica própria determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores.¹⁰⁴

Ou ainda

Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.¹⁰⁵

A partir do exposto acima, vemos na realidade curitibana, a partir de meados dos anos 60, uma delimitação de atuações no ambiente político municipal, onde estava inserido Jaime Lerner com uma gradativa conquista de espaço e de importância. A constituição do Campo Político em Curitiba é, então, efetivada através de *redes de relações*, onde se instauram as bases para sua formação, a despeito de eventuais tensões e disputas internas¹⁰⁶.

No tocante ao tema, mais um ponto ainda julgo importante salientar. Trata-se da vinculação partidária dos personagens centrais desse Campo Político. Jaime Lerner, prefeito de Curitiba de 1971 a 1975 e 1979 a 1983; Donato Gulin, Presidente da Câmara Municipal, conduzido à Prefeitura em 1975 para um “mandato tampão” de um ano; e Saul Raiz, prefeito entre os anos de 1975 e 1979, eram todos da Aliança Renovadora Nacional – ARENA, partido vinculado aos militares durante os anos do regime de exceção. Apenas em 1982, quando restabelecidas as eleições diretas para governadores de estado, seria eleito José Richa no Paraná, filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB¹⁰⁷ conquistando, por consequência, o poder de nomeação do prefeito para a capital do Estado. Optando por Maurício Fruet, também do

¹⁰⁴ Ver introdução desta dissertação.

¹⁰⁵ CHARTIER, 2002, p. 140.

¹⁰⁶ A predominância desse Campo Político viria ser modificada apenas em 1982, quando é indicado Maurício Fruet, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, que toma posse no início de 1983.

¹⁰⁷ Com a reforma partidária promovida em 1978 e que passou a vigorar em 1979, a Aliança Renovadora Nacional - ARENA se transformaria em Partido Democrático Social – PDS, e o Movimento Democrático Brasileiro – MDB em Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB.

PMDB, esse ato rompe com 12 anos de permanência da ARENA a frente do Poder Executivo. Três anos mais tarde, em 1985, nas primeiras eleições diretas para prefeito em capitais de estado, é eleito Roberto Requião de Melo e Silva, também filiado ao PMDB, que administraria a prefeitura até a volta de Jaime Lerner, em 1988, em uma campanha eleitoral de apenas 12 dias¹⁰⁸. A partir de então, até os dias atuais, o Campo de Poder vinculado a Jaime Lerner permanece à frente da prefeitura de Curitiba o que, em certa medida, mostra sua força política, conquistada a partir dos anos 70.

Em linhas gerais, essas são as bases dos movimentos políticos locais a partir de meados da década de 60, que mapearam as ações públicas, não apenas para as artes, pelos anos subsequentes.

OS MOVIMENTOS DO PAIOL

Como já demonstrei, o Teatro do Paiol é inaugurado em fins de 1971 com um show de Toquinho, Vinicius de Moraes, Marília Medalha e Trio Mocotó, todos artistas bastante importantes no cenário da Música Popular de então. Nos quatro dias de apresentações, o show reuniu 1007¹⁰⁹ pessoas, o que representa presença maciça e acima do que comportava o Teatro, com capacidade para 225 pessoas sentadas¹¹⁰. A partir desse momento, o Paiol se tornou o grande símbolo das ações artísticas e culturais da prefeitura. Até a construção do Teatro Universitário de Curitiba – TUC, aquele espaço seria o único administrado pela prefeitura com condições físicas e técnicas para a realização de shows musicais. Também em suas dependências, a partir de maio de 1973, estaria sediada a recém criada Fundação Cultural, que só ganharia uma sede própria no ano de 1975. Todos esses dados servem para mostrar a importância do Teatro do Paiol para as ações públicas municipais.

Para se ter uma idéia do volume de eventos ocorridos em suas dependências, registro abaixo o constante do mesmo ofício 235, que discorre acerca das realizações artísticas e culturais nesse espaço. São elas:

¹⁰⁸ Nessas eleições, Lerner substituiu Algaci Túlio, então candidato a prefeito, às vésperas do pleito e, em uma campanha de 12 dias, é eleito prefeito tendo como seu vice, o próprio Algaci Túlio, ambos então vinculados ao Partido Democrático Trabalhista – PDT.

¹⁰⁹ Ofício 235, correspondências expedidas, de 09/12/1975.

¹¹⁰ No máximo, 900 pessoas sentadas para 4 dias de shows.

ANO	PROMOÇÕES	APRESENTAÇÕES	PESSOAS
1971	01	04	1007
1972	39	97	21132
1973	321	405	31156
1974	225	398	26107
1975	218	405	34224

Por promoções se entenda o número de eventos distintos efetivamente realizados no Teatro. A diferença entre os números registrados em promoções e apresentações se deve ao fato de, em muitas delas, ter havido duas ou mais sessões, em dias distintos ou não. Lembrando que as atenções de meus estudos estão voltadas para a música popular, é necessário ainda um registro complementar aos dados acima apresentados, em relação às especificidades de cada promoção. Tais registros, que constam do mesmo ofício, são os seguintes, para os anos de 1971 a 1974:

Natureza	Quantidade
Cinema	208
Musicais	174
Teatro	156
Exposição	22
Cursos	13
Áudio Visual	10
Promoções Infantis	07
Colação de Grau	08
Conferência	07
Promoções Oficiais	04
Lançamento de livros	03
Inauguração	02

E, em 1975, as promoções foram assim realizadas, por segmento artístico:

Natureza	Quantidade
Ensaio	78
Reuniões	60
Musical	39
Teatro	22
Teatro Infantil	06
Exposição	04
Cursos	03
Promoções Infantis	02
Colação de Grau	02
Promoções Oficiais	01
Cinema	01
Palestras	01

Chamo a atenção para alguns pontos que julgo de importância em relação aos dados apresentados acima. O primeiro deles refere-se aos números de ensaios e de reuniões, os de maior densidade dentre todas as atividades. Isso se deve ao início de dois movimentos da comunidade artística curitibana. Um deles, o Movimento Atuação Paiol, das expressões de música popular. O outro, o Grupo de Teatro Paiol, naturalmente vinculado às artes Cênicas. Também acho significativo os dados referentes à programação de espetáculos musicais. Ainda que não haja registros numéricos da proporção entre eventos de cunho popular e erudito, esse segmento ocupou a grande maioria da grade de eventos do Paiol.

Outro fator que destaco diz respeito ao número de apresentações cinematográficas. A diferença dos números dos anos 1971 a 1974 para os de 1975 se deve, a meu ver, a inauguração, em abril de 75, da Cinemateca de Curitiba. Se antes o único espaço público que poderia ser usado para exibições e mostras de filmes era a sede da Fundação Cultural de Curitiba, ou seja, o Teatro Paiol, a partir daquele momento a *sétima arte* ganha um espaço próprio, minimamente equipado, o que pode ter contribuído sensivelmente para a composição dos números apresentados.

Voltando aos dados, alerto para mais três pontos importantes a serem analisados: o número de eventos de artistas ou grupos curitibanos em relação a visitantes; a frequência de público em tais eventos, considerando a proporcionalidade do valor cobrado dos ingressos; e por fim, algum diferencial que possa ter existido em relação a cobranças de taxas obrigatórias¹¹¹ e similares pela administração do Teatro do Paiol¹¹² para as apresentações de artistas ou grupos locais. Para essa análise, as fontes disponíveis são os borderôs de boa parte das realizações no período, que disponibilizam informações preciosas. Ainda que não tenha encontrado a totalidade dos documentos dessa natureza, a quantidade disponível compõe um montante de fontes bastante importante, permitindo, com certo grau de certeza, conclusões seguras.

¹¹¹ As obrigações para apresentações artísticas em relação a recolhimentos de direitos autorais são as seguintes: pagamento de SBAT (Sociedade Brasileira de Autores, cuja primeira presidenta foi Chiquinha Gonzaga), uma associação criada em 1917 visando proteger e arrecadar direitos autorais da produção artística como um todo e ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), responsável pela arrecadação de direitos autorais relativos à música, criado pelo artigo 115 da Lei 5988/73 e confirmada pelo Artigo 99 da Lei 9610/98.

¹¹² Ainda que a Fundação Cultural de Curitiba tenha sido criada apenas em 05 de janeiro de 1973, com sua implantação de fato ocorrida em 24 de março do mesmo ano, a administração do Teatro do Paiol passou, a partir dessa data, a ser subordinada a Fundação Cultural, cujo primeiro Diretor Executivo foi Aramis Millarch. Não encontrei informações seguras sobre de quem era a responsabilidade de liberação ou não de eventuais taxas administrativas. Entretanto, há indícios de que o Teatro tinha, dentro de certos limites, autonomia relativa para tal prática sem o aval da direção da Fundação Cultural.

Começo pelos borderôs do ano de 1973. Nos livros de correspondências relativos ao primeiro e segundo semestres, constam 17 borderôs, dentre os quais 10 de apresentações de música ou musicais¹¹³. São eles MPB 4 – 23 a 25 de fevereiro; Paulinho da Viola – 21 a 24 de junho; Quinteto Violado – 29 e 30 de junho; Cidade sem Portas – 25 a 29 de julho e 04 de agosto; Ivan Lins – 2 a 5 de agosto; Turíbio Santos – 29 e 29 de agosto; Elis Regina – 31 de agosto a 2 de setembro, com seções extras em 1 e 2 de setembro; Traditional Jazz Band – 13 e 14 de outubro; Jorge Ben¹¹⁴ – 9 a 11 de novembro; Paulinho Nogueira – 10 e 11 de dezembro.

Vemos que, entre os dez espetáculos descritos, apenas um é de Curitiba. Ao analisar essa proporção dentro de um contexto que envolve tanto artistas de grande reconhecimento público em nível nacional, quanto outros pouco conhecidos, penso que se trata de uma média relativamente baixa, já que estamos falando do teatro com condições técnicas e de infra-estrutura básica satisfatórias para apresentações musicais, sob administração do poder público municipal. Apesar disso, como se trata de um espaço bastante requisitado, com um elevado prestígio junto a artistas de todo o Brasil o que acarretaria, naturalmente, uma disputa bastante intensa por sua ocupação, talvez essa análise deva ser relativizada. Além disso, com várias outras atividades sendo desenvolvidas em suas dependências, os 10% de ocupação por músicos locais, ainda que pequenos, podem se mostrar significativos, já que outros eventos de áreas artísticas diversas oriundas de Curitiba ocuparam, também, os espaços do Paiol.

Esclarecidos os pontos acima, me direciono agora para duas outras questões que tenho como referência de análise. O público presente e as taxas cobradas, que estão assim registrados na documentação¹¹⁵:

ARTISTA	INGRESSOS	VALOR Cr\$ ¹¹⁶	CONVITES	TAXAS
MPB 4	700	20 e 15	121	com cobrança
Paulinho da Viola	353	20 e 10	85	com cobrança
Quinteto Violado	228	20 e 15	18	com cobrança
Cidade sem Portas	266	15 e 10	485	com cobrança
Ivan Lins	377	15 e 10	107	com cobrança

¹¹³ Por “musicais” entenda-se espetáculos cênico-teatrais com utilização de temas musicais e canções para a composição de roteiro. Em tese, trata-se de espetáculos teatrais com predominância de composições musicais, instrumentais ou cantadas.

¹¹⁴ A grafia correta desse sobrenome é como está acima representada, ou seja, com a letra N. Porém, encontram-se inúmeros documentos grafados com a letra M.

¹¹⁵ Borderôs 1973. Livros de correspondências do Teatro do Paiol – 1º e 2º semestres de 1973.

¹¹⁶ Como referência, registro aqui os valores do salário mínimo vigentes em 1973: Cr\$ 268,80 até 30 de abril e Cr\$ 312,00 a partir de 1º de maio. Os valores médios dos ingressos inteiros apresentados na tabela correspondem, portanto, a menos de 10% do salário mínimo da época.

Turíbio Santos	148	20 e 15	111	sem cobrança
Elis Regina	835	30 e 15	116	sem cobrança ¹¹⁷
Traditional Jazz Band	85	20 e 15	40	sem cobrança
Jorge Bem (<i>sic</i>)	778	25 (único)	146	com cobrança
Paulinho Nogueira	71	20 e 15	58	com cobrança

As eventuais comparações dos dados acima devem ser feitas com cautela. Em primeiro lugar, é necessário considerar que os grupos e artistas de renome nacional naturalmente teriam potencial substancialmente maior de público por razões das mais diversas: exposição em veículos de comunicação de alcance nacional, trajetória sólida e reconhecida, etc. O que é importante atentar, a meu ver, diz respeito à consideração dessas diferenças pelo poder público. Assim, vemos que, se de um lado o espetáculo *doméstico* Cidade Sem Portas¹¹⁸ não teve a liberação das taxas¹¹⁹, de outro, conseguiu um expressivo número de convites gratuitos, o que sem dúvida serviu como estímulo à presença de expectadores para um evento produzido por artistas locais. Ainda, dos nove artistas de renome relacionados, apenas dois, Turíbio Santos e Traditional Jazz Band, tiveram isenções tarifárias, por motivos não esclarecidos pela documentação consultada. Elis Regina, apesar do expressivo número de pagantes em suas apresentações, foi onerada com Cr\$ 800,00 de tarifas especificadas em seus borderôs.

No tocante a todos os espetáculos constantes da relação supra, acho importante considerar o número de expectadores presentes, incluindo os de produção local, o que mostra a receptividade da música popular produzida também em Curitiba junto a um potencial de consumidores.

Agora, tomando como base os dados disponíveis relativos aos anos de 1974 e 1975¹²⁰, temos, para 1974: Banda Antiqua da Guanabara – 1º de maio; Brasil – raízes musicais do Afro à Bossa Nova – 14 a 19 de maio; Camerata Antiqua de Curitiba – 24 de junho; História do Tango – de 28 a 30 de junho; Banda de Pífanos – de 8 a 11; 13 a

¹¹⁷ Na segunda sessão do dia 02 de setembro, houve a cobrança de Cr\$ 800,00, sem menção do que se tratava. Nas demais sessões, não houve cobrança de taxas.

¹¹⁸ No próximo capítulo e na conclusão desta dissertação, me deterei com mais pormenores ao que se refere a esse espetáculo.

¹¹⁹ Os valores dos descontos nos borderôs, ainda que com descrições genéricas, se referem, em sua maioria, a direitos autorais recolhidos pelo SBAT e/ou ECAD, confecção de ingressos, etc.

¹²⁰ Durante o regime de exceção instaurado no Brasil a partir de 1964 e, principalmente, após o Ato Institucional nº 5, espetáculos realizados publicamente necessitavam de uma autorização prévia do Departamento de Censura da Política Federal. Para tanto, eram encaminhadas informações das mais diversas, como roteiros, letras de músicas, nome de compositores, etc., para que fosse feita análise pelo sensor a fim de promover a liberação do evento. Nos ofícios do gênero endereçados à Polícia Federal visando à liberação das realizações do Teatro do Paiol, há registros de outros espetáculos ocorridos ao longo de 1974. Entretanto, não estão disponíveis seus borderôs, motivo pelo qual não os relacionei nas informações deste capítulo.

15 e 23 e 24 de agosto; Anjinho do Leblon – 23 e 24 e de 27 de agosto a 1º de setembro; Grupo Ogun (Maraviola nº 3) – 7 e 8 de setembro; Ricardo Cravo Albim – do Chorinho ao Samba – 21 e 22 de setembro; Quinteto Violado – 01 a 06 de outubro; Brasil Concerto – 9 de outubro; Johny Alf (Eu e a brisa) – de 10 a 13 de outubro; João Prado de Carvalho (Um som vindo do céu) – 17 e 18 de outubro; A grande música de Sergio Ricardo – de 7 a 10 de novembro; Victor Bass (Sam Bass) – 12 e 13 de novembro; Rosa Branca (O infinito em Rock) – 14 de novembro; Grupo Ogun (Maraviola) nº 3 – 16 e 17 de novembro; Grupo Premonição – 21 d novembro; Camerata Antiqua – 25 de novembro; Rosa Branca (O infinito Rock) – 29 e 30 de novembro; Show do 3º aniversário com Cartola e Leci Brandão – 27 e 28 de dezembro; Último Rock and Roll – 26 de dezembro. Em relação ao público presente e a cobrança de taxas, as informações constantes nos borderôs são as seguintes:

ARTISTA	INGRESSOS	VALOR Cr\$	CONVITES	TAXAS
Banda Antiqua da Ganabara	165	20 e 10	40	com cobrança
Paulinho da Viola	86	10 e 5	97	sem cobrança
Camerata Antiqua de Curitiba	61	15 e 10	32	sem cobrança
História do Tango	179	20 e 10	29	com cobrança
Banda de Pífanos	240	20 e 10	81	com cobrança
Anjinho do Leblon	414	25 e 15	163 ¹²¹	com cobrança
Grupo Ogun	123	5 (único)	33	com cobrança
Ricardo Cravo Albim	396	25 e 15	126	com cobrança
Quinteto Violado	650	25 e 15	251	com cobrança
Brasil Concerto	2	10 (único)	191	com cobrança
Johny Alf	181	25 e 15	118	sem cobrança
João Prado de Carvalho	106	25 e 15	37	sem cobrança
Sergio Ricardo	322	25 e 15	43	com cobrança
Victor Bass	61	15 (único)	7	com cobrança
Tadeu Hamilko	133	10	62	sem cobrança
Grupo Ogun ¹²²	6	10 e 5	8	sem cobrança
Grupo Premonição	85	5 (único)	16	sem cobrança
Camerata Antiqua de Curitiba	87	20 e 10	48	sem cobrança
Rosa Branca	85	10 (único)	59	sem cobrança
Leci Brandão	172	30 e 15	78	sem cobrança
Movimento Parado	38	15 e 10	32	com cobrança

Antes de expor os números de 1975, acho importante lembrar que o Teatro do Paiol esteve fechado para reformar ao longo do mês de janeiro. Nesse mesmo mês, foi fundado o Movimento Atuação Paiol – MAPA, que será descrito e analisado

¹²¹ Conforme consta nos borderôs, houve a distribuição de mais 32 convites, 4 a cada dia de apresentação, encaminhados diretamente ao Departamento de Censura da Polícia Federal.

¹²² O espetáculo do dia 16 de novembro foi cancelado por falta de público. O número de pagantes no dia 17 também foi extremamente baixo, ainda que o show tenha sido realizado.

devidamente no próximo capítulo¹²³. Vamos aos dados dos borderôs de 1975: Plínio Marcos e seus Pagodeiros – 11 e 12 de março; João Bosco e Athayde Guimarães Junior – de 13 a 15 de junho; Myrian Batucada – 20 a 21 de julho. O público presente e as taxas cobradas têm os seguintes registros¹²⁴:

ARTISTA	INGRESSOS	VALOR Cr\$	CONVITES	TAXAS
Plínio Marcos e seus pagodeiros	183	30 e 15	75	com cobrança
João Bosco	229	30 e 20	12	com cobrança
Myrian Batucada	139	30 e 20	62	com cobrança

Tomando como base todas as informações acima, há bons indícios das iniciativas do poder público municipal, através da administração do Teatro do Paiol, então sede da Fundação Cultural, no sentido de criar condições para apresentações de artistas tanto de renome nacional quando de outros menos conhecidos, estes em sua maioria da própria capital paranaense, sem grandes distinções que pudessem implicar privilégios ou favorecimentos a quaisquer uns desses segmentos, em especial aos nomes já consagrados na cena da música popular brasileira. Das vinte e quatro apresentações registradas para os anos de 1974 e 1975, onze são de artistas ou grupos curitibanos, o que representa 46% de ocupação. Um número bastante significativo e muito diferente do registrado para o ano de 1973.

A despeito das eventuais dificuldades de obtenção de público, das demandas vindas de outras áreas da produção artística¹²⁵ ou de quaisquer outros motivos que pudessem levar a Fundação Cultural a limitar apresentações musicais curitibanas no Teatro, houve um movimento no sentido contrário, ou seja, produtores e músicos parecem ter contado com a compreensão de seu potencial ainda em formação para suas mostras musicais. Não obstante faltarem nos registros documentais consultados alguns dos borderôs dos espetáculos efetivamente realizados no Paiol de Pólvora, boa parte

¹²³ Vale lembrar que, em 1975 ocorreram as três “Mostras da Música Paranaense”, promovidas pelo Movimento Atuação Paiol – MAPA. Além de todas as reuniões realizadas no Paiol, as Mostras ocuparam a pauta em 5 finais de semana, com temporadas extensas que foram, em média, de quinta a domingo. Os dados relativos a esses espetáculos serão devidamente registrados e analisados no próximo capítulo.

¹²⁴ Como falei anteriormente, ainda que na descrição de toda a programação musical de 1975 constem mais espetáculos do que os acima descritos, limito-me aqui a expor apenas os dados registrados em borderôs, disponíveis na documentação do Teatro e por mim analisada.

¹²⁵ Vale lembrar aqui mais uma vez que, como o Teatro do Paiol era o único espaço municipal destinado a apresentações artísticas e culturais, sua agenda tendia a ser extremamente concorrida por artistas plásticos, produções teatrais, eventos cinematográficos, dentre outros. Apenas em 1976, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, é que foi inaugurado, na Galeria Julio Moreira, o Teatro Universitário de Curitiba – TUC, este sim destinado prioritariamente a apresentações musicais.

está disponível e permitiu uma visão minimamente segura do panorama de shows de música popular ao longo dos quatro primeiros anos de sua existência.

Mais um ponto a ser merecedor de atenção especial, se refere à movimentação da administração do Paiol em difundir, para artistas e agentes de todo o Brasil, a intenção de receber em suas dependências espetáculos que pudessem garantir a ocupação de sua pauta com personagens de renome da música brasileira. Trata-se de um ofício sem número, datado de 20 de janeiro de 1975 e assinado pelo Dr. Ricardo Ruy Franco de Macedo, diretor do Teatro do Paiol:

Prezado Senhor, pelo presente, comunico a Vossa Senhoria, que o Teatro do Paiol, casa de espetáculos de Curitiba – sob a administração direta da Fundação Cultural de Curitiba, está estruturando sua programação de shows musicais e teatrais para o corrente ano. Assim sendo, solicito os bons ofícios de Vossa Senhoria, no sentido de nos enviar com brevidade – para Rua Lisímaco Ferreira da Costa, n° 20 – um relato das possibilidades de aqui se apresentarem (*apresentar*) seus contratados ou contratadas, e em que condições as apresentações poderiam ser feitas [seria motivo de satisfação para nós]¹²⁶. Ao ensejo reitero meus protestos de alta estima e elevada consideração.

Essa carta convite foi enviada para inúmeros produtores, artistas, gravadoras, os quais descrevo a seguir:

ARTISTA	ESTADO	OF	ARTISTA	ESTADO	OF
Sebastião Prata	GB ¹²⁷	09	Antono Crisosthomo	GB	10
Antonio Gil	SP	11	Ademar Carvalhaes	SP	12
Clack – Musica e espet.	SP	13	Benil Santos	GB	14
Cinemateca MAM	GB	15	Sidney Matos	GB	16
Carlos Silva	GB	17	Dorival Caymmi	GB	18
Dina Sfatt	GB	19	Dimas Tadeu Schitinni	GB	20
Elton Medeiros	GB	21	Eliana Pitmann	GB	22
Paulo Rotti	GB	23	Paulo Genaro	GB	24
Gesselino de Oliveira	GB	25	Geraldo Del Rey	SP	26
Luiz Gonzaga Junior	GB	27	Matraka Publicidade	SP	28
Walter Silva	SP	29	Paulo Noqueira ¹²⁸	SP	30
Public. Silvio Santos	SP	31	Ricardo Cravo Albim	RJ	32
Roberto Hugo Ferreira	SP	33	Carlos Zara	SP	34
Taiquara ¹²⁹	SP	35	Alberto Martinho	SP	36
Antonio Carlos Jocafi	GB	37	Aquarius Prod. Art. Lt.	GB	38

¹²⁶ Os problemas presentes no texto constam originalmente do ofício.

¹²⁷ GB é a abreviatura para o extinto estado da Guanabara, composto pela cidade do Rio de Janeiro, desde que a capital brasileira foi transferida para Brasília, em 1961. Em 3 de junho de 1974, o então presidente Ernesto Geisel encaminha ao Congresso Nacional o projeto de lei n° 20, onde era estabelecida a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, a qual seria efetivada em 15 de março de 1975. (LINHARES, Rio de Janeiro).

¹²⁸ Presumo que a grafia correta seja “Nogueira”. Entretanto, reproduzo no texto a grafia utilizada na fonte.

¹²⁹ Aqui também a grafia correta deve ser “Tanguara”.

Carlos Lyra	GB	39	I. Rosemberg Cinemat.	GB	40
Marcos Pereira	SP	41	Roberto Santana	PE	42
Silvio Caldas	SP	43	Adelson Alves	GB	44
Paulinho da Viola	GB	45	Pedrinho Mattar	GB	46
Nonato Buzar	GB	47	Johnny Alf	GB	48
Marcos Valle	GB	49	Zimbo Trio	SP	50
Nana Vasconcelos	GB	51	Gravadora Continental	SP	52
Alfredo Corleto	SP	54	Gravadora Oden	SP	55
Chefe Dep Cult UFPR PR		57			

A respeito dessas informações, acho relevante dois pontos que analiso a seguir. O primeiro deles refere-se a quem o ofício foi encaminhado. Em um total de 47 correspondências, uma foi destinada a um departamento artístico sediado em Curitiba, à Chefia do Departamento Cultural da Universidade Federal do Paraná. Pode-se pensar então que talvez não houvesse outras entidades do gênero na cidade, o que não é verdade. Já existiam há muito tempo pelo menos mais dois de caráter também público, o Teatro Guaira e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Também no interior, mais especificamente em Londrina, a movimentação das idéias era intensa.

No segundo pólo populacional do Estado, havia uma grande efervescência musical já a partir dos anos 60 e que se intensificou no início dos anos 70 com a produção de espetáculos musicais, teatrais e literários, com o envolvimento de artistas de todo o Brasil e do exterior, e que deu origem ao que se conheceria mais adiante, em fins dos anos 70 e início dos 80, à Lira Paulistana, a meu ver um importante “passo adiante na linha evolutiva da Música Popular Brasileira”¹³⁰. Entretanto, não observei referência alguma em relação a uma aproximação entre esses dois pólos produtores paranaenses, por exemplo, o que me leva a crer que os objetivos dos administradores dos espaços públicos curitibanos destinados a apresentações artísticas tinham seus olhares para um horizonte bastante definido, envolvendo de um lado movimentos organizados oriundos da própria Curitiba e, de outro, um universo composto por agentes já com um significativo destaque nacional.

Para esse dado, surge nova consideração para ratificar o exposto no primeiro capítulo desta dissertação no que se refere à disposição dos mecanismos vinculados a indústria cultural no Brasil. A exceção de Roberto Santana, de Pernambuco, todos os artistas, produtores e entidades ligadas à área da música popular, estavam sediadas na Guanabara, cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro ou na cidade de São Paulo. O eixo Rio – São Paulo respondeu pela quase totalidade das correspondências

¹³⁰ No próximo capítulo vou me deter com mais atenção e pormenores em relação tanto da produção musical em Londrina quanto do conceito de “linha evolutiva da MPB”.

encaminhadas pelo Teatro do Paiol visando preencher sua agenda de espetáculos de 1975.

Ainda que eu próprio tenha chamado a atenção para o fato de haver apenas duas entidades em Curitiba a terem recebido o chamamento da Fundação Cultural, no capítulo seguinte vou me ater a documentos que nos fornecem mais detalhes a respeito de outras ações que julgo compensatórias para entidades, produtores e músicos curitibanos. Na análise dos dados apresentados até agora, pude verificar uma direção dessas ações para o que considero o auge de um primeiro momento das políticas públicas para a música em Curitiba, entre os anos de 1971 a 1975, o Movimento Atuação Paiol – MAPA. Entre a disponibilização pelo Paiol de espaço físico para suas atividades burocráticas, passando pela concessão de datas na agenda do Teatro do Paiol para as Mostras da Música Paranaense, culminando com o patrocínio pela Fundação Cultural¹³¹ das gravações do LP do MAPA, com a co-participação do Ministério da Educação e Cultura – MEC¹³², muitos esforços foram despendidos a esse Movimento organizado de músicos e produtores, cujo alcance será devidamente descrito e analisado no próximo capítulo.

No momento, acho importante justificar minha dedicação especial ao Teatro do Paiol, a qual se deve a fatores bastante claros que dizem respeito a este ser um dos mais importantes equipamentos físicos já disponibilizados pela prefeitura de Curitiba às classes artísticas, em especial à música. Como já disse, em seus primeiros três anos de existência, o Teatro contava com um progressivo afunilamento de sua pauta, preenchida não apenas com realizações musicais, mas também com diversas atividades. Cinema, exposições, espetáculos teatrais, coquetéis de lançamento, reuniões, etc., enfim, muito do que se produzia em Curitiba tinha como palco as dependências do Paiol de Pólvora, então único teatro público municipal. Uma agenda movimentada devido a uma política da Fundação Cultural que visava inserir o município no panorama de realizações artísticas e culturais da própria Curitiba, até então sob forte influência do Teatro Guaira, entenda-se governo estadual. Fora a destinação da casa Romário Martins às atividades de Artes Visuais, a política de pedestrianização de regiões centrais da cidade que, junto à criação dos parques do São Lourenço, Barigui e Barreirinha, todos ao longo do ano de

¹³¹ Com a transferência da administração de sua sede para o Palacete Wolf, em 1975, no centro histórico da cidade, a Fundação Cultural se desliga da forte imagem do Paiol, mantendo, entretanto, como símbolo, a fachada do Teatro.

¹³² Ver capítulo 3 desta dissertação.

1972¹³³, favoreciam a aglutinação de pessoas com impactos sociais e culturais, outros equipamentos físicos destinados às artes e às culturas, como vimos, foram erigidos entre 1976 e 1983.

Alerto, porém, para o fato de que não foram apenas a construção de equipamentos físicos que nortearam a participação da prefeitura municipal nas realizações artísticas durante os anos 70 e 80. Apoios dos mais diversos a projetos distintos também compuseram suas ações, marcando parcerias entre produtores e administradores públicos. Uma delas, para a qual chamo a atenção no momento, diz respeito a uma consequência do musical *Cidade Sem Portas*¹³⁴, espetáculo com texto de Adherbal Fortes de Sá Junior, direção de Sale Wolokita e músicas de Paulo Vítola, realizado ao longo dos anos de 1972 e 1973. Trata-se do compacto duplo de mesmo nome e que traz em sua capa a chancela “Fundação Cultural de Curitiba – Edições Paiol – CD 01/73¹³⁵”.

Como já foi visto, no início de 1973 é criada a Fundação Cultural. Seu primeiro Diretor Executivo foi Aramis Millarch, jornalista e detentor de grande prestígio junto aos produtores artísticos da capital e do Brasil. Já em seu primeiro ano de existência, a instituição participa da produção de um disco, composto de quatro músicas de autoria de *Paulinho Vitola*¹³⁶, num período onde os registros fonográficos estavam em poder de grandes empresas multinacionais sediadas principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, e em que as produções musicais independentes praticamente não existiam.

A esse respeito, em artigo publicado em 25 de março de 1973, Aramis escreve:

Cidade Sem Portas, no dia 29 {de março}, dentro das comemorações dos 280 anos de Curitiba, será lançado o compacto duplo com os temas principais que **Paulinho** Vitola criou, com sua *extraordinária* sensibilidade para embalar o texto de Adherbar¹³⁷ Fortes de Sá Júnior. Gravado na Guanabara, nos estúdios Hawa, no dia 19 de março último, o compacto com as músicas de “Cidade Sem Portas” constitui a primeira das Edições Paiol, com patrocínio da Fundação Cultural de Curitiba e que pelo seu alto nível artístico, **é material da melhor qualidade para a promoção de Curitiba em todo o País e mesmo no Exterior... (os grifos são meus)**

¹³³ Considero obviamente a criação da Casa Romário Martins assim como a criação de grandes parques da cidade, iniciativas importantes do poder público no sentido de promover atividades recreativas junto à população de Curitiba.

¹³⁴ No próximo capítulo farei uma análise mais cuidadosa desse espetáculo, com especial atenção para o compacto duplo dele originado bem como dos artistas envolvidos em sua produção.

¹³⁵ A sigla “CD” designa Compacto Duplo.

¹³⁶ O diminutivo utilizado consta do texto de apresentação do compacto assinado por Aramis Millarch.

¹³⁷ A grafia correta é Adherbal.



Compacto duplo “Cidade Sem Portas” - 1973

Outro dado importante para o qual chamo a atenção se refere à presença de duas empresas da iniciativa privada na realização do disco. Na ficha técnica constam as seguintes informações, dentre outras: “*capa: Waldir Siedschlag (Opus-Propaganda & Pesquisa) / ... / Impressão: Grafipar*”.

Esses dados mostram um ambiente de participação conjunta do poder público com produtores e iniciativa privada e são indícios importantes do ambiente esboçava em relação às produções artísticas e culturais no início dos anos 70.

Em 1975, após a administração de Donato Gulin, com a posse do prefeito Saul Raiz, novas ações públicas são implantadas parecendo haver, entretanto, uma sensível modificação no que diz respeito à concepção para as artes e para as culturas. A construção da galeria Julio Moreira, onde está localizado o Teatro Universitário de Curitiba é uma das poucas iniciativas de criação de espaço para as artes musicais e cênicas. Como vimos no capítulo anterior, até 1971, não havia teatros, centros culturais, galerias de exposição, cinemas e outros equipamentos físicos públicos municipais. As ações para as artes, pelo menos no que se refere às exposições de trabalhos, estavam quase todas vinculadas a iniciativas públicas de âmbito estadual e federal¹³⁸. Assim, nada mais natural que outros segmentos artísticos também tenham recebido atenção, o que podemos ver através da criação das inúmeras ações já descritas anteriormente.

Aos moldes das ações do MAPA, também ocorreram ações de artistas ligados ao teatro curitibano. O Grupo de Teatro Paiol, realizou reuniões ao longo dos anos de 1975

¹³⁸ Como já foi satisfatoriamente descrito no capítulo anterior, através do Teatro da Reitoria – UFPR e do Centro Cultural Teatro Guaira.

e 1976¹³⁹, ainda que desses encontros não tenha resultado nenhuma grande montagem, pelos menos com registros na documentação por mim consultada.

Aqui um pequeno adendo diz respeito à existência do Teatro Guaira, vinculado à administração pública estadual. Esse espaço foi para a época em questão um importante centro de exibições musicais e teatrais. Ainda que os inúmeros espetáculos ali apresentados não tenham recebido apoio para outras realizações, como gravações de discos, o Teatro se constituiu naquele momento como um dos vértices de apresentações para as realizações da capital paranaense. A partir dos anos 80 e 90, gradativamente suas dependências são direcionadas prioritariamente para as Artes Cênicas, Dança e Música Erudita, o que significou, por conseqüência, uma migração das produções musicais para o Teatro do Paiol.

Por essas realizações, vê-se o empenho dos dirigentes públicos curitibanos tanto em relação a atividades de patrocínio direto para produções artísticas diversas como na construção de equipamentos físicos para suas apresentações. Em relação a este último ponto, é importante lembrar que erigir monumentos e espaços significa também ampliar despesas com sua manutenção, despesas essas relacionadas tanto com a contratação de corpo funcional qualificado como de suprimento de materiais dos mais diversos. Se havia ou não preocupação do executivo em relação a esses “detalhes”, isso parece não ter sido relevante, pelo menos no que se refere ao registro das fontes consultadas. Poucos problemas foram registrados pelos órgãos públicos, sejam eles de deficiência de material, limitações de infra-estrutura, relativos a questões funcionais ou de qualquer outra natureza¹⁴⁰. Apenas um artigo publicado por Aramis Millarch faz referência a um assunto tangencial. Lá, Aramis sugere certa perda de fôlego da Fundação Cultural no que diz respeito à continuidade de programações de envergadura nas dependências do Paiol. Em artigo intitulado “Arrendamento do Paiol”, de 20 de janeiro de 1977, Aramis escreve:

Há mais de um mês, o compositor e publicitário Paulo Vítola fez uma corajosa proposta ao engenheiro Ennio Marques Ferreira, presidente da Fundação Cultural de Curitiba: arrendar o Teatro do Paiol, que se constitui hoje num dos maiores problemas da FCC, sem agilização para devolver àquela casa de espetáculos uma programação capaz de atrair público

¹³⁹ Ao todo foram 49 reuniões durante o ano de 1975, números bem próximos das 51 reuniões realizadas pelo Movimento Atuação Paiol – MAPA, conforme consta no ofício 257/75, de 31/12/75 (correspondências expedidas pelo Teatro do Paiol).

¹⁴⁰ Ainda que eu tenha encontrado descrito nas fontes documentais um episódio envolvendo um caso de indisciplina funcional nas dependências do Teatro do Paiol, devido a sua singularidade, optei por não registra-lo no presente texto.

interessado. A proposta de Vítola foi feita a Ennio durante um jantar na pizzaria Landerna, após a estréia do espetáculo “Diário de Bordo”, em dezembro último. Informalmente no início, Vítola chegou a oficializa-la, aguardando agora uma decisão. Só que, passado mais de um mês, ainda não obteve qualquer resposta. Radicado no Rio de Janeiro, com excelente relacionamento no meio artístico, Paulo Vítola acredita que poderá movimentar artisticamente o Teatro do Paiol. Mas só fará isso se tiver amplas condições de trabalho, independente da burocracia oficial, responsável inclusive pelo afastamento de vários empresários artísticos que, no início, colaboravam para que o público curitibano pudesse assistir aos melhores espetáculos da música popular brasileira. Existem dezenas de grandes nomes da MPB interessados em viajar a outras Capitais e que, por certo, viriam a Curitiba. E há também aquelas figuras admiráveis, que mesmo afastadas dos esquema de consumo, mereceriam também ser prestigiadas. Basta citar dois exemplos: Clementina de Jesus e Moreira da Silva. A esperança é que a proposta de Paulinho Vítola, compositor e pessoa humana admirável, seja aceita.

A se considerar o contido acima, neste caso parece que a preocupação das administrações da Fundação Cultural não esteve ligada, pelo menos em um determinado período, à necessidade de investimentos mínimos para manutenção a contento tanto de suas dependências quanto de sua programação. Dito isso apenas com base em um artigo talvez possa significar formulação de idéias apressadas e frágeis. Entretanto, se observarmos o ritmo de produção musical com base nas fontes analisadas, vemos que realmente parece ter havido uma tendência, pelo menos até o início dos anos 80, de uma diminuição de apresentações de artistas de renome nacional no Paiol de Pólvora. Apesar da agenda do Teatro ter sido contemplada a contento com produções locais, os investimentos em eventos dessa natureza exigem recursos significativamente menores, haja vista, por exemplo, a não existência de despesas com transporte, hospedagem e alimentação de artistas e equipe técnica¹⁴¹.

Por fim, outras ações diretas da prefeitura em relação à música popular destacam-se por sua importância, principalmente a partir de 1979, ano em que toma posse novamente, agora para seu segundo mandato, Jaimer Lerner. Mais uma vez, entre alocação direta de recursos para projetos artísticos e apoio a iniciativas vindas de músicos e produtores, serão analisadas nas próximas linhas ações pontuais da Fundação Cultural bem como do governo estadual do Paraná, visando objetivos dos mais diversos no campo da música popular.

Se até o presente momento procurei demonstrar os efeitos das políticas públicas entre 1971 e 1979 para os vários segmentos artísticos, presumo ter dado subsídios aos leitores no tocante à realidade curitibana dos anos iniciais de implantação de um modelo de gestão que caracterizou a cidade de Curitiba. Volto agora à análise específica de

¹⁴¹ Profissionais da equipe técnica se constituem por operadores de som, de luz, camareiro, auxiliares de palco, produtores, etc. os quais, tradicionalmente compõe a equipe que acompanha os artistas.

algumas ações para a música popular, seus objetivos, efeitos e limitações, até o final do segundo mandato de Jaime Lerner, em 1983.

A CIDADE DA GENTE ¹⁴²

Em 1979 se inicia o segundo mandato de Jaime Lerner, também por vias indiretas de acordo com a constituição outorgada pelo regime militar de então. Após duas gestões consecutivas afinadas com os mesmos ideais urbanísticos, a implantação de “seu” plano diretor para a cidade de Curitiba já estava praticamente concluída. Com os trabalhos estruturais e de paisagismo seguindo um planejamento que parecia contar com pouca resistência política¹⁴³, Lerner ainda tinha uma ampla aceitação nos segmentos mais variados da população graças, também, a um trabalho de propaganda eficiente levado a cabo desde o início dos anos 70. Talvez resida aqui um dos diferenciais desse grupo, a descoberta da importância dos meios de comunicação de massa para a composição de alicerces sólidos no Campo Político. Tanto em Curitiba quanto em vários outros centros do Brasil e até mesmo no exterior, a administração de Curitiba ganhou destaque e trouxe dividendos políticos importantes para o Lernismo¹⁴⁴. Mas por conta das limitações impostas a uma pesquisa deste porte, parto agora para a análise do último período do recorte temporal proposto, os anos de 1979 a 1983.

Antes, porém, reproduzo abaixo um pequeno texto de Aroldo Murá¹⁴⁵, retirado do Boletim da Casa Romário Martins n° 100¹⁴⁶, de setembro de 1992, dedicado ao jornalista Aramis Millarch:

Pelas mãos de Aramis vi nascer para a mídia local e nacional o arquiteto Jaime Lerner. Ele apareceu com Lerner – “aqui está um amigo meu, arquiteto, recém-chegado da França” – no

¹⁴² Frase levemente modificada do título do álbum duplo “Curitiba, Cidade da Gente”, gravado em 1982 e lançado em 1983, encerrando o mandato de Jaime Lerner. Discorrerei mais atentamente sobre essa peça no próximo capítulo. Apenas a título de curiosidade, o lema da atual administração de Curitiba agora nas mãos de Beto Richa, filho de José Richa, opositor de Jaime Lerner nas décadas de 70 e 80, é, novamente, “Curitiba, Cidade da Gente”.

¹⁴³ Lembre-se da formação do Campo Político a partir de meados dos anos 60, o que garantiu um ambiente político bastante favorável ao Lernismo em sua trajetória de administrador público, pelo menos até o início dos anos 80, conforme consta neste mesmo capítulo em “A formação do Campo Político”.

¹⁴⁴ A esse respeito, muito já foi escrito e muito ainda há por escrever. O que me parece bastante claro é que para a construção dessa imagem, poucas foram as utilizações de produções artísticas locais. Os temas dominantes e de grande repercussão giraram entre construção de viadutos, malhas viárias, canaletas exclusivas para transporte coletivo, zoneamento urbano, parques, industrialização da cidade, ruas destinadas a pedestres, etc. Ao que parece, nenhuma produção artística, seja musical ou de qualquer outro segmento, mereceu destaque relevante no discurso oficial da cidade direcionado à grande mídia.

¹⁴⁵ Publicado originalmente no jornal Indústria e Comércio, em 14 de julho de 1992.

¹⁴⁶ A respeito dos Boletins da Casa Romário Martins, ver nota de número 77, página 41.

início dos anos 60, no antigo Canal 6. Eu ajudava ao Dino no programa “Dreher Convida”. Creio que foi a primeira entrevista de Lerner na TV. Nascia uma estrela de fulgor inquestionável, pelas mãos de Millarch. Disto sou testemunha. Aramis e Lerner mantinham um relacionamento distante, nos últimos meses. Respeitavam-se, admiravam-se – mas cada um para seu canto. Num dos internamentos de Millarch na UTI, ano passado, ele e o prefeito trocaram o abraço da paz.

Entendo que o leitor deva estar se perguntando por que, em meio a um capítulo onde analiso as políticas públicas para a música popular em Curitiba, destino espaço para considerações a respeito de um jornalista e não de um político. As razões para isso são diversas, mas foco minhas atenções apenas a alguns pontos que julgo importantes para a compreensão das relações entre os Campos Político e esse jornalista, um dos que mais atenção dedicou às produções artísticas locais.

Como já falei, um dos trunfos do Lernismo foi ter reconhecido a importância dos meios de comunicação de massa para a consolidação de um projeto de poder. A disseminação de idéias e ações se tornou ferramenta poderosa para o processo de modificação urbanística e cultural que se instaurou em Curitiba a partir de 1971. Assim, a nomeação de Aramis Millarch como primeiro Diretor Executivo¹⁴⁷ da Fundação Cultural foi um fator relevante também para o Campo Político. Um importante jornalista de Curitiba, ligado às áreas artísticas e culturais e com relações de amizade junto a muitas das personalidades locais, já bastaria para qualificá-lo para o cargo. Entretanto, sua nomeação foi, além de um reconhecimento público de serviços prestados à capital, também oportuna, dada a grande aceitação de seu nome em variados ambientes sociais. Para se ter uma idéia do trânsito de Aramis em meio a diferentes segmentos da sociedade, descrevo abaixo um resumo de suas atuações profissionais:

Seu primeiro emprego foi no jornal “O Estado do Paraná”, admitido em 17 de outubro de 1959, no qual permaneceu até 30 de junho de 1961. Depois, trabalhou nos seguintes lugares: jornal “Última Hora”, de 1º de maio de 1961 a 8 de maio de 1964; IAPFESP (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários), de 3 de setembro de 1963 a 28 de novembro de 1967; retornou para o jornal “O Estado do Paraná” em 12 de julho de 1964; Fundação Teatro Guaíra, de 1970 a 1974; DNER, admitido em 1970, como relações públicas; Grafipar; Revista Panorama, tendo sido sócia da mesma; Revista Manchete, como correspondente; Prefeitura Municipal de Curitiba, como assessor de imprensa, de 1971 a 1975; Fundação Cultural de Curitiba, tendo sido um de seus fundadores, e seu primeiro diretor executivo, em 1973. Foi um dos fundadores da Associação de Pesquisa de MPB, que tem sede no Rio de Janeiro, e responsável pela sucursal em Curitiba. Dos empregos que teve, permaneceu até a data de sua morte no DNER e no Jornal “O Estado do Paraná. (...) Formado em Ciências

¹⁴⁷ O cargo de Diretor Executivo é equivalente, nos dias de hoje, ao de Presidente da Fundação Cultural de Curitiba. Para maiores detalhes sobre o assunto ver nota nº 69 no primeiro capítulo desta dissertação.

Sociais pela Universidade Federal do Paraná e Ciências Econômicas pela Faculdade Plácido e Silva, nunca exerceu estas profissões.¹⁴⁸

Aramis também teve participação ativa na organização de eventos de envergadura relacionados à música popular, bem como na iniciativa de constituição da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira, que reuniu nomes de peso tanto de intelectuais ligados ao tema, quanto de artistas e produtores. A importância desse personagem da história curitibana para os Campos Político e Artístico também ainda está por ser resgatada, dada a envergadura de suas ações e de sua produção ao longo de mais de 30 anos de profissão. De certo modo, sua trajetória foi reconhecida pela Fundação Cultural com a publicação de um Boletim Informativo em sua homenagem, com textos de autorias de inúmeras personalidades da cidade¹⁴⁹, ainda que não esteja presente nenhum texto assinado por Jaime Lerner, então prefeito de Curitiba pela terceira vez. O intrincado jogo de relações e de poder que permearam os meios sociais dos anos 70 e 80 aos quais me refiro não pode ser descrito sem atenção especial a Aramis Millarch.

A propósito dos Boletins da Casa da Memória de Curitiba, outra publicação que acho importante destacar se refere ao compositor, intérprete e instrumentistas Lápiz, que teve também uma edição em sua homenagem¹⁵⁰. Uma das personalidades mais marcantes da música popular de Curitiba das décadas de 60 e 70, participante ativo como artista de alguns dos movimentos símbolos desse período, Lápiz não obteve, entretanto, reconhecimento público relevante¹⁵¹ enquanto ainda estava vivo, pelo menos no que diz respeito à sua carreira de compositor e intérprete. Entretanto, julguei oportuna a menção à publicação do Boletim nº 64 por ser ela de iniciativa também do

¹⁴⁸ Informativo da Casa Romário Martins, nº 100, 1992, p. 5 e 6.

¹⁴⁹ Importante relacionar os nomes que contribuíram com textos para o Boletim em homenagem a Aramis Millarch. São eles: Ronaldo Gemael, Adherbal Fortes de Sá Junior, Algaci Túlio, Anita Zippin Monteiro da Silva, Altamiro Souza, Aroldo Murá Gomes Haygert, Carlos Maranhão, Cassiana Lacerda Carollo, César *Setti*, Clotilde de Lourdes Germiniani, Constantino Viaro, Consuelo Cornelsem, Dino Almeida, Eloi Zanetti, Fernando Fanucchi, Francisco Millarch, Helena Kolody, Hélio *Letes*, Hermínio Bello de Carvalho, Ingebor (e Hasi) Rust, Ivens Fontoura, Jamil Snege, Jean Luiz Féder, João Dedeus Freitas Netto, João Féder, João José Werzbitzki, Jorge Carlos Sade, Luiz Geraldo Mazza, Luiz Renato Ribas, Maí Nascimento Mendonça, Manoel Carlos Karam, Maria das Dores Wouk, Mussa José Assis, Neivo Beraldin, Oksana Boruszenko, Poty Lazzarotto, Raul Guilherme Urban, Renato Schaitza, Roberto Pitella, Rosirene Gemael, Rosy de Sá Cardoso, Sérgio Bittencourt Martins, Sérgio José Ferreira de Souza, Túlio Vargas, Wilson Bueno, Zito Alves Cavalcanti, Zuza Homem de Mello. (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, nº 100, 1992, p. 4)

¹⁵⁰ Trata-se do Boletim da Casa Romário Martins nº 64, de maio de 1982, final da segunda gestão de Jaímer Lerner.

¹⁵¹ Descrevo no capítulo seguinte com mais pormenores, fatos e feitos desse compositor, dentre registros fonográficos e participações, em especial no Movimento Atuação Paiol – MAPA.

jornalista Aramis Millarch, sob a coordenação de Rafel Greca de Macedo¹⁵². O poder público aqui, através da Fundação Cultural, dá destaque a um importante personagem da cena local, promovendo num certo sentido o reconhecimento a um artista da “cidade da gente”, ainda que após a sua morte.

Neste ponto, cabe mais uma observação a respeito das iniciativas dos agentes políticos para a valorização dos cidadãos curitibanos. Trata-se de um mero detalhe, mas que pode mostrar indícios sobre para onde estava direcionado o foco de suas idéias, reveladas em pequenas ações. Refiro-me a cinco projetos de Leis Ordinárias de iniciativa do prefeito e de vereadores de Curitiba, os quais uso aqui para subsidiar ainda mais minhas reflexões. São eles:

Lei Ordinária nº 5900/1978, de 28 de novembro de 1978, Projeto de Lei nº 120/77, de iniciativa do vereador Cleiton Caldeira. Concede o Título de Cidadão Honorário de Curitiba ao Senhor SALVADOR GRACIANO”

“Lei Ordinária nº 6042/1979, de 27 de agosto de 1979, Projeto de Lei nº 107/79, de iniciativa do Prefeito de Curitiba. Denomina de JACOB DO BANDOLIM (Jacob Pick Bittencourt), um logradouro público de Curitiba.”

“Lei Ordinária nº 6083/1979 de 16 de novembro de 1979, Projeto de Lei nº 95/79, de iniciativa do Vereador Adhail Sprenger Passos. Denomina de PALMINOR RODRIGUES FERREIRA (LÁPIS) uma das vias públicas da Capital”.

Lei Ordinária nº 6140/1980, de 23 de abril de 1980, Projeto de Lei nº 164/79, de iniciativa do Prefeito. Denomina de Pianista LUIS THOMASZECK, um dos logradouros públicos da Capital.

E finalmente, para além de meu recorte temporal, mas justificada pelo conteúdo, a

Lei Ordinária de nº 08.00014.1999, de 21 de outubro de 1999, de iniciativa do vereador Paulo Frote. Denomina de LÁPIS, um dos logradouros públicos da Capital, conforme especifica: Artigo 1º. Fica denominado de LÁPIS a praça localizada na rua Solimões esquina com a rua Arthur Lening, ao lado do 3º Distrito Policial, no bairro Vista Alegre das Mercês. Artigo 2º. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

O que pretendo destacar com a descrição das Leis acima se refere tão somente a preocupação constante no conteúdo das propostas. Dos cinco Projetos de Leis, dois são de iniciativa do Poder Executivo, ou seja, da prefeitura municipal. Ambas visam alteração de nomes de logradouros públicos da cidade. A primeira, 6042/1979, como vimos, sugere a denominação “*de JACOB DO BANDOLIM (...)*”, um músico de renome nacional da cidade do Rio de Janeiro. A segunda, 6.140/1980, “*denomina de Pianista*

¹⁵² Rafael Greca de Macedo teve sua trajetória política ligada ao grupo de Jaime Lerner. Em 1992, eleito prefeito de Curitiba já no primeiro turno, foi responsável por uma administração bastante impactante. Por motivos que ainda carecem de esclarecimento, rompeu com o grupo Lernista no ano de 2003, aliando-se a Roberto Requião, arqui-inimigo de Jaime Lerner, condição na qual permanece até os dias de hoje.

LUIS THOMASZECK (...)”, um pianista erudito de relevância na cidade de Curitiba. As outras três, todas de autoria de vereadores, reconhecem personagens da história e da cultura populares curitibanas. Salvador Graciano, o Nhô Belarmino, um memorável músico, autor de várias canções de repercussão pública e diversas obras com registro fonográfico, realizadas principalmente nas décadas de 50, 60 e 70 e Lápiz, o compositor sambista da Curitiba popular¹⁵³.

Não quero com estas palavras sugerir que o poder executivo tinha a obrigação de reconhecer esse ou aquele nome dos segmentos artísticos curitibanos em ações como modificações de nomes de logradouros públicos ou similares. Entretanto, em minhas pesquisas junto à legislação municipal no recorte proposto, encontrei poucas referências às personalidades não apenas da música popular, mas de quaisquer outros segmentos populares das artes curitibanas. Isso, se levarmos em consideração que as ações desses agentes, por mais restritas que tenham sido, foram responsáveis pela construção de boa parte do patrimônio imaterial¹⁵⁴ de Curitiba, talvez possa ajudar a entender um pouco mais o cenário aqui analisado.

Voltando ao cerne da questão, dirijo-me às realizações do poder executivo municipal para as artes a partir de 1979. Como já me referi anteriormente, quatro são as iniciativas públicas nesse período que merecem destaque. A criação do Cine Groff e da Casa da Memória em 1981, a Oficina de Música de Curitiba, iniciada em 1982¹⁵⁵ e a criação do Centro Cultural Solar do Barão, nos primeiros meses de 1983, últimos momentos da segunda gestão de Jaime Lerner. Dessas, nenhuma delas parece ter vinculação direta com a música popular, ainda que a Oficina de Música de Curitiba pudesse contribuir para um aprimoramento técnico musical em sentido amplo, com possíveis reflexos também para a música popular. Mas essa é uma suposição que foge ao objeto de meus estudos e que carece de pesquisas mais aprofundadas.

¹⁵³ Esses dois personagens, além de vários outros, serão objetos de minhas reflexões no próximo capítulo desta dissertação.

¹⁵⁴ Na página do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN consta a seguinte definição de Patrimônio Imaterial: “A UNESCO define como Patrimônio Histórico Cultural Imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas e também os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados e as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos que se reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e 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, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”. Disponível no endereço eletrônico <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>

¹⁵⁵ Ainda que em seus 10 primeiros anos de existência a Oficina de Música de Curitiba tenha se concentrado nos estúdios de música erudita, trata-se, até os dias de hoje, de uma das ações com maior importância e envergadura do poder público municipal.

De qualquer maneira, as ações artísticas continuaram acontecendo, algumas delas em parceria com os poderes públicos. Destaco três como significativas nesse período. De iniciativa do governo estadual, duas delas¹⁵⁶, o festival Todos os Cantos em 1980 que resultou na gravação de um LP homônimo em 1981 e, em 1982, a realização da mostra “Brasil de Todos os Cantos”, que teve como evento paralelo o evento “Linguagens e Rumos da Música Brasileira”. Já sob patrocínio da prefeitura municipal, a gravação do LP “Curitiba, Cidade da Gente”¹⁵⁷, com músicas de Paulo Vitola e Marinho Galera, em 1982¹⁵⁸, merece especial atenção no diz respeito a políticas públicas para a música popular. Dirijo-me então a esses acontecimentos.

Todos os Cantos

O festival Todos os Cantos foi mais uma iniciativa da Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado no sentido de obter um mapeamento da produção da música popular produzida no Paraná, visando sua divulgação e valorização junto ao grande público. Realizado de abril a dezembro de 1980, com etapas classificatórias nas cidades de Pato Branco, União da Vitória, Cascavel, Antonina, Maringá, Londrina, Ponta Grossa e Curitiba, as etapas semifinal e final ocorreram na capital, nos dias 12, 13 e 14 de dezembro de 1980, com ampla divulgação da imprensa escrita:

Tem início hoje, no auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, no Teatro Guairá, a fase semifinal de “Todos os Cantos”, 1º Festival Paranaense de MPB, que classificará as 12 músicas que disputarão a finalíssima de domingo. Além da apresentação de 12 músicas hoje o show será por conta de Mário Lago, Rosana Pimentel, e Paulo Marquês, que apresentaram Paulo “Soledade”. Na final da eliminatória de Curitiba, ontem foram escolhidas as três músicas que juntamente com as já classificadas no interior nas sete eliminatórias anteriores, somarão as 24 classificadas em todo o Estado para a fase semifinal que tem início hoje. Apesar da afluência do público não estar sendo das mais estimulantes, os interessados em

¹⁵⁶ Apenas para conhecimento público, registro aqui também a produção do LP duplo *João Paulo II no Paraná*. Com patrocínio do governo do Estado e produzido pela Subchefia de Comunicação Social do Governo do Estado (motivo este que me leva a registrar o fato nesta dissertação), o disco contendo pronunciamentos e rituais religiosos ocorridos quando da visita do Papa João Paulo II ao Paraná nos dias 5 e 6 de julho de 1980, foi cedido para fins assistenciais ao Programa do Voluntariado Paranaense - PROVOPAR, uma instituição civil sem fins lucrativos que desenvolve ações sociais e assistenciais em parceria com o Governo do Estado.

¹⁵⁷ No próximo capítulo bem como nos anexos desta dissertação, constam várias informações complementares desta e de outras obras de músicos curitibanos.

¹⁵⁸ É evidente que não foram apenas esses os casos de realizações no âmbito da produção da música popular em Curitiba entre 1979 a 1983. Várias outras, entre espetáculos e mesmo registro fonográficos ocorreram, sem, entretanto, terem alcançado grande repercussão de público e de crítica, pelo menos no que diz respeito à documentação por mim consultada. Além disso, os discos “Onze Cantos” e “Curitiba, cidade da gente” merecem atenção especial por se tratarem de LPs, feitos difíceis de serem realizados à época. No capítulo seguinte, darei mais detalhes sobre essas duas obras.

MPB estão tendo uma boa oportunidade de conhecerem os novos valores regionais. Na fase semifinal do festival estarão se apresentando as músicas classificadas no interior (...).¹⁵⁹

Em cada dessas etapas, foram selecionadas 3 músicas¹⁶⁰, com os votos de um corpo de jurados composto por Sebastião Tapajós, Raul de Souza, Altamiro Carrilho, Antonio Adolfo, Maurício Tapajós, Carlos Lyra, Billy Blanco. Numa verdadeira maratona que buscava promover os talentos da música popular paranaense, o Festival alcançou excelente repercussão junto ao público curitibano, a despeito da não classificação para a etapa final, de dois de seus artistas musicais mais ilustres:

Infelizmente, uma das duplas de maior sensibilidade da música do Paraná, Paulinho Vítola e Marinho Galera (responsáveis por “Onze Cantos”, **o melhor elepê já produzido no Paraná**) não tiveram o seu “Pratos Limpos” classificado. Coisas de festival, perfeitamente compreensível.¹⁶¹ (*grifo meu*)

Para a apresentação do evento, o ator e compositor Mário Lago que, ao lado do corpo de jurados, foi testemunha viva de pelo menos parte do que se produzia na música popular no Paraná no início da década de 1980. A despeito do envolvimento de artistas de renome nacional em uma realização dessa natureza, a grande novidade foi à gravação em LP das 12 músicas que disputaram, no dia 14 de dezembro, a final do certame, também patrocinado pela Secretaria da Cultura e do Esporte do governo Ney Braga¹⁶².

¹⁵⁹ Jornal Diário do Paraná, 12/12/80, p.?

¹⁶⁰ As músicas, com seus respectivos compositores, classificadas para as semifinais em Curitiba foram: 1ª SEMIFINAL: *Ousadia* - Sidney Boschirolli (etapa União da Vitória); *Cantar* - Jorge Luiz e Sandra Taques (etapa Pato Branco); *Imagens e Retratos* - Paulo Calderari (etapa Cascavel); *De Igual para Igual* - Rubens Neves (etapa Londrina); *Voadeiro* - Anselmo Scrante (etapa Antonina); *Sertão Só* - Marcus Rocha, Carlos A. Oliva e Paulo Fernandes (etapa Ponta Grossa); *Caravana* - José Fábio Cacase e José Delfino Filho (etapa Maringá); *Um Bem Comum* - José Eduardo Dequech e Thaisa de Andrade (1ª etapa Curitiba); *Amigo Violão* - Celso Teixeira e Carlos A. Ribeiro (etapa Antonina); *Campos e Quintais* - Celso Pirata e Sergio Malug (a grafia correta é Maluf) (etapa Ponta Grossa); *Nas Asas do Sabiá* - Leontamar Valverde Pereira (etapa União da Vitória); *Leila pra sempre Diniz* - Mansuedem dos Santos Prudente (etapa Antonina); 2ª SEMIFINAL: *Pretensiosa* - Almir D. Silveira e J. A. Krueger (etapa Ponta Grossa); *Lobisomem* - Marcelo Francisco Rosa (2ª etapa Curitiba); *Ciranda de Sempre* - Marcio Rosa de Carvalho (etapa Maringá); *Passado e Presente* - Adelir Brazzi (etapa Pato Branco); *Mutirão* - Carlos Augusto Amêndola (etapa Cascavel); *Ontem, Hoje e sempre Zumbi* - Homero L. Reboli e Cláudio Benito Antunes Ribeiro (etapa Pato Branco); *Sete Quedas* - Jossué de Fátima Conick (etapa Maringá); *Espera* - Lucia Mion e Milgon Karam (etapa União da Vitória); *Um Bem Comum* - José Eduardo Dequech e Thaisa de Andrade (2ª etapa Curitiba); e *Saudade* - Ivone A. Brito (etapa Londrina). Fonte: Diário do Paraná, Curitiba, 12/12/1980, p.?

¹⁶¹ MILLARCH, O Estado do Paraná, suplemento Tablóide digital, 12/12/1980.

¹⁶² Ney Braga foi um político paranaense bastante atuante também em instâncias do poder público federal. Foi Prefeito de Curitiba (1954 a 1958), Deputado Federal (1959 a 1962), Senador (1967 a 1975), Governador do Paraná por duas vezes (1961 a 1965 e 1979 a 1982), Ministro da Educação e Cultura (1974 a 1978) e Presidente da Itaipu Binacional (1985 a 1990).



Capa e conta-capa do LP “Todos os Cantos” – 1981.

O LP Todos os Cantos nasce desse evento, como um registro musical necessário o qual, segundo os anseios de organizadores e participantes, deveria servir como alavanca a projetar os talentos paranaenses em direção ao “profissionalismo” tão desejado. E a esse respeito, reproduzo abaixo o texto de abertura do LP:

A edição deste elepê culmina um trabalho desenvolvido em todo o Paraná, num dos seus mais importantes empreendimentos culturais. Pode-se dizer que aqui está um mapa musical do estado inteiro e representa as diversas tendências de nossa canção. Para quem viu, como eu, praticamente nascer estas canções que aqui estão é surpreendente o resultado obtido, depois que as músicas foram submetidas a meticoloso tratamento que lhes deu novas feições. Depois de ter ouvido a fita não tenho a menor dúvida ao afirmar que este é um disco comercial, no sentido de ser aceito por qualquer mercado consumidor de um produto de boa qualidade. É aí que se destaca a importância de “Todos os Cantos”, um festival que não se limitou a possibilitar que compositores mostrassem seu trabalho, mas está, também, abrindo-lhes as portas do profissionalismo, com o que complementa sua missão. O Paraná é um Estado que hoje necessita ser descoberto em termos de música. São tantos e tão bons os nossos compositores que é de surpreender que não tenham sido ainda totalmente descobertos. “Todos os Cantos” e este disco dão uma boa parcela de contribuição para que nossos valores sejam revelados ao Brasil¹⁶³. Assina Edílson Leal.¹⁶⁴

Chamo a atenção para parte do conteúdo do texto acima, onde se vê que a preocupação com o anonimato de músicos e compositores locais na MPB, estava presente em boa parte do pensamento dos agentes atuantes à época. Em diferentes circunstâncias e nos mais variados períodos dentro de meu recorte temporal, observei a mesma questão ser repetida por dirigentes públicos, compositores, músicos e jornalistas que comungavam dessa idéia. Assim, o “Todos os Cantos”, ainda que possa ter sido, dentro de certos limites, uma ação voltada também para a promoção política do

¹⁶³ LP Todos os Cantos, 1981, LP 001.

¹⁶⁴ Edílson Leal, jornalista bastante atuante no cenário musical de Londrina e pesquisador de música regional.

Governo Ney Braga, também somou-se às várias outras descritas e analisadas por mim, visando modificar o panorama musical de Curitiba e do Paraná.

Entretanto, em que pese a importância e abrangência da iniciativa, a existência de um LP¹⁶⁵ compunha apenas um vértice do campo de atuações necessárias para essa tarefa. Meios de distribuição e de divulgação em larga escala, com métodos de organização e propaganda eficientes, as instâncias públicas decididamente não possuíam. Também os artistas contemplados estavam localizados todos distantes demais dos centros de concentração da indústria cultural brasileira¹⁶⁶ e não parecem ter esboçado movimento no sentido da reversão dessa realidade. A tudo isso, pode-se somar os conteúdos musicais presentes no LP e sua relação com o dinamismo da produção da música popular brasileira que se produzia à época no mercado nacional¹⁶⁷ e se tem tantas questões a serem equacionadas que, obviamente, seria necessário um leque enorme de iniciativas para se chegar a um resultado minimamente satisfatório em relação àqueles objetivos. Levando-se em conta os ecos resultantes tanto do Festival quando do LP “Todos os Cantos”, vê-se que pouco se obteve da tão sonhada “profissionalização” dos músicos paranaenses.

Ainda no campo das ações públicas estaduais, outro evento que destaco como relevante no início da década de 80 diz respeito ao encontro “Brasil de Todos os Cantos” e ao seminário “Linguagens e Rumos da Canção Brasileira”, ambos realizados nas dependências do Teatro Guaira, entre 6 e 8 de maio de 1982, dois anos após o festival “Todos os Cantos” e um ano depois do lançamento de seu LP¹⁶⁸. Para se ter uma idéia da envergadura dessa ação, reproduzo abaixo o longo texto de abertura do Caderno “Brasil de Todos os Cantos”, distribuído no evento:

¹⁶⁵ As músicas registradas no LP Todos os Cantos, bem como seus compositores são, pela ordem de disposição no disco: LADO A: Sete Quedas (Jossué de Fátima Coninck); Amigo Violão (Carlos A. Ribeiro e Celso Teixeira); Campos e Quintais (Celso Renato Loch e Sergio Maluf); Lobisomem (Marcelo Francisco Rosa); Leila Prá Sempre Diniz (Mansuedem dos Santos Prudente); Fênix (Walter Wanderley Martins). LADO B: Sertão Só (Marcus Rocha, Carlos Alberto Oliva e Paulo Fernandes); Saudade (Ivone de Brito); De igual Prá Igual (Rubens Neves de Andrade); Andarilho (César Nadal Souza); Caravana (José Fábio Cacace); Um Bem Comum (José Eduardo Dequech e Thaisa de Andrade). Suas letras, a representação da capa e contra-capa, bem como a ficha técnica do LP estão descritas nos anexos.

¹⁶⁶ A esse respeito, ver capítulo anterior.

¹⁶⁷ Não pretendo, pelo menos no presente momento, me ater a análises estéticas deste LP tendo em vista não ser ele foco de minha pesquisa. Ainda assim, entendo que isso se faça necessário para um entendimento sobre as realizações musicais curitubanas e paranaenses e suas conseqüências para um cenário mais ampliado de produção e consumo.

¹⁶⁸ O LP Todos os Cantos deveria ser lançado já em março de 1981. Entretanto, por problemas diversos, essa obra só se tornou pública em dezembro do mesmo ano.

BRASIL DE TODOS OS CANTOS, *idealizado pelo governador Ney Braga (grifo meu)*, como um grande evento de confraternização – informação musical procura ser um painel representativo das diferentes tendências da música popular brasileira – dede a modinha na voz de seu mais autêntico intérprete, Paulo Tapajós – à música dos jovens do Céu da Boca, passando pelo samba da Velha Guarda da Portela, Elton Medeiros e Paulinho da Viola, o choro do grupo Época de Ouro, o romantismo de Dorival Caymmi, Billy Blanco, (ao lado de seus filhos Dori, Danilo e Nana¹⁶⁹), da Bossa Nova com Carlos Lyra e Nara Leão, a música dos anos 70 – João Bosco, Ivan Lins, Quarteto em Cy, Francis Hime – chegando ao canto de nossos dias com Zizi Possi, Zezé Motta, Fátima Guedes e Djavan. A presença dos instrumentistas também se faz sentir com a presença de virtuosos como Luizinho Eça, César Camargo Mariano, Maurício Einhorn, Sebastião Tapajós, Luiz Avelar e tantos outros. A dupla de contadores da Paraíba – Oliveira Pannels e Diniz Vitorino Ferreira – e a presença forte e vigorosa do Nordeste também representado pelo canto novo de Geraldo Azevedo e Djavan, entre outros. Ao lado dos nomes nacionais, a presença dos compositores, intérpretes e instrumentistas do Paraná – reverenciando Lápis e Luis Carlos Paraná, ano espetáculo de abertura (desse evento – e terminando, com a amostragem de uma nova geração, que lança agora seus primeiros discos: as Nynphas, Reinaldinho (*Godinho*) e Leozi. O Seminário “Linguagens e Rumos da Canção Brasileira”, as mostras de Miécio Caffé e Nelson Sargento – no saguão do auditório Bento Munhoz da Rocha Neto; as mesas redondas sobre o Disco – História e Perspectivas e mercado do músico no Brasil – mais o ciclo de documentários sobre a MPB – complementam essa promoção, que transforma Curitiba numa capital eminente musical nesta semana.¹⁷⁰

Pelo exposto acima, nota-se a magnitude do evento que se constituiu não apenas de apresentações musicais de artistas das mais variadas vertentes da música popular brasileira em três dias consecutivos, como também de exposições e mesas de debates cujos temas abrangeram boa parte do universo de produção, comercialização e divulgação do “produto” música popular. A participação paranaense se fez presente em todos os espetáculos, garantidos 30 minutos para artistas locais em um teatro praticamente lotado com capacidade para 2.500 pessoas¹⁷¹ com as seguintes apresentações:

Dia 6 de maio: “Homenagem A Lápis e Luiz Carlos Paraná¹⁷²”; Direção de Reinaldo Godinho, Roteiro de Paulo Vitola; Participação dos cantores Adir, Natinho, Evanira dos Santos, Célio, Giseli, Tigrão, Paulo Chaves, Grupo Vocal Opus 4, SamJazz Quintet e Regional de Janguito do Rosário. Dia 7 de maio: Novos Talentos do Paraná; Dôdo e Paulinho, Marquinhos Zepelin e Fernandinho, Gerson Fisbein, Selma Castro, Celso Pirata, Paulo Ieminski, José Roberto Oliva, João Gilberto Tatára, Cabelo e Marinho Galera. Dia 8 de maio: Improviso, Hilton Barcelos, João Lopes e Lívio e Blindagem. Reinaldo Godinho, Leozi e grupo As Nunphas – que estarão lançando seus discos – produções independentes.¹⁷³

¹⁶⁹ Obviamente, Dori, Danilo e Nana Caymmi são filhos de Dorival Caymmi e não de Billy Blanco como o texto sugere. Entendo que deve ter havido um erro na disposição dos nomes no texto.

¹⁷⁰ SUPLEMENTO-PROGRAMA Brasil de Todos os Cantos, 1982, p. 3.

¹⁷¹ A ficha técnica dos eventos Brasil de Todos os Cantos e Linguagens e Rumos da Canção Brasileira com suas programações completas estão devidamente descritos nos anexos desta dissertação.

¹⁷² Lápis e Luiz Carlos Paraná são, como já eram à época, artistas curitibanos com grandes atuações na cena local e, em menor escala, nacional. Ambos já estavam falecidos nessa época.

¹⁷³ SUPLEMENTO-PROGRAMA Brasil de Todos os Cantos, 1982, p. 8.

Embora um entendimento mais pormenorizado sobre o evento possa levar a conclusões variadas quanto a objetivos do poder público, seu alcance junto a grande imprensa e ao mercado consumidor, me parece que o espaço destinado a músicos e compositores curitibanos foi significativo, num ambiente em que boa parte das atenções dos meios de comunicação estavam voltadas para Curitiba. Em uma das suas últimas ações frente ao governo do estado do Paraná, através da Secretaria de Esporte e Cultura, Ney Braga¹⁷⁴, canalizou recursos para a música popular, num evento de envergadura em seu derradeiro mandato como governador do Paraná. Embora bem recebido por músicos locais e convidados, parte da imprensa veiculou críticas a esses gastos e a um “oportunismo” do então governador. Reproduzo abaixo parcialmente duas dessas críticas, publicadas em diferentes periódicos locais:

O “Brasil de Todos os Cantos”, promoção que o governo Ney Braga, através da Secretaria da Cultura e do Esporte e a Fundação Teatro Guaira, realizam entre os dias 6 e 9 deste mês, já recebeu codinomes que traduzem o seu objetivo mais intrínseco: Festival “Adeus, Ney” e “Vote em Ney” Festival da Música Popular Brasileira. De uma só vez, o público vai poder assistir, em três dias, cerca de 100 artistas da nossa MPB, ao preço bem acessível de Cr\$ 200,00 por show. (...) ... os cofres públicos vão dançar com pelo menos Cr\$ 8 milhões 500 mil suados do celeiro do Brasil, este Paraná que além de soja produz mecenas culturais.¹⁷⁵

Ou ainda

Com ingressos vendidos a Cr\$ 200,00¹⁷⁶ e completamente esgotados por cambistas, para os três dias da promoção, começa hoje, em Curitiba, o “Brasil de Todos os Cantos”. (...) A promoção marca também o fim da segunda gestão de Ney Braga no governo estadual – acentuada, no setor cultural, por patrocínios de espetáculos nacionais -, pois o governador se *desemcompatibiliza* na próxima semana para candidatar-se ao Senado. Segundo cálculos de assessores da Fundação Teatro Guaira, através da Secretaria de Cultura e Esporte *promove* o “Brasil de Todos os Cantos”, os gastos com as apresentações dos artistas giram em torno dos Cr\$ 18 milhões a Cr\$ 20 milhões. A renda com os ingressos será maior para os cambistas, que os revendem por Cr\$ 1.000,00.¹⁷⁷

Como se vê, ainda que o “Brasil de Todos os Cantos” e o Seminário “Linguagens e Rumos da Canção Brasileira” tenham tido boa aceitação pelos segmentos sociais curitibanos dos mais variados¹⁷⁸, a imprensa, em meio a um ambiente de

¹⁷⁴ Ney Braga concorreria sem sucesso nas eleições parlamentares de 1982 ao Senado Federal.

¹⁷⁵ VOTE EM NEY. O Estado do Paraná, 04/05/1982, p. ?

¹⁷⁶ A título de comparação, o valor do salário mínimo em maio de 1982 era de Cr\$ 11.928,00, valor suficiente para a aquisição de quase 60 ingressos do show “Brasil de Todos os Cantos”.

¹⁷⁷ FESTIVAL MARCA FIM DA GESTÃO DO GOVERNADOR. O Estado do Paraná, 06/05/1982, p. ?

¹⁷⁸ Na frente de apoio ao Encontro estava também outro político de destaque: “No domingo pela manhã, no Parque Barigui, o prefeito Jaime Lerner também se integra ao evento “Brasil de Todos os Cantos”: dez “ruas” daquele grande parque receberão nomes de personalidades da música popular brasileira: Lápis,

abertura política onde as manifestações de idéias começam a ganhar liberdade, encarrega-se também de apontar o custo dessa exposição. Deixo aqui ao leitor a responsabilidade das possíveis conclusões a respeito dessas ações do poder público estadual.

Voltando ao ambiente municipal, também o mandato de Jaime Lerner, pela segunda vez a frente da prefeitura de Curitiba, chegava ao fim. Com a entrega do comando da administração municipal para Maurício Fruet, prevista para março de 1983, ainda registro mais uma ação da Fundação Cultural para a música popular. Trata-se da produção do disco “Curitiba, Cidade da Gente”. É a respeito dessa obra que discorrerei nas próximas linhas.

Curitiba, Cidade da Gente

Antes de minhas considerações sobre o LP “Curitiba, Cidade da Gente” gostaria de destacar que, a despeito de outros registros fonográficos ocorridos ao longo da década de 70 e a montagens de espetáculos que conseguiram repercussão junto ao público e a imprensa de Curitiba, mencionei o Movimento Atuação Paiol – MAPA como referência para as ações da música popular oriundos de organizações dos próprios artistas, nos primeiros anos de existência do Paiol e da Fundação Cultural, ou seja, de 1971 a 1976. A partir de 1977, ano seguinte ao lançamento do LP MAPA, a música não contou com outras realizações de peso equivalente. Excetuando-se algumas montagens de espetáculos esporádicos, o Movimento sediado no Paiol de Pólvora parece não ter propiciado ecos relevantes. Foi apenas no ano de 1982 que voltou novamente à cena mais uma parceria entre o poder público municipal, músicos e produtores independentes¹⁷⁹, ainda que com características bastante distintas das encontradas em meados da década anterior.

Se o disco do MAPA foi o registro de um processo que abarcou dezenas de artistas, objetivando dar visibilidade à produção da música curitibana, o “Curitiba, Cidade da Gente”, a despeito das participações de vários intérpretes da cena local, contou apenas com composições de Paulo Vitola e Marinho Galera. Essa obra não foi

Luis Carlos Paraná, Elis Regina, Cartola, Pixinguinha, Dolores Duran, Capitão Furtado (...) Vinicius de Moraes, serão perpetuados em placas – num futuro espaço que, no futuro deverá abrigar outros nomes significativos da MPB”. O ESTADO DO PARANÁ, Suplemento Tablóide, 06/05/1982, p. 6.

¹⁷⁹ Por músicos e produtores independentes me refiro a artistas ou organizações sem vínculo empregatício direto com a Prefeitura Municipal – Fundação Cultural.

resultante de nenhum movimento que tivesse por objetivo a divulgação da produção musical de Curitiba. Pelo contrário, foi realizada por dois agentes do Campo Musical, ainda que de significativo peso, que criaram canções com conteúdos diretamente relacionados à história e a personagens da capital do Estado. Esse é, para mim, um fator relevante a compor minhas considerações.

Se o disco do MAPA deve ser considerado como resultado de uma ação espontânea de artistas independentes, ainda que de certa forma ligados a estruturas do poder público municipal, o disco “Curitiba, Cidade da Gente” é uma obra de dois artistas, com conteúdos descritivos e elogiosos diretos, objetivos, à cidade. Para o primeiro, a liberdade criativa poderia estar vinculada à própria natureza do processo, já que não havia outro motivo para sua produção a não ser os anseios artísticos dos participantes e os desejos de projeção de suas obras para um mercado consumidor ampliado. Para o segundo, entretanto, essa liberdade artística poderia estar restrita aos limites impostos pela natureza do próprio disco, qual seja, a descrição da “cidade da gente”, sob patrocínio da Fundação Cultural. Obras diametralmente opostas em sua natureza, ainda que bastante próximas em suas formas estéticas¹⁸⁰ como se verá.

Mas enfim, me remeto a partir deste momento a essa produção fonográfica, a considerando como referência para as realizações da música popular no segundo mandato de Jaime Lerner durante os anos de 1979 a 1983 e, portanto, representativas das políticas públicas municipais para a música popular produzida em Curitiba.

Após a célebre frase de Tolstói¹⁸¹, o encarte LP “Curitiba, Cidade da Gente” é aberto com as seguintes palavras:

Uma cidade pode ser vista com muitos olhos. Olhos que procuram o que medir e o que contar. Olhos que especulam sobre o que vai mudar e crescer. Olhos que perscrutam o horizonte em busca de espaço. E olhos de amigo, que vêem tudo e nada pedem. Paulo Vítola e Marinho Galera enxergaram Curitiba com olhos de poetas. E por isso viram a cidade nascendo, pulsando na memória dos tempos como uma estrela mágica, trançando ruas, bares, praças, bondes, bailes, amores, construindo linha por linha e tessitura invisível da sua identidade. Agora já podemos ver, ouvir, viver a cidade da gente. Agora já podemos ir à fonte de tudo e compreender. A cidade é o cenário do encontro. Das pessoas com as pessoas. Da gente com a gente. Assina Jaime Lerner.¹⁸²

¹⁸⁰ A esse respeito, tecerei comentários mais claros oportunamente.

¹⁸¹ A frase a que me refiro é: “Se queres ser universal, canta a tua aldeia”.

¹⁸² LP Curitiba, Cidade da Gente, 1982, n° FCC 06 e FCC 07.



Capa e contracapa do LP “Curitiba, Cidade da Gente” – 1982/83



Encarte do LP “Curitiba, Cidade da Gente”

Em uma edição dupla¹⁸³, o disco faz referências em suas 24 faixas a acontecimentos históricos, monumentos e personagens de Curitiba e, em menor grau, do Paraná. Com temas quase didáticos e até certo ponto focados em um universo muito particular da capital, o disco parece ter obedecido a anseios de se mostrar ao público a que se destinavam as “*Histórias de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba*”, pois “*nas águas dessa fonte, mato minha sede. Na pele deste espelho, me identifico*”¹⁸⁴.

¹⁸³ As limitações de espaço para fonogramas antes da era da informação digital (CD) eram muito grandes. Para as produções de maior poder financeiro que mantinham um grande número de músicas, a alternativa era o lançamento, em apenas uma edição, de duas “bolachas” de vinil (dois discos). Esses lançamentos eram chamados de “LPs duplos”.

¹⁸⁴ Frases constantes na capa dura do elepe “Curitiba, Cidade da Gente”.

Ainda mais um detalhe interessante em relação a essa obra. Trata-se do ABCuritiba ¹⁸⁵, um texto contendo termos, datas, personalidades e monumentos relacionados a história local, assinado por Paulo Leminski¹⁸⁶, um artista que conseguiu projeção nacional e que, apesar de poeta e ensaísta, participou ativamente de muitos dos movimentos da música popular e do rock curitibanos, dos anos 70 até meados dos 80, quando faleceu prematuramente.

O que é importante ressaltar neste momento diz respeito à noção do poder público em relação a seus investimentos para a música popular. No caso, investimentos na gravação de um disco, o que pode ser entendido como um vértice das políticas públicas do segundo mandato de Jaime Lerner. Aqui reside o cerne de minhas considerações.

Entendo que através do patrocínio à gravação do LP “Curitiba, Cidade da Gente”, pode-se observar o interesse dos administradores públicos em veicularem a imagem de Curitiba, e isso, suponho, significaria mostrar sua história através do maior número de canais possíveis. Em um registro fonográfico, por exemplo. Em um tempo em que não se gravavam tantos discos assim na capital do Paraná, o significado seria importante para uma administração que se findava e que procurava deixar registrado para a posteridade suas realizações.

Assim, com participação de dois agentes musicais locais de envergadura, Marinho Galera e Paulo Vitola, a ação deveria surtir efeito junto não apenas à comunidade musical, mas também a outros segmentos da sociedade curitibana de então, proporcionando ganhos simbólicos importantes para a administração pública. Além disso, a participação de músicos de referência e de uma das mais proeminentes personalidades da literatura nacional, Paulo Leminski, era, sem dúvida, algo a ser considerado pelas autoridades. Em suma, é possível pensar que, a despeito de eventuais alcances limitados junto à indústria cultural, a divulgação da “Cidade da Gente” para seus próprios artistas e para um público doméstico justificava a realização da obra fonográfica com recursos públicos.

¹⁸⁵ Nesse ABCuritiba, encontram-se textos explicativos para: Curitiba, Mil Seiscentos e Noventa e Três, BR – 116, Caminho do Itupava, Batalha do Pente, Jaime Monteiro, Adir de Lima, Baronesa, Barigui, Tropeiro, Riachuelo, Portão, Choro de Rua, Monte, Engenho Velho, Serraria, Casa Costa Pereira, Ilha do Mel, Grêmio Buquê, PRB2, Garcez, Mercês, Matinhos, Rua XV, Tindobre Pambe (bom dia em polonês), South, Universidade, Ahu, Raia Bidê, Genésio, Violeta, Queirolo, Passeio, Nireu Teixeira, Campo de Santana.

¹⁸⁶ No próximo capítulo me concentrarei com mais detalhes em relação a Paulo Leminski.

Lembre-se que “Curitiba, Cidade da Gente” foi gravado em 1982 e lançado em 1983, semanas antes do término do mandato de Jaime Lerner. Financiada integralmente pela Fundação Cultural, o disco foi viabilizado através de uma ação oficial direta. Como demonstrei no primeiro capítulo, os meios de divulgação de uma obra fonográfica dependiam, como dependem até hoje, de mecanismos que fogem ao alcance e aos objetivos de qualquer instância do poder público. Redes de veículos de comunicação privadas capazes de tornar conhecido um produto por uma parcela significativa da população, bem como agentes de distribuição para postos de venda em larga escala, visando dar sustentação econômica a uma obra fonográfica, fazem parte do universo componente da indústria cultural, bastante especializada. Ora, dada à concentração de tais mecanismos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, uma produção nascida em Curitiba que visasse sua própria sustentação teria que, necessariamente, contar com metas de distribuição e de consumo ligados a essa indústria, o que não parece ter ocorrido.

A prefeitura municipal de Curitiba, em março de 1983, foi ocupada por Mauricio Fruet, indicado pelo então governador José Richa, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, opositor de Jaime Lerner. Com essa conjuntura política, as chances de investimentos públicos para a divulgação do disco “Curitiba, Cidade da Gente” corriam sérios riscos. E havia pouco tempo para alternativas.

Também as ações de músicos e produtores para a viabilização da obra, não contavam com grande “poder de fogo”. Pelo histórico distanciamento de suas realizações das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, esses movimentos artísticos periféricos contavam com probabilidades bastante reduzidas de conquistas de “sucesso” em nível nacional, se dependessem de suas próprias iniciativas. Isso tenderia a se agravar sem o auxílio de instâncias dos poderes públicos. Essa era, ao que parece, a realidade da cena da música popular curitibana do início dos anos 80.

Por todos esses motivos, o disco “Curitiba, Cidade da Gente” me parece que deve ser encarado muito mais como um importante registro de uma parceria entre produtores locais e prefeitura municipal, do que como uma tentativa de criar mecanismos para a divulgação, em âmbito nacional, da produção de música curitibana, diferentemente do que teria ocorrido em relação ao LP do Movimento Atuação Paiol – MAPA como tentarei demonstrar a seguir. A construção da imagem da “cidade do futuro” ao longo de 12 anos de poder contava com diversas frentes. Transporte coletivo, zoneamento urbano, industrialização, pedestrianização, novos equipamentos artísticos e

culturais, etc., representavam as ações públicas municipais. No que se refere às produções artísticas e culturais propriamente ditas, ou mais especificamente, à música popular, não me parece que tenha estado presente o mesmo propósito, pelo menos com a mesma intensidade em relação a investimentos em uma logística de distribuição e divulgação.

Se a atenção da prefeitura municipal à disseminação de seus feitos através dos meios de comunicação de larga escala foi bastante precisa para realizações urbanísticas, o mesmo não ocorreu no que diz respeito às artes. O plano diretor, com todas as suas ramificações e repercussões, parecem ter representado muito mais um projeto com objetivos políticos claros do que uma tentativa de dar visibilidade ao conjunto das ações culturais locais. E essa proposição é plausível mediante a verificação de que as produções da música popular que se efetivaram nas dependências públicas municipais tiveram seus alcances restritos apenas e tão somente aos limites da cidade, quando muito.

Com essa constatação, não pretendo aqui transferir as responsabilidades. Ainda que uma parte das condições para o florescimento da linguagem musical curitibana para o restante do Brasil estivesse presente na ampliação de espaços para exposições artísticas, havia ainda um bom caminho a ser percorrido. São Paulo e Rio de Janeiro, com suas redes de televisão, de rádio e os grandes jornais de circulação nacional, centros da indústria cultural, estiveram abertos a artistas de quase todo o Brasil. Mas músicos e compositores curitibanos parecem ter faltado ao encontro. A eles, restou a história de suas realizações nos limites da “Cidade da Gente”. Isso, ainda que seja uma tarefa merecedora de elogios, mostra os limites das ações públicas e dos agentes artísticos para a inserção de Curitiba no cenário da indústria cultural ligada à música popular. Fracasso? Talvez essa não seja a palavra mais adequada para nosso contexto, haja vista tantos feitos importantes aqui descritos e analisados. Minhas impressões a esse respeito estarão contidas na conclusão deste trabalho, a despeito das limitações impostas pelos mais variados motivos.

Entretanto, por hora, dirijo-me ao Movimento Atuação Paiol – MAPA. No terceiro e último capítulo desta dissertação, vou me concentrar no que considero a mais importante ação do Campo da música popular curitibana ao longo da década de 70, onde procurarei demonstrar as tensões que permeavam o Movimento, suas ligações com o Poder Público, suas limitações e seus resultados efetivos. Espero poder, com isso,

revelar pontos eventualmente faltantes da história da produção de música popular e das políticas públicas para a música em Curitiba ao longo dos anos de 1971 a 1983.

CAPÍTULO III

MOVIMENTO ATUAÇÃO PAIOL - MAPA

Para falar sobre o Movimento Atuação Paiol – MAPA, ocorrido ao longo dos anos de 1975 e 1976 em Curitiba, pretendo tecer alguns comentários acerca da natureza de dois Campos elencados como preponderantes na cena artística e cultural de Curitiba, quais sejam, o Campo Político, constituído por administradores do poder público municipal e o Campo Musical, composto por músicos, compositores e produtores musicais. A análise da atuação das personagens dessa história e suas atuações em âmbito municipal, estadual e nacional, são de extrema importância para a compreensão da história recente da música popular produzida na capital paranaense.

Antes, porém, volto um pouco no tempo em relação ao recorte proposto na presente pesquisa e delimito três eventos como marcos para a música popular brasileira produzida no pós-guerra. Essas considerações se fazem necessárias para que se possa compreender o contexto em que se organizou a indústria cultural em nosso país associada aos meios de comunicação de massa, principalmente televisivos e de âmbito nacional, promovendo modificações num panorama onde se destacaram novos talentos da música popular. São eles: o surgimento da Bossa Nova, em 1959, representado para todos os efeitos, pelo lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto¹⁸⁷, os Festivais Nacionais da Canção, que dominaram a cena da música popular ao longo de praticamente toda a década de 60 e o advento do Tropicalismo, com suas propostas musicais e de comportamento. Essas, para mim, são referências importantes para o entendimento do ambiente artístico musical brasileiro que influenciou os movimentos musicais dos mais diversos espalhados por todo o país.

¹⁸⁷ O LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, tido como marco inicial da Bossa Nova, traz as seguintes composições: Lado A: *Chega de saudade* (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), *Lobo Lobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli), *Brigas, nunca mais* (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), *Ho-bá-lá-lá* (João Gilberto), *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli) e *Maria ninguém* (Carlos Lyra). Lado B: *Desafinado* (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), *Rosa morena* (Dorival Caymmi), *Morena boca de ouro* (Ary Barroso), *Bim bom* (João Gilberto), *Aos pés da cruz* (Marino Pingo e Zé Gonçalves) e *É luxo só* (Ary Barroso e Luiz Peixoto).

O INÍCIO DA MPB

A Bossa Nova

Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical do Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados.¹⁸⁸
Augusto de Campos

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que a Bossa Nova é, também, um subgênero do samba brasileiro¹⁸⁹. Com suas peculiaridades, ela nasceu no Rio de Janeiro sob forte influência das tradições desse ritmo. Seu início é repleto de questionamentos de todos os matizes, compondo um universo de exaltações e críticas. Abordo aqui dois pontos relacionados à sua natureza musical. Um é que o gênero é tido como inovador quando incorpora harmonias cujas influências são, principalmente, o jazz americano. Para essa característica, podem-se buscar justificativas possíveis em um contexto bastante complexo, que tentarei aqui exemplificar.

Apesar de uma diversidade de ritmos, riqueza e versatilidade de composições, a música popular brasileira raramente conquistou as fronteiras do mercado internacional. Se comparada a outros países latino-americanos como, por exemplo, Cuba com suas Salsas e Mambos, ou Argentina, com o Tango, o Brasil ocupava até a década de 50 uma posição secundária nesse panorama. Num certo sentido, a Bossa Nova nasceria para mudar essa realidade. Incorporando elementos da música norte-americana, o caminho rumo a consumidores de outros países poderia ser encurtado.

Outro fator a ser considerado é que a Bossa Nova é filha da zona sul carioca. Surgida nos apartamentos de classe média alta do Rio de Janeiro, seus idealizadores traziam consigo influências do samba carioca – cujas origens podemos encontrar nos morros habitados por populações de baixo poder aquisitivo –, bem como dos costumes

¹⁸⁸ CAMPOS, 1993, p. 17.

¹⁸⁹ O samba brasileiro, além da Bossa Nova, possui inúmeros outros subgêneros. Dentre os principais destaque: Pagode, Samba de Partido Alto, Samba de Breque, Samba Canção, Samba Enredo, etc. Todos mantêm características básicas que definem o ritmo Samba, qual seja, batidas sincopadas, compassos em 2/4 e, em maior ou menor grau, dependendo do estilo, instrumentos como surdo, tan tan, tamborim, pandeiro, caxixi e reco-reco em sua condução rítmica.

da burguesia estabelecida nos bairros nobres da então capital federal. Essa realidade influenciaria significativamente o novo ritmo, que nascia sob reação dos defensores da pureza das tradições brasileiras, a qual estava baseada não apenas em princípios ideológicos, mas também musicais. Se de um lado, a característica principal do samba dito genuíno era dada pela força rítmica presente nos instrumentos percussivos, na Bossa Nova esse componente deixava de ser preponderante para dar lugar a conduções sutis de bateria, constituindo um ambiente de equilíbrio entre interpretação, rítmica e complexidade harmônica de influência jazzística. Os temas das letras também seguiam uma sensível mudança descrevendo realidades sociais bem diferentes das existentes em temas mais tradicionais do samba. Nas palavras de Nelson Mota:

Nesse tempo, aquela música de praia era chamada pejorativamente de “música de apartamento”, como se fosse uma música restrita e fechada, distante das ruas, apesar de a bossa nova ser um grande sucesso popular, que ia muito além da classe média de Copacabana. Para nós o Rio era a Zona Sul, a praia de Ipanema e os bares de Copacabana. E o Brasil era o Rio e São Paulo e a construção de Brasília. Através de Jorge Amado, Guimarães Rosa e Érico Veríssimo, conhecíamos um outro Brasil, de ficção, exótico e atraente, fascinante, mas distante. Tudo parecia muito longe do Rio de Janeiro no final dos anos 50, mas a bossa nova começava a aproximar os jovens cariocas dos de São Paulo, de Salvador, de Belo Horizonte e de Porto Alegre. O Rádio entrava em decadência, o disco e a televisão começavam a crescer no ambiente de liberdade, modernização e entusiasmo dos Anos JK.¹⁹⁰

Dois nomes se destacam na *construção* da Bossa Nova, cada um a seu modo. São eles Tom Jobim e João Gilberto. Já nos primeiros momentos, João Gilberto impressiona por sua sutileza em tocar ao violão aquela nova “batida”. Sua voz, sem a potência dos grandes cantores da época e com pouco apelo eloqüente, também causa espanto. Tom Jobim, por outro lado, apresenta uma nova maneira de composição. Melodias belíssimas, intrincadas, fora dos padrões do samba da época e letras cujos temas traziam à cena da música popular a realidade de Copacabana:

Na Bossa Nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência. O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra.¹⁹¹

¹⁹⁰ MOTTA, 2000, p. 27 e 28.

¹⁹¹ CAMPOS, 1993, p. 22.

Assim, no ambiente de modernização brasileira, considero a Bossa Nova como um primeiro momento da construção da “linha evolutiva da Música Popular Brasileira”¹⁹² produzida na segunda metade do século XX. Suas influências não se restringiram às gerações contemporâneas. Ao contrário, se mantém vivas até nossos dias, com muito vigor, além de ter sido responsável por um reconhecimento internacional sem precedentes da produção musical brasileira. Sua inserção em um mercado de porte global se deu ao longo da década de 60, o que também contribuiu para a criação de um ambiente propício à instauração de uma indústria cultural vigorosa em nosso país ligada a música popular.

Quero frisar aqui o caráter de inovação estética presente nesse gênero musical. Em que pese a Bossa ser uma vertente do samba, traz releituras rítmicas, incorpora novos elementos musicais à harmonia e às interpretações e, acima de tudo, provoca mudanças comportamentais, ainda que restritos a um campo artístico localizado.

*A Era dos Festivais*¹⁹³

“A simples existência da expressão “música de festival” denuncia até que ponto os compositores alteram seu processo de compor, ou pelo menos, o tipo de triagem que fazem em sua obra, quando e trata de participar de festival. (...) Por isso é válida a pergunta: vale a pena compor e depois vestir devidamente no arranjo e na interpretação, música com linguagem de festival? Penso que sem dúvida. Pois, se o festival é a oportunidade de mostrar um compositor, é com linguagem, de festival que ele conseguirá se mostrar. Agora, depois, vencedor ou não, é outro caso. Perguntem ao Chico, Gil, Caetano

¹⁹² Expressão controversa cunhada por Caetano Veloso em entrevista à revista *Civilização Brasileira*, nº07, de maio de 1968. A frase completa diz o seguinte: “Só a retomada da linha evolutiva (da MPB) pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. O termo “retomada” tem como parâmetro a *revolução* causada pela Bossa Nova em fins dos anos 50.

¹⁹³ “A era dos festivais” é o título de uma publicação bastante importante de Zuza Homem de Mello (MELLO, 2003), uma das principais personagens do período onde se concentraram festivais nacionais e internacionais da canção brasileira, muitos organizados e transmitidos pelas então incipientes redes de televisão.

& companhia se estão “afins” de fazer música com linguagem de festival.” ¹⁹⁴

Zuza Homem de Mello

Os Festivais Nacionais e Internacionais da canção foram de extrema importância para a construção e consolidação do moderno conceito de Música Popular Brasileira - MPB. Essa expressão, forjada ao longo da década de 60 nesse ambiente, define até os dias de hoje quase um gênero da música brasileira, ainda que a rigor, isso possa ser tecnicamente contestado. De todo modo, a importância e o alcance dos festivais de âmbito nacional vão muito além da mera realização de espetáculos e sua existência num momento de instauração das redes nacionais de televisão marcam posições importantes para a formação de um mercado consumidor em grande escala no Brasil.

Vale lembrar que o período de maior relevância dessas realizações ocorre justamente ao longo da década de 60. Gradativa e progressivamente, nos anos 70, 80, 90 e 2000, os festivais perdem força, alcance e, por consequência, poder junto aos meios de comunicação de massa. O que faço questão de destacar aqui, é o ambiente em que esses eventos se dão e sua contribuição para o surgimento de novos nomes artísticos no cenário musical nacional e para a renovação de linguagens musicais.

Começo minha explanação descrevendo o número de festivais nacionais e internacionais ocorridos entre os anos de 1960 e 1983¹⁹⁵. Ao todo foram 15 eventos de muita repercussão, entre promoções de iniciativa privada, pública ou em parcerias público-privadas¹⁹⁶. São eles:

- 1) I Festa da Música Popular Brasileira, realizado em novembro e dezembro de 1960, pela TV Record;
- 2) I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado em março e abril de 1965, pela TV Excelsior;
- 3) II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado em abril e junho de 1966, pela TV Excelsior;
- 4) II Festival da Música Popular Brasileira, realizado de setembro a outubro de 1966, pela TV Record;
- 5) I Festival Internacional da Canção Popular, realizado em outubro de 1966, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Rio;

¹⁹⁴ Artigo intitulado “A linguagem da MPB nos Festivais”, publicado no programa do evento “Brasil de Todos os Cantos”, p. 14.

¹⁹⁵ Ainda que outros festivais tenham sido realizados posteriormente ao ano de 1983, vou me limitar ao período correspondido entre 1960 e 1983 por dois motivos: a importância do contexto musical brasileiro das décadas de 60 e 70 para toda a MPB e a limitação imposta pelo recorte temporal de meus estudos.

¹⁹⁶ A relação completa com os principais festivais nacionais e internacionais, todas as etapas classificatórias com os respectivos artistas envolvidos, podem ser encontrados no livro “A era dos festivais”, de Zuza Homem de Mello, constante nas referências bibliográficas desta dissertação.

- 6) III Festival da Música Popular Brasileira, realizado em setembro e outubro de 1967, pela TV Record;
- 7) II Festival Internacional da Canção Popular, realizado em outubro de 1967, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo;
- 8) I Bienal do Samba, realizado pela TV Record e Revista Intervalo;
- 9) III Festival Internacional da Canção Popular, realizado em setembro e outubro de 1968, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo;
- 10) IV Festival da Música Popular Brasileira, realizado em novembro e dezembro de 1968, pela TV Record;
- 11) IV Festival Internacional da Canção Popular, realizado em setembro de 1969, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo;
- 12) V Festival da Música Popular Brasileira, realizado em novembro e dezembro de 1969, pela TV Record;
- 13) V Festival Internacional da Canção Popular, realizado em outubro de 1970, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo;
- 14) VI Festival Internacional da Canção Popular, realizado em setembro de 1971, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo;
- 15) VII Festival Internacional da Canção Popular, realizado em setembro de 1972, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo.¹⁹⁷

Também se destacam outros 20, de menor importância, porém de abrangência nacional. São eles:

- 01) Festival do Rio: a mais bela canção de amor”, realizado em setembro de 1960, pela prefeitura do Rio de Janeiro;
- 02) Um milhão por uma canção, realizado em dezembro de 1963, pela prefeitura do Rio de Janeiro;
- 03) Dez milhões por uma canção, realizado em fevereiro de 1965, no Teatro República, Rio de Janeiro;
- 04) I Concurso de Música de Carnaval, realizado em dezembro de 1966, pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara e MIS;
- 05) I Festival Estudantil de Música Popular, realizado em outubro de 1967;
- 06) I Festival Estudantil Petropolitano de Música Popular, realizado em outubro de 1967, em Petrópolis;
- 07) II Concurso de Música de Carnaval, realizado em dezembro de 1967, pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara e MIS;
- 08) I Festival Universitário de Música Popular, realizado em junho de 1968, em Porto Alegre;
- 09) II Festival Fluminense da Canção, realizado em junho de 1968, no Estádio Caio Martins, Niterói (RJ);
- 10) Festival de Juiz de Fora, realizado em junho e julho de 1968, pela prefeitura de Juiz de Fora;
- 11) II Festival Estudantil de Música Popular, realizado em agosto de 1968, pelo Jornal e TV Globo e Secretaria de Turismo da Guanabara;
- 12) II Festival Estudantil Petropolitano de Música Popular, realizado em agosto de 1968, em Petrópolis (RJ);
- 13) III Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado em junho, julho e agosto de 1968, pela TV Excelsior do Rio de Janeiro e Secretaria de Turismo da Guanabara;
- 14) I Festival Universitário da Canção Popular, realizado em setembro e outubro de 1968, pela TV Tupi e Secretaria de Turismo da Guanabara;
- 15) Abertura, realizado em janeiro e fevereiro de 1975, no Teatro Municipal de São Paulo;
- 16) I Festival Universitário de Música Popular Brasileira, realizado em abril e maio de 1979, pela TV Cultura de São Paulo;
- 17) Festival 79 de Música Popular, realizado em novembro e dezembro de 1979, pela Rede Tupi de Televisão;

¹⁹⁷ MELLO, 2003, p. 438 a 463.

- 18) MBP 80, realizado em setembro de 1980, pela Rede Globo e associação Brasileira de Produtores de Disco;
- 19) MBP Shell 81, realizado em setembro de 1981, pela Rede Globo;
- 20) MPB Shell 82, realizado de março a setembro de 1982, pela Rede Globo.¹⁹⁸

O que me parece importante na descrição desses eventos diz respeito a quem foram os organizadores e realizadores e aos nomes revelados a todo o Brasil e que se mantiveram em destaque pelos anos seguintes com vendas suficientes para se estabelecerem num mercado consumidor ampliado.

Dos 15 festivais mais significativos, observa-se que todos tiveram a promoção, exclusiva ou em parceria, de emissoras televisivas, justamente no período de formação das redes de abrangência nacional. A TV Record, cuja predominância só seria ameaçada no início dos anos 1970 pela Rede Globo, participou de 6 dos 15 Festivais; a Rede Globo de outros 6; a TV Excelsior de 2; e a TV Rio de 1. De outro lado, o poder público, representado principalmente pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara esteve presente em 7 das 15 edições.

Já nos 20 outros eventos de menor alcance, pode-se observar que nos 10 primeiros, realizados entre 1960 e 1968, não estava presente nenhuma emissora de TV. Já a partir de 1968, dos 10 outros realizados até 1982, as redes de televisão estiveram presentes em 8 delas.

Outro ponto relevante a ser considerado sobre a “era dos festivais”, diz respeito aos artistas classificados para as finais dos eventos. Cito apenas alguns com a referência de seus respectivos estados natais¹⁹⁹. São eles Chico Buarque (RJ), Elis Regina (RS), Caetano Veloso (BA), Gilberto Gil (BA), Milton Nascimento (MG), Tom Zé (BA), Geraldo Vandré (PB), Jair Rodrigues (SP), Edu Lobo (RJ), Nelson Mota (RJ), Vinicius de Moraes (RJ), Baden Powell (RJ), Sidnei Muller (RJ), Paulinho da Viola (RJ), José Carlos Capinan (BA), Carlos Lyra (RJ), Dori Caymmi (BA), Paulinho Nogueira (SP), Nana Caymmi (RJ), Rogério Duprat (RJ), dentre inúmeros outros.

Dessa constatação, chego a algumas conclusões. A primeira delas é que justamente no período de formação de uma indústria cultural de envergadura ligada à música popular, entre os anos de 1960 a 1970, os principais festivais tiveram a participação de emissoras televisivas que alçavam os primeiros vôos em direção à

¹⁹⁸ *Idem*, p. 464 a 484.

¹⁹⁹ Minha opção em mencionar os estados natais se deve apenas para alertar que a participação na cena nacional da música popular estava relacionada a aspectos dos mais diversos, menos a qualquer privilégio em relação à origem geográfica dos artistas.

constituição de redes de alcance nacional com grades de programação elaboradas a partir das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A TV Excelsior e a TV Record, num primeiro momento, seguidas pela TV Globo a partir de 1965, ocuparam um papel preponderante na divulgação não só desses certames, mas dos nomes ligados a eles. Em um ambiente de construção das condições técnicas para a transmissão de informação de grande abrangência²⁰⁰, as emissoras de televisão ocuparam um papel central num cenário de expansão do consumo da produção da música popular.

Outro ponto que destaco é a participação de órgãos públicos na realização desses eventos. Se compararmos os 15 festivais de maior importância, perceberemos que nas 4 primeiras edições até o ano de 1966, as entidades promotoras foram emissoras de televisão. Apenas em outubro daquele ano, no “I Festival Internacional da Canção Popular”, é que há a co-organização da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. A partir desse momento, coincidentemente, a participação de um órgão governamental estaria presente em todas as realizações da TV Globo, com sede no Rio de Janeiro, que conquistaria posteriormente uma supremacia nas transmissões televisivas no Brasil. Seguem com promoções exclusivas ou em conjunto com outras empresas da iniciativa privada, em quase todos os exemplos, as redes Record e Excelsior e, em menor escala, a TV Tupi, as três sediadas em São Paulo, e a TV Rio, do Rio de Janeiro.

A partir de 1968, os festivais vão gradativamente perdendo espaço junto ao público e, conseqüentemente, junto aos interesses dos financiadores públicos e privados, ao que sucede um remodelamento nos formatos das grades de programação nas emissoras de televisão. Entretanto, eventos dessa natureza ainda se mantiveram ao longo das décadas subseqüentes, ainda que restritos em sua maioria ao interior do país e, conseqüentemente, com interferência mais limitada sobre os rumos das relações entre música popular e um mercado de consumo de âmbito nacional.

Destaco aqui as particularidades dos ambientes artísticos musicais proporcionados pelos festivais e sua ligação com os meios de comunicação de massa, os quais constituíram palcos abertos às propostas artísticas inovadoras, onde muito era possível, sobretudo a invenção.

²⁰⁰ No primeiro capítulo desta dissertação, já discorri suficientemente sobre o assunto.

*“O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez”.*²⁰²
Caetano Veloso.

Não pretendo comentar detalhadamente esse que foi um dos movimentos mais marcantes da música brasileira, cujas repercussões podem ser sentidas até os nossos dias. Atenção especial ao Tropicalismo já foi dada por historiadores, cientistas sociais, antropólogos, jornalistas e um sem número de pensadores, alguns dos quais relacionados na bibliografia desta dissertação. Apenas abordarei questões que julgo importantes a fim de propiciar um entendimento acerca das conseqüências desse Movimento para música popular no Brasil. Em meu entendimento, o Movimento Tropicalista se soma à Bossa Nova e aos Festivais Nacionais como elo de fechamento da tríade sobre a qual se erigiu as bases da moderna música popular de consumo de massa em nosso país.

Ainda que o Tropicalismo tenha sido um movimento que englobou também o teatro, o cinema e várias outras manifestações artísticas, meus estudos são evidentemente relacionados à produção musical, motivo que me leva a concentrar as atenções a esse segmento.

Em artigo publicado no portal “*CliqueMusic*”, o jornalista Carlos Calado cita uma declaração do compositor Caetano Veloso: “*A Tropicália foi o avesso da Bossa Nova.*”²⁰³ Caetano aqui não se referiu à Bossa Nova como algo avesso ideologicamente ao Tropicalismo, mesmo porque, ele próprio e vários outros protagonistas do Movimento, tinham João Gilberto e a Bossa Nova como referências. O que me parece plausível é que havia uma busca incessante pela manutenção do vigor criativo da

²⁰¹ O termo “movimento” não é casual. Como os próprios protagonistas desse acontecimento insistem em salientar, o Tropicalismo não foi uma ação coletiva restrita ao universo da música popular. Ao contrário, teve participação dos mais variados segmentos artísticos, culturais e sociais do Brasil, com repercussões ainda por serem devidamente mensuradas.

²⁰² VELOSO, 2004, p. 254.

²⁰³ CALADO, CliqueMusic. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=28

música popular, visando não apenas a um objetivo estético, mas também a uma maior inserção das produções do gênero num mercado de grande potencial formado por uma classe média intelectualizada e em constante transformação.

Desde o início da década de 60 a polarização de artistas e público das várias tendências da música popular era uma realidade. De um lado, uma vertente nacionalista, ligada a movimentos sociais populares e influenciada pelo pensamento intelectual de esquerda. Mais resistente aos códigos artísticos chamados de imperialistas, qualquer elemento que trouxesse sinais da cultura americana sofria imediatos rechaços. Isso pode ser compreensível num contexto de bi-polarização norteada pelo confronto ideológico entre os então modelos de mundo representados por Estados Unidos e União Soviética. Mas suas conseqüências no Campo Artístico nem sempre foram condizentes com seus ideais humanitários. Conservadorismo estético e resistência a universalizações passavam a ser ingredientes perigosos nas condutas de público e de artistas. O movimento Tropicalista vem se contrapor a essa tendência. Seus mentores visavam uma “abertura ampla, geral e irrestrita”²⁰⁴ no campo da música, onde apenas um lema deveria ser respeitado: “É proibido proibir”.²⁰⁵

Seguindo a tendência da juventude que se influenciava cada vez mais pelo pop internacional, o Movimento nasce se utilizando de elementos da cultura nacional em convívio harmonioso com guitarras elétricas e experimentalismos estéticos aos moldes dos ocorridos em larga medida nos Estados Unidos e na Inglaterra, percebidos principalmente em grupos de Rock. Essa abertura sem limites às influências vindas dos “impérios” do capitalismo mundial recebeu críticas apaixonadas de parcelas da população, mas também colecionou admiradores por todo o país. A luta pela ocupação de espaço no campo da indústria cultural ligada a música popular estava mantendo sua tendência natural.

Símbolos primeiros do Tropicalismo, as canções “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, cada qual a seu modo, propiciaram um resgate da invenção na produção brasileira, contrapondo-se a “camisa-de-força” imposta por segmentos bastante amplos. Por sua postura artística e coragem comportamental, não apenas Caetano e Gil, mas também Tom Zé, Os Mutantes, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat, Gal Costa, Nara Leão, e posteriormente uma

²⁰⁴ Utilizando-me de uma “licença poética”, faço alusão aqui ao slogan “Anistia ampla, geral e irrestrita”, defendido por segmentos da sociedade brasileira a partir do mandato do presidente militar Ernesto Geisel.

²⁰⁵ A frase em questão, título de uma canção de Caetano Veloso apresentada no III Festival Internacional da Canção foi utilizada em maio de 68 na França durante a revolução estudantil naquele país.

legião de seguidores, foram responsáveis pela abertura dos horizontes da produção musical do Brasil dos anos 60.

As duas canções, apresentadas no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, foram objetos dos mais antagônicos e paradoxais sentimentos vindos do público. Vaias raivosas conviveram com gritos de exaltação, compondo um ambiente condizente com a realidade brasileira e mundial de então. Apesar de nenhuma das duas terem ganhado o festival ²⁰⁶, ambas entraram para a história de nossa música como marcos de linguagem.

Mas é preciso que se lembre de um importante detalhe. A ligação desses jovens junto a grande imprensa. Presentes em vários festivais nacionais, eles já detinham uma forte influência em muitos dos meios de comunicação de massa, todos sediados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ocupando uma posição de destaque. O próprio termo Tropicalista só ganhou força após um artigo escrito por Nelson Motta para o jornal carioca “Última Hora”, intitulado “A Cruzada Tropicalista”, publicado em 05 de fevereiro de 1968. Com repercussão nacional, as participações em programas televisivos, entrevistas a rádios e jornais e um infindável volume de exposições passaram a fazer parte da rotina desses artistas, dando respaldo ao movimento junto ao grande público.

Em maio de 1968, o símbolo maior do Tropicalismo vira realidade. É gravado o disco “*Tropicália ou Panis et circensis*”²⁰⁷ com músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Jose Carlos Capinam e Tom Zé, e que contava com as participações dos Mutantes, Nara Leão e Gal Costa, e com os arranjos de Rogério Duprat, que trazia influências das produções da música contemporânea erudita para o universo da música popular. Para mostrar sua abertura aos novos ventos vindos do mundo, a capa do LP traz uma montagem, a meu ver, alusiva ao LP “Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, dos Beatles, tido como um dos mais importantes discos de todos os tempos do cenário da música pop. Sinais da influência imperialista para uns, de inteligência mercadológica

²⁰⁶ A música vencedora foi “Ponteio”, de Edu Lobo e José Carlos Capinam. “Domingo no Parque” ficou com o segundo lugar e “Alegria Alegria” com o quarto lugar.

²⁰⁷ O LP “Tropicália ou Panis et circensis” traz as seguintes canções: Miserere Nóbis (Gilberto Gil e Capinam), Coração Materno (Vicente Celestino), Panis et circenses (Gilberto Gil e Caetano Veloso), Lindonéia (Caetano Veloso), Parque Industrial (Tom Zé), Geléia Geral (Gilberto Gil e Torquato Neto), Baby (Caetano Veloso), Três Caravelas (A. Algueiró Jr. e G. Moreau, versão de João de Barro), Enquanto seu lobo não vem (Caetano Veloso), Mamãe Coragem (Caetano Veloso e Torquato Neto), Bat Macumba (Gilberto Gil e Caetano Veloso) e Hino ao Senhor do Bonfim (João Antonio Wanderley). O disco teve os arranjos assinados por Rogério Duprat e a produção a produção de Manoel Berembem.

para outros, o fato é que “*Tropicália ou Panis et circensis*” se constituiu como uma das principais obras de nossa música.

Ao lançamento do LP, se seguiram mais polêmicas no III Festival Internacional da Canção Popular, promovido pela Secretaria de Turismo do estado da Guanabara e TV Globo, onde foi apresentada a música “É proibido proibir”, com acompanhamento dos Mutantes. Recebida com vaias pela platéia, Caetano viveu um de seus momentos mais tensos e ao mesmo tempo mais empolgantes, cujo resumo pode ser apresentado por uma de suas frases dirigidas ao público:

Se vocês, se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (...) É proibido proibir. (...) Fora do tom, sem melodia. Como é, júri? Não acertaram? Desqualificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora. Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês. Chega!²⁰⁸

Posteriormente, no IV Festival da Música Popular Brasileira, é apresentada “Divino, Maravilhoso”, música de autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ainda que não tenha encontrado tanta resistência junto ao público quanto “É proibido proibir”, a imagem Tropicalista já estava ligada à irreverência e a contestação. Desse ponto para uma indisposição junto aos militares, seria apenas uma questão de tempo²⁰⁹. De todo modo, estava mantida a *linha evolutiva* da MPB, presente nas ações estéticas e comportamentais de um universo de artistas que compuseram o cenário dos anos 60 no Brasil. Também no Movimento Tropicalista, encontramos as mesmas disposições para inovações estéticas na produção musical. A coragem criativa presente em suas produções, além de sua repercussão junto aos meios de comunicação de massa são, a meu ver, elementos de extrema importância e que servirão para balizar considerações a serem feitas posteriormente.

²⁰⁸ VENTURA, 1988, p. 189.

²⁰⁹ Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam posteriormente presos e “convidados” a se exilar em 1969.

A ORGANIZAÇÃO DO MAPA

Estamos aqui
Pra cantar pra vocês
Este canto do mapa
Do sul do país

Você nosso irmão
Junte à nossa uma voz
Cante a nossa canção
De chegar ao Brasil

Viva o Rio de Janeiro
Viva a rosa de abril
Vai avisa o rei e o povo inteiro
Que eu cheguei
E também quero
Entrar no mapa do Brasil ²¹⁰

O leitor pode estar se perguntando a que se deve minha atenção a eventos como a Bossa Nova, a Era dos Festivais e o Movimento Tropicalista quando pretendo me ater ao Movimento Atuação Paiol – MAPA, um dos acontecimentos mais importantes da música popular curitibana da década de 70. A essa indagação, respondo com algumas considerações. A primeira delas diz respeito às características estéticas presentes, se não em todos, na grande maioria dos movimentos musicais de repercussão nacional junto ao grande público e aos meios de comunicação.

Nos últimos 60 anos, quando do surgimento de novos protagonistas na cena da música popular, percebem-se propostas estéticas e comportamentais que se distinguem das suas contemporâneas. Observa-se isso na Bossa Nova, em várias das vertentes musicais apresentadas ao longo da época de ouro dos festivais²¹¹, no Movimento Tropicalista e, posteriormente, a partir do início da década de 80, no Rock Brasileiro²¹², nas vertentes românticas da música sertaneja, no crescimento da música produzida na Bahia e no Nordeste brasileiro, dentre vários outros exemplos possíveis.

²¹⁰ Hino do MAPA, de autoria de COLETIVA, não incluída no LP do Movimento.

²¹¹ Note-se que, não apenas Caetano, Gil, Tom Zé, os Mutantes, mas também Chico Buarque, Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, além de vários outros compositores e intérpretes, apresentam novas formas de composição, sob as mais variadas influências de nossa cultura musical, contribuindo à sua maneira, para um remodelamento da produção no universo da chamada MPB.

²¹² O Rock com peculiaridades brasileiras e que consegue grande repercussão junto ao público consumidor e, por consequência, junto as grandes gravadoras e meios de comunicação de alcance nacional, surge com força a partir do início da década de 1980. Um trabalho descritivo importante acerca desse gênero é o livro “Rock – o Rock brasileiro dos anos 80”, de Arthur Dapieve, constante nas referências bibliográficas desta dissertação.

A respeito dessa diversificação, dessa abertura às inovações, às novas propostas estéticas e a novos movimentos artísticos que pudessem dinamizar o mercado consumidor da indústria cultural e, por conseqüência, criar um campo amplo de influências das mais variadas às nascentes produtivas da música popular brasileira espalhadas por todo o país, faço referência aqui ao livro “A Mundialização da Cultura”, de Jean-Pierre Warnier:

Durante a década de 1960, a convergência pelo consumo de massa tinha péssima imagem junto às pessoas ligadas à cultura. Após a Escola de Frankfurt, artistas e intelectuais como Jean Baudrillard (...) denunciavam o caráter alienante e uniformizador deste consumo, sua tendência ao pastiche e à superficialidade. Contrariamente a este ponto de vista, podemos mostrar três argumentos. Em primeiro lugar, as generalizações sobre o caráter uniformizador e alienante do consumo de massa não eram baseadas em pesquisas de campo. (...) Em segundo lugar, todos os autores que partilhavam o pessimismo da Escola de Frankfurt subestimaram a capacidade de criação, de inovação e de imaginação dos sujeitos. Eles são animados por desejos que lhes dão imagens, socialmente e culturalmente construídas, do objeto desejável. (...) O terceiro argumento concerne às tecnologias modernas. É exato que a indústria produz em série, objetos padronizados, rigorosamente idênticos uns aos outros, no interior de uma mesma série. (...) Mas concluir que esta padronização da produção leva a uma homogeneização do consumo, constitui um erro de lógica. É o inverso que acontece. *A indústria coloca no mercado produtos cada vez mais numerosos, diversificados, em pequenas séries, elas próprias diversificadas pela multiplicação das “opções”.* (grifo meu)²¹³

O motivo pelo qual expus minhas considerações acerca do cenário da música popular brasileira dos anos 60, se deve principalmente às suas características de renovação de linguagem artística, a importância da participação dos veículos de comunicação de alcance nacional, a concentração dessas ações nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo e ao grau de participação do poder público nessas ações, que no caso dos festivais, se restringiram à Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. Por fim, destaco também o dinamismo da produção musical ligada à grande indústria que estimulava o surgimento de novidades assimiladas pela “máquina” de produção e veiculação em larga escala. Esse intrincado complexo, composto também por uma classe média urbana consumidora em ascensão, propiciou um ambiente de abertura a novas formas musicais. A partir dessa perspectiva, começo por descrever o ambiente onde se desenvolveu o MAPA, suas conquistas e suas tentativas de inserção, em maior ou menor grau, no cenário nacional.

²¹³ WARNIER, 2000, p. 149 a 151.

O Movimento Atuação Paiol – MAPA começou a ser organizado no início de 1975, por um grupo de músicos, compositores e produtores curitibanos. Obviamente, a ação não nasceu da noite para o dia. Ao contrário, é resultado de um anseio do Campo musical que encontrava condições para iniciativas coletivas do gênero, ao mesmo tempo em que via a necessidade da construção de um ambiente que propiciasse uma maior repercussão de sua produção nos meios sociais locais, regionais e nacionais. A respeito de como se formou esse Campo, quais artistas o compunham e em que eram respaldados para tanto, lembro de minha conceituação contida na introdução:

Os campos são caracterizados por espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de certa normatização criada e transformada constantemente por essas próprias ações. Dialéticamente, esses espaços, ou estruturas, trazem em seu bojo uma dinâmica própria determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores.²¹⁴

E no que diz respeito às noções de Campo e Capital Simbólico²¹⁵, lembrando as inter-relações existentes entre os diferentes Campos:

O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos *actos* ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.²¹⁶

Nesse sentido, é preciso relacionar o valor atribuído às ações dos agentes sociais e ao poder que delas emana. Assim, na construção do Campo Musical abrangendo atuantes do segmento em Curitiba, tentarei mostrar as condições objetivas de sua constituição, suas conseqüências para a efetivação de práticas e valores políticos, artísticos e culturais, bem como uma relativa interferência nos rumos das ações musicais para a cidade.

²¹⁴ A referência consta na página 9.

²¹⁵ Entendo que os conceitos de Capital e Poder Simbólicos foram suficientemente abordados também na introdução desta dissertação.

²¹⁶ BOURDIEU, 2003, p. 179.

O pontapé inicial do MAPA ocorreu em 20 de janeiro de 1975, quando foi realizada a primeira reunião nas dependências do Teatro do Paiol, para sua fundação:

Durante o mês de janeiro, o Paiol esteve praticamente fechado às obras de reforma do prédio. Em janeiro foi fundado o MAPA – Movimento Atuação Paiol – que congrega músicos e letristas de Curitiba. Tal movimento tem o apoio da Fundação Cultural de Curitiba.²¹⁷

Tendo 25 presentes, à primeira reunião se seguiu outra, no dia 26 também do mesmo mês de janeiro daquele ano, com 20 artistas presentes²¹⁸. Ao longo do ano de 1975, um ponto bastante significativo merece destaque no que diz respeito aos objetivos de organizar o Campo Musical em Curitiba, visando à ampliação de seus limites de atuação junto à sociedade. Refiro-me ao número de reuniões promovidas pelo MAPA durante todo o ano. Foram 51 encontros²¹⁹, com periodicidade bastante admirável, conforme consta no Ofício 257/75, de 31 de dezembro de 1975, assinado por Ricardo Ruy Franco de Macedo²²⁰:

Mês	Dias	Quantidade
Janeiro	20 e 26	02
Fevereiro	03, 10, 17 e 24	04
Março	03, 10, 17, 24 e 31	05
Abril	07, 14, 21 e 28	04
Maiο	05, 12, 19 e 26	04
Junho	02, 09, 16, 23 e 30	05
Julho	07, 14, 21 e 28	04
Agosto	04, 11, 18 e 25	04
Setembro	01, 08, 15, 22 e 29	05
Outubro	06, 13, 20 e 27	04
Novembro	03, 10, 17 e 24	04
Dezembro	01, 08, 15, 22 e 29	05

Vale destacar que no encontro do dia 19 de maio, uma segunda-feira, foi eleita a primeira diretoria do MAPA. Entretanto, não encontrei os registros das ocupações dos

²¹⁷ Livro de Correspondências Expedidas do Teatro do Paiol, 2º semestre de 1975. Ofício número 85 A/75, de 14 de abril de 1975, assinado por Ricardo Ruy Francisco de Macedo, diretor do Teatro do Paiol.

²¹⁸ No dia 29 do mesmo mês, foi realizada, também nas dependências do Paiol, outra reunião, agora organizada por artistas ligados ao teatro curitibano, onde foi instalado o Grupo de Teatro Paiol – GTP. Destinado aos mesmos fins de seu similar musical, o GTP permaneceu atuante pelos anos que se seguiram à sua fundação. Um ponto significativo a ser descrito aqui é que, em 49 reuniões realizadas pelo GTP ao longo de 1975, uma delas foi em conjunto com o Sindicato de Atores do Paraná, ainda em formação.

²¹⁹ Há dois números contraditórios em relação à quantidade de reuniões do MAPA em 1975. O sugerido no ofício 257/75, de 31/12/1975, são 51 encontros. Entretanto, se somarem-se os mesmos números constantes mês a mês, chegaremos a 50 reuniões. Qualquer um dos dois, porém, é bastante significativo.

²²⁰ Correspondências expedidas do Teatro do Paiol – 2º semestre de 1975.

cargos nessa diretoria na documentação analisada, motivo pelo qual não os menciono aqui.

Apesar dos afazeres burocráticos como nos indicam o elevado número de reuniões ao longo de seu primeiro ano de existência, o Movimento também se mostrou determinado em abrir e organizar espaços para as produções artísticas locais, um de seus propósitos maiores. Em todo o ano de 1975, três espetáculos foram realizados, sob o título “Mostra de Compositores Paranaenses”. Em sua primeira edição, ocorrida nos dias 04, 05 e 06 de abril de 1975, sexta, sábado e domingo, foram apresentadas 20 músicas de compositores curitibanos, conforme consta no ofício 082/75, de 04 de abril de 1975, assinada por Ricardo Ruy Franco de Macedo e dirigido ao senhor Moacir Rodrigues da Silva, chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas, em Curitiba²²¹:

Música	Compositor	Intérprete
Paralelo 24	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Ô de casa	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Engenho velho	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Vestido branco	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Não sabias	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Vejo, vivo a luz do dia	Paulo Vítola	Paulo Vítola
Hino do não agite	A. Carlos Buonno	Grupo Ogum
Menininha, minha flor	Luiz Antonio Rocha	Grupo Taiobá
Já são 5 da manhã	Luiz Antonio Rocha	Grupo Taioba
Oi, amigo	Gerson Fisben	Gerson Fisben
Você me cativou	Gerson Fisben	Gerson Fisben
Passo	João Gilberto <i>Tatará</i> ²²²	<i>Tatará</i>
A rua está deserta de amor	João Gilberto <i>Tatará</i>	<i>Tatará</i>
Este som, este sol, este sal	João Gilberto <i>Tatará</i>	<i>Tatará</i>
Naquele tempo	Renato Pespssil	Renato Pespssil
Responde	Renato Pespssil	Renato Pespssil
Minha Jangada	Celso Renato Loch	Celso Renato Loch
Maria Chiquinha	Jose Roberto Bastos	José Roberto Bastos
Caminheiros	José Roberto Bastos	José Roberto Bastos
É de manhã	José Roberto Bastos	José Roberto Bastos

Também em correspondência do dia 02 de abril²²³, os autores declaram “*a não filiação a nenhuma entidade arrecadadora de direitos autorais, liberando-as para o musical “Mostra da Música Paranaense”*”. Uma análise mais cuidadosa desses dois documentos indica, num primeiro momento, dois pontos relevantes.

²²¹ Correspondências expedidas do Teatro do Paiol – 1º semestre.

²²² O grifo é meu. A pronúncia conhecida é *Tatára*, diferentemente do que consta no ofício supra, com acento na última vogal.

²²³ Correspondência anexada ao ofício dirigido ao Departamento de Censura de Diversões Públicas, de 04 de abril.

O primeiro e mais significativo é o do papel protagonizado pelo músico e compositor Paulo Vítola no Movimento. Desde longa data, esse artista esteve presente em algumas das principais realizações artísticas curitibanas. Ainda na década de 60, mais precisamente nos meses de junho, julho e agosto de 1968, quando das realizações da final nacional do III Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior – Rio de Janeiro e Secretaria de Turismo da Guanabara, três representantes paranaenses estavam presentes. Eram eles Carlos Eduardo Mattar, com a canção “João sem nada”, Tacy Ney, com a canção “Samba de rua”, e Lápis e Paulo Vítola, com a canção “Aventura”. Ainda que não tenham conquistado nenhuma das primeiras posições, estiveram presentes. Outra participação importante de Paulo Vítola foi no musical “Cidade Sem Portas”, produzido em 1972 e 1973, no Teatro do Paiol, e já descrito parcialmente no capítulo anterior. Com grande sucesso de público e de crítica, o espetáculo foi uma homenagem a Curitiba. Julgo oportuno reproduzir aqui parcialmente, um artigo de Aramis Millarch, publicado originalmente no Jornal O Estado do Paraná, referente já à segunda temporada do espetáculo, em 1973:

Com a volta ao cartaz amanhã à noite, de “Cidade Sem Portas” (Teatro do Paiol, 21 horas) comprova-se uma nova proposta em nossa vida artística: as imensas possibilidades de conquista de público oferecidas por encenações de interesse local, com temas circunscritos a nossa realidade e não alienadas suprerproduções ao estilo “Hair” ou “Missa Leiga”. (...) Com “Cidade Sem Portas”, Adherbal Fortes de Sá Junior e Paulo Vítola, propõe uma visão panorâmica de Curitiba, em sua história, ciclos econômicos e sociologia dentro de uma linha espirituosa e inteligente, valorizada por instrumentistas do nível de João Chiminazzo (bateria), Bolão (contrabaixo) e Alaor (flauta). Um elenco de gabarito – Sale Wolokita (...também diretor), Laís Mann, Albener Amos, Idelson Santos e os estreantes José Roberto Oliva e Hélio Chiminazzo – completam o espetáculo, que merece ser (re) visto. ²²⁴

Lembro que o compacto duplo desse espetáculo, com quatro dos principais temas do musical, foi lançado em 1973 sob a “marca” da Fundação Cultural de Curitiba – Edições Paiol – CD 01/73. O primeiro lançamento em vinil, patrocinado pela Fundação, que então acabara de ser criada.

Como se pode observar, Paulo Vítola, posteriormente parceiro de outro compositor curitibano, Marinho Galera, teve uma trajetória atuante na Curitiba dos anos 70, compondo um cenário de realizações artísticas em movimentos de organização de classe, propiciando um elevado grau de Capital Simbólico que o credenciou para assumir a linha de frente do MAPA.

²²⁴ MILLARCH, Aramis. Jornal “O Estado do Paraná”, página 14, em 28 de março de 1973.

Outro ponto que julgo importante diz respeito ao apoio estrutural dado pelo poder público a uma iniciativa vinda da classe artística musical. Num teatro como o Paiol, único equipamento do gênero de responsabilidade do poder público municipal, a ocupação por uma parcela da classe musical para a organização de uma ação efetiva do Campo Musical, então em formação, não é uma constante nos meios administrativos públicos, como já demonstrei. Esse fato me parece um indício importante do reconhecimento dos administradores municipais do Capital Simbólico do Movimento liderado por Paulo Vítola.

Já em relação ao espetáculo de estréia para o público do MAPA, vale uma referência, mais uma vez do jornalista Aramis Millar, acerca do evento:

A I Mostra de Compositores Paranaenses (Teatro do Paiol, hoje última apresentação, 21 horas) poderia chamar-se “A Noite dos Desgravados”. Pois com a exceção de Paulinho Vitola, 27 anos, poeta, compositor, publicitário, que escreveu o texto e dirigiu o espetáculo, nenhum dos múltiplos talentos que ali mostram, em quase três horas, belas músicas conseguiram, até agora, ter suas músicas gravadas. E mesmo o Paulinho só viu editadas num compacto-duplo, de circulação dirigida, os quatro principais temas de Cidade Sem Portas e num compacto-simples, de uma etiqueta quase fantasma (Orange) uma pálida gravação de “Vestido Branco” (em parceria com Lápis, nas vozes do extinto Bittem 4). Com este espetáculo de bom gosto e caprichado, o que se deve creditar ao esmero de Vítola, é feita uma amostragem para o público do chamado MAPA – Movimento Atuação Paiol, destinado a “veicular nacionalmente o trabalho de compositores do Paraná”. As intenções são boas e a idéia não é nova.²²⁵

Percebe-se que o registro fonográfico era entendido como de grande importância para “veicular nacionalmente o trabalho de compositores do Paraná”. Constatação aparentemente óbvia, mas que ilustra muito bem o ambiente de lutas e disputas que compunham as relações dos diferentes Campos em interação à época.

Ainda mais um detalhe se faz importante. A Fundação Cultural, através do Diretor do Teatro do Paiol, Dr. Ricardo Ruy Franco de Macedo, em correspondência nº 81/75, datada de 01 de abril de 1975, convida o então prefeito interino, Sr. Donato Gulin, para o “*show Mostra da Música Paranaense, nos dias 04 a 06 do corrente, às 21 horas, no Teatro do Paiol*”.

Para todos os efeitos, é importante frisar que em toda a documentação consultada referentes aos anos de 1971 a 1978 sobre as realizações do Teatro do Paiol, em nenhum outro evento, seja ele de artistas de renome nacional ou da cena local foi elaborado convite similar à autoridade máxima do município. Mais um belo indício da

²²⁵ MILLARCH, Aramis. *A noite dos Desgravados*. O Estado do Paraná, suplemento Almanaque, seção Tablóide, pg. 4, de 6 de abril de 1975.

disposição, pelo menos da administração do Teatro do Paiol, em prol das realizações do Campo Musical curitibano representado pelo MAPA.

Vê-se também que as inquietações no tocante à falta de um nome curitibano num cenário mais amplo da indústria cultural ligada à música popular brasileira não eram apenas uma constante nas reivindicações de artistas ligados a área. Num certo sentido, essa realidade era percebida pelos Campos do poder público municipal constituído e dos Músicos dos Jornalistas com maior comprometimento em relação à produção local. Cada um ao seu modo parece ter contribuído da maneira julgada adequada para a modificação desse panorama, cujas repercussões serão analisadas oportunamente. Por hora, volto ao dia-a-dia do MAPA.

Após a I Mostra da Música Paranaense, o movimento de organização continuou, como se observa pelo número de reuniões havidas nas dependências do Paiol. Os trabalhos surtiram efeitos, de tal modo que, em 20 de setembro de 1975, foi realizada a II Mostra da Música Paranaense, conforme consta no ofício de número 191/75, de 18 de setembro, assinado também por Ricardo Ruy Franco de Macedo, endereçado a Divisão de Censura de Diversões Públicas, sob chefia de Moacir Rodrigues da Silva:

Música	Compositor	Intérprete
Construção	Chico Buarque de Holanda	Grupo Ogum
A Banda	Chico Buarque de Holanda	Grupo Ogum
Gente humilde	Chico Buarque de Holanda	Grupo Ogum
Quando o carnaval chegar	Chico Buarque de Holanda	Grupo Ogum
Alfredinho no choro	Pixinguinha	Gerson Fisben
Carinhoso	Pixinguinha	Gerson Fisben
Barracão	Antonio de P. Vieira Costa	Grupo Taiobá
Eu bebo sim	Antonio de P. Vieira Costa	Grupo Taiobá
Mulher de trinta	Antonio de P. Vieira Costa	Grupo Taiobá
Asa branca	Humberto Teixeira e L.Gonzaga	Sergio Maluf
Naquela mesa	Sergio Bitencourt	Sergio Maluf
Laranja madura	Atafo Alves	Renato Pospssil
Águas de março	Antonio Carlos Jobim	Renato Pospssil
Arca de Noé	Marcos Valle e Paulo S. Valle	Pirata ²²⁶
Canto livre	P. Ribeiro e H. Martins	Pirata
Que malandro sou eu	Wilson Melo e J. Orlando	Pirata
Paiol de pólvora ²²⁷	Vinicius de Moraes e Toquinho	MAPA

²²⁶ Pirata era e continuou sendo pelos anos subseqüentes o apelido de Celso Renato Loch.

²²⁷ Como já mencionei no primeiro capítulo desta dissertação, Paiol de Pólvora é o nome da canção composta exclusivamente por Toquinho e Vinicius de Moraes para a inauguração do Teatro do Paiol em dezembro de 1971.

A documentação referente à II Mostra da Música Paranaense traz uma peculiaridade, se comparada às demais edições. A interpretação de músicas de compositores de renome nacional. Como se observa, os registros mostram que as 17 canções são de autoria de grandes nomes da música popular brasileira, reservado aos artistas locais apenas suas interpretações. Em entrevista realizada com Reinaldo Godinho²²⁸, parece haver algum engano nesses dados, já que o MAPA, segundo esse artista, jamais realizou um único evento que não contivesse apenas músicas de autoria de artistas paranaenses. Entretanto, ainda que se considere o repertório descrito acima, não posso afirmar que a opção por músicas conhecidas tenha sido preferida devido aos resultados da primeira mostra, já que não encontrei registros sobre quantidade de público presente, volume financeiro da bilheteria e quaisquer outros dados que me permitissem conclusões do gênero. Posso afirmar, entretanto, que referentes a essa edição não constam documentos-convite endereçados a autoridades de Curitiba, ao contrário do ocorrido na primeira Mostra.

Entre a segunda e a terceira mostras se passaram dois meses com vários encontros para análise de resultados e propostas futuras. O MAPA seguiu em direção de seus principais objetivos, quais sejam, a construção de um Campo Musical sólido, a valorização dos talentos musicais curitibanos e paranaenses, e a conseqüente construção de um ambiente que propiciasse vôos mais altos, dentre eles, a gravação de um LP, o que ocorreria no ano seguinte, 1976.

Seguindo um ritmo intenso de trabalho, no mês de novembro de 1975, ocorreu a III Mostra da Música Paranaense, agora em duas edições distintas, realizadas em dois finais de semana. Última temporada do ano que consta na documentação consultada, foi composta de 26 canções, divididas em 13 em cada final de semana, contemplando 13 compositores. Nessa versão também não há registros documentais que confirmem a quantidade de público presente, nem tampouco algum convite enviado pela administração do Teatro do Paiol a autoridades de Curitiba. O jornalista Aramis Millarch, entretanto, dedicou especial atenção tanto à primeira apresentação, de quatro dias, quinta a domingo, quanto à segunda, de cinco dias, quarta a domingo. Em artigo de 22 de novembro, ele escreve:

²²⁸ Por conta do grande número de fontes documentais, do tempo exíguo para a conclusão de meus trabalhos, bem como da dificuldade de agenda de Paulo Vitola, Marinho Galera e Jaime Lerner, optei, em conjunto com meu orientador, o professor Dennison de Oliveira, a não utilizar a entrevista feita com Reinaldo Godinho. O registro de sua declaração a respeito do repertório da II Mostra de Compositores Paranaenses, se deveu apenas para mostrar que talvez haja algum engano nos registros documentais relacionados ao ponto por mim analisados.

Houve muita gente que gostou da terceira edição da Mostra de Música Paranaense (Teatro do Paiol, hoje e amanhã, 21 horas), iniciada quinta-feira, reunindo jovens compositores da terra, a maioria os próprios intérpretes de suas músicas. Alfreli Amaral, Celso Renato Loch (Pirata), Alan Cannel (um engenheiro inglês que trocou o pop dos Beatles pelo chorinho brasileiro), Sérgio Malluf, Marinho (agora coordenador do MAPA), José Roberto Oliva, Olga Wolrath e Gerson Fisbein. No próximo fim de semana, haverá outra mostra, com apresentações de músicas diferentes. Vamos conferir.²²⁹

Como se vê, Aramis acompanhava de perto as movimentações musicais da cidade, dedicando um bom espaço no suplemento Tablóide do jornal O Estado do Paraná. Sempre muito bem informado sobre os acontecimentos artísticos, Aramis foi um daqueles poucos profissionais de comunicação dedicados, sem distinção, a toda e qualquer manifestação artística, independente de sua envergadura e de sua colocação no universo da grande indústria de consumo. Com sua prática jornalística, ele se mostrou como um incentivador dos talentos locais, não poupando esforços no sentido de destacar o que julgava importante no cenário curitibano.

Também é possível observar até aqui, o apoio, pelo menos da administração do Teatro do Paiol, em proporcionar um bom espaço às iniciativas dos músicos e produtores da capital paranaense. Isso se mostra evidente na disponibilização de quatro finais de semana para as apresentações de shows promovidos pelo MAPA e na sessão de espaço para a realização de reuniões periódicas do Movimento, além de outros auxílios que ainda discutirei nas próximas linhas. Levando-se em conta que esse Teatro era palco das mais variadas atividades, recebendo artistas da música de renome nacional, peças teatrais, exposições de artes plásticas e, ainda, mostras cinematográficas, é possível reconhecer a importância e o significado do espaço concedido aos artistas musicais de Curitiba.

Contudo, o Movimento fez jus a essa atenção. Seus organizadores, em especial Paulo Vitola e Marinho Galera, mas sem desprezar José Roberto Oliva, Celso Loch, Sergio Maluf, dentre os vários outros²³⁰, detinham Capital Simbólico suficiente para ocuparem os espaços que então se constituíam nos equipamentos físicos da administração pública municipal. Com encontros organizativos constantes e um projeto artístico que se mostrava afinado com os anseios do Campo Político e de parte da imprensa escrita da cidade, a divulgação de talentos locais para o cenário doméstico e nacional tornava-se uma batalha comum a todos os interesses envolvidos.

²²⁹ MILLARCH, Aramis. Jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, 22/11/1975, pg. 4.

²³⁰ A esse respeito, ver todos os participantes das 3 Mostras da Música Paranaense, por exemplo.

Nesse ambiente, a trajetória do MAPA prossegue com a III Mostra da Música Paranaense. A primeira parte foi assim composta, conforme contido no ofício 221, de 19 de novembro de 1975, endereçado, como mandava a lei, à Divisão de Censura de Diversões Públicas, sob chefia de Moacir Rodrigues da Silva:

Primeira temporada, dias 20 a 23 de novembro de 1975:

Música	Compositor	Intérprete
Caminho do sol	Alfrelí Amaral	Celso Renato Loch
Imagens latinas	Celso Loch	Celso Renato Loch
Falando de mar	Celso Loch	Celso Renato Loch
Tema para violão e harmônica	Alan Cannel	Alan Cannel
Mais uma vez	Alan Cannel	Alan Cannel
Modinha	Sergio Maluf	Sergio Maluf
Voar é com os pássaros	Sergio Maluf	Sergio Maluf
O que há de novo?	Marinho (<i>Galera</i>) ²³¹	Marinho
Receito	Marinho	Marinho
Disco voador	José Roberto Oliva	José Roberto Oliva
Cobra cega	José R. Oliva e Olga Volrath	José Roberto Oliva
Um olhar cansado	Gerson Fiesbein	Gerson Fiesbein
Monotonia	Gerson Fiesbein	Gerson Fiesbein

Em quatro dias de espetáculos, oito compositores interpretaram suas canções nas dependências do Teatro do Paiol, abrindo aquela que seria a última grande temporada do Movimento no ano de 1975. No final de semana seguinte, mais destaque na imprensa através das palavras de Aramis Millarch, que produziu crítica tanto a respeito da qualidade das músicas apresentadas até aquele momento, quanto ao futuro imediato que se vislumbrava aos “militantes” do MAPA. Destaco, a seguir, alguns trechos dessa matéria, publicada originalmente em 25 de novembro, no suplemento *Tablóide* do jornal *O Estado do Paraná* com o título “MAPA, 3ª edição (e que não falte alpiste...)”, dois dias após o término da semana de abertura da III Mostra:

Embora nos pareça precipitado o entusiasmo de alguns dos dirigentes do MAPA em partir imediatamente para a produção de um elepe – já que parece haver fartos recursos oficiais (MEC/FCC) para tanto – não há dúvida de que 3 ou 4 músicas apresentadas até agora têm condições de circular nacionalmente, merecendo respeito e admiração, há necessidade de senso crítico (e do ridículo), selecionando rigorosamente os participantes. Agora, se pretende fazer penas um disco para distribuição entre amigos e parentes, para orgulho das mães e namoradas, então pode ser mais liberal na produção. Houve, sem dúvida, ótimos momentos no Terceiro Movimento: Marinho (...) apresentou duas novas músicas que têm

²³¹ Marinho Galera, como ficou conhecido em Curitiba, se tornou o grande parceiro de Paulo Vítola, assinando com ele inúmeras realizações, entre discos gravados, parcerias musicais e espetáculos realizados.

méritos para merecer registro em disco. Ao lado de Celso Pires, com o seu estimulante chorinho “Arrepiado”, outro bom momento de música brasileira foi a “Modinha”, do jornalista Sergio Malluf, que, em compensação, no momento seguinte, mostrou uma música diametralmente oposta: “Voar é com os Pássaros”, com indigna letra em inglês.(...) Agora é esperar a 2ª parte do movimento. E que não falta alpiste.²³²

Vêm-se aqui questões importantes para a compreensão dos rumos da produção musical curitibana e tomo a liberdade de abrir uma exceção para suas análises. Uma delas diz respeito à necessidade de haver um registro fonográfico dessa produção. Num momento em que a indústria cultural já estava completamente instalada no Brasil e a música popular consolidada na sociedade brasileira, os músicos curitibanos, pelos menos os ligados ao MAPA, ainda careciam de tal registro. Levando-se em conta os mecanismos de divulgação da produção musical, a gravação de um LP era condição básica para qualquer objetivo de inserção num mercado consumidor de âmbito nacional. Entretanto as condições desse registro levantavam outra questão pertinente à qualidade das músicas.

Em 1975, discussões de ordem estética, por exemplo, já estavam dadas na música popular. A “linha evolutiva” da MPB já havia mostrado suas potencialidades com as obras de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Elis Regina nos anos 60 e vários outros compositores como João Bosco, Djavan, Ivan Lins nos anos 70, para falar apenas de algumas das estrelas dessa constelação.

Num circuito à parte corriam os artistas curitibanos, sonhando com seu lugar nesse universo. Nesse sentido, qualquer proposta musical que pudesse partir da capital paranaense teria que levar consigo, a meu ver, peculiaridades que a pudessem fazer diferenciada, de alguma maneira, nesse ambiente já muito rico em invenções. Entendo que apenas um registro fonográfico poderia não significar muito, se não trouxesse em seu bojo algo que pudesse despertar interesses da indústria cultural e, por conseqüência, do grande público.

É claro que não se pode pensar que a sociedade consumidora, a indústria cultural e os meios de comunicação estavam ainda abertos e desejosos de novidades dessa natureza. Entretanto, se tomarmos como referência as produções musicais a partir do advento da Bossa Nova, em 1959, vê-se que muito do que se estabeleceu no mercado

²³² MILLARCH, Aramil. Jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, pg. 4 de 25/11/1975.

nacional e, por conseqüência, conseguiu se efetivar como um Campo distinto²³³ na complexidade social brasileira trouxe consigo marcas de invenção. Já mencionei alguns nomes anteriormente, que se destacaram ao longo da década de 60. Nos anos 70, outros nomes se somaram a esse grupo. João Bosco²³⁴, com seu toque característico ao violão e suas interpretações como cantor; Djavan²³⁵, introduzindo alterações harmônicas em suas composições e utilizando formas bastante peculiares na construção das letras em suas canções, o grupo Secos e Molhados²³⁶ com suas maquiagens e seu personagem central, Ney Matogrosso²³⁷, que seguiria carreira solo a partir de meados da década, são apenas alguns exemplos da constante “evolução” da MPB²³⁸.

Assim, parto do pressuposto de que, além de outras variantes, a utilização de releituras artísticas bem como de novas matrizes musicais poderiam ser elementos facilitadores e de suma importância para um eventual interesse dos mecanismos de produção e distribuição musical em nível nacional²³⁹.

O leitor talvez entenda como um despropósito quando me refiro à produção musical curitibana e a comparo a artistas do porte dos que mencionei acima. Desse modo, ainda que o assunto não esteja diretamente relacionado a meus estudos, acho oportuno citar neste momento, um movimento da música popular ocorrido em Londrina, segundo pólo populacional urbano do Paraná, e suas conseqüências para a MPB. Trata-se do espetáculo “Na Boca do Bode²⁴⁰”, ocorrido nos dias 9, 10 e 11 de março de 1973, onde estiveram presentes inúmeros compositores e intérpretes das regiões próximas a

²³³ Utilizo um conceito de Pierre Bourdieu, já devidamente explicitado anteriormente o qual, para todos os efeitos, reproduzo aqui novamente: “(...) o processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. (BOURDIEU, 2005, p. 101)”.

²³⁴ Compositor e instrumentista brasileiro nascido em 13 de julho de 1946 na cidade de Ponte Nova, Minas Gerais. Seu primeiro LP, Disco de Bolso, foi lançado em 1972.

²³⁵ Compositor brasileiro nascido em Maceió, em 27 de janeiro de 1949. Lançou seu primeiro LP em 1976, intitulado Djavan.

²³⁶ Secos e Molhados, grupo musical brasileiro que teve como primeira formação Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad e Marcelo Freias, lançou seu primeiro disco, Secos e Molhados, em 1973.

²³⁷ Integrante do grupo Secos e Molhados a partir de 1973, Ney Matogrosso lançou seu primeiro LP solo, Bandido, em 1976.

²³⁸ Obviamente o leque de nomes que surgiram na MPB nos anos 70 não se esgota com minhas referências. Não apenas compositores, mas também instrumentistas e intérpretes surgiram para o grande público nessa década, muitos deles em atividade até os dias de hoje.

²³⁹ Inovações de linguagem, de quaisquer ordens, são importantes para a inserção de um artista no eixo da indústria de consumo em larga escala. Espero ter deixado claro em minhas exposições que considero o tema de maior relevância em minhas análises sobre a produção musical curitibana.

²⁴⁰ Não pretendo aqui descrever em detalhes o show “Na Boca do Bode”. Ainda que seja de inestimável importância, um trabalho relevante nesse sentido já foi publicado e consta na bibliográfica desta dissertação. Trata-se do livro “Na Boca do Bode”, de Fábio Henriques Giorgio.

Londrina, norte do Paraná, alguns dos quais, em fins dos anos 70 e início dos anos 80, iriam entrar definitivamente para a história da música brasileira.

Seguindo a trajetória do ocorria nos centros Rio e São Paulo, Londrina e cidades vizinhas também organizaram seus festivais de canção, principalmente na segunda metade da década de 60. Os principais foram os Festivais Universitários de Música Popular, realizados por seis anos consecutivos a partir de 1968, em Londrina. Nesse ambiente, surgiram para a música popular daquela cidade, Neuza Pinheiro, Itamar Assumpção, Pedro Barnabé e Arrigo Barnabé, dentre vários outros. Alguns deles, num futuro não muito distante dali, seriam os responsáveis por mais uma “passo adiante na linha evolutiva da MPB”, ainda que seus reflexos não tenham tido tanta envergadura como os acontecimentos que já descrevi entre 1959 e 1968 protagonizados por cariocas e baianos principalmente.

Itamar, paulista nascido na cidade de Tietê, mas radicado no norte do Paraná desde sua infância, Arrigo, natural de Londrina e Neuza Pinheiro, natural de Arapongas, teriam participação relevante na história da música brasileira em festivais nacionais e gravações de obras que se mantêm até os dias de hoje como referências da música contemporânea de vanguarda. Destaco aqui o prêmio de melhor intérprete conquistado por Neuza Pinheiro no “Festival 79 de Música Popular”, realizado pela TV Tupi, com a canção “Sabor de Veneno”, de Arrigo Barnabé e os discos “Clara Crocodilo²⁴¹”, de Arrigo, lançado em 1980, e “Beleléu, Leléu²⁴²”, de Itamar Assumpção, também lançado em 1980.

Com simples descrição desses fatos de maneira bastante resumida, pretendo apenas chamar a atenção para os nomes mencionados. Ainda que Neuza Pinheiro, a despeito de seu talento e de suas conquistas, possa não estar presente na lembrança dos meios de comunicação de massa, ela, ao lado de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, são nomes obrigatórios em qualquer referência que se faça ao cenário da música popular brasileira produzida a partir de fins dos anos 70²⁴³. São também, ainda que restritos a um público bastante seletivo, nomes de importância em se tratando da repercussão da produção música em nível nacional.

²⁴¹ A canção “Clara Crocodilo” foi apresentada pela primeira vez no show “Na Boca do Bode”. O LP Clara Crocodilo foi um lançamento independente.

²⁴² LP Beleléu, Leléu. Selo independente Lira Paulistana, LP 001, 1980.

²⁴³ Apenas a título de curiosidade, Arrigo Barnabé foi citado textualmente por Caetano Veloso numa fala introdutória da música “É Hoje” (Didi e Maestrinho), gravada no LP “Uns” de 1983 e no poema-canção “Língua” (Caetano Veloso), gravada no LP “Velo”, de 1984.

O que faço questão de registrar é que por motivos que fogem ao alcance desta dissertação, Londrina e seus músicos e compositores conseguiram, de certa maneira, romper as fronteiras do anonimato paranaense no cenário da MPB, ao contrário do que se registra na memória produzida na capital do Estado. Isso, pra mim, é um fator que deva ser considerado por amantes e estudiosos da música popular produzida no Estado.

Mas por hora, volto ao III Encontro da Música Paranaense, promovido pelo MAPA nas dependências do Teatro do Paiol.

A segunda parte da III Mostra contou com as seguintes obras, conforme consta no mesmo ofício, 221/75, de 19 de novembro:

Música	Compositor	Intérprete
Boas vindas	Phebus Moschos	Celso Loch
Sem maneiras	Phebus Moschos	Paulo Chaves
Well	P. Moschos / Sergio Malluf	Paulo Chaves
Ciranda para 1 faz de conta	A. Carlos Buonno	Grupo Ogum
Beira do som	Luis F. Amaral	L. F. Amaral
Menina Cléo	Luis F. Amaral	L. F. Amaral
Oração de um suicida ²⁴⁴	A. Carlos Buonno	L. F. Amaral
Inspiração	Celso Pires	Celso Pires
Chorinho pra Verinha	Celso Pires	Celso Pires
Olho mágico	A. C. Rocha	A. C. Rocha
Ave de rapina	A. C. Rocha	A. C. Rocha
Sol no meu chapéu	A. C. Rocha	A. C. Rocha
Ofício	Renato Pospssil	Pospssil

A não ser pelo número de dias de apresentações²⁴⁵, tanto a primeira quanto à segunda parte da III Mostra da Música Paranaense foram realizadas com o mesmo número de músicas, 13 no total. Também em relação ao destaque dado aos artistas, houve um grande equilíbrio. A exceção de Celso Loch, que teve participação como compositor e intérprete na primeira parte e apenas como intérprete para uma música de Phebus Moschos, na segunda parte, todos os demais nomes contaram com espaços equilibrados, o que pode mostrar uma preocupação em relação a esse sentido na constituição do Campo que começava a se efetivar.

²⁴⁴ Uma canção com o mesmo nome de autoria de Paulo Leminski foi gravada em dois álbuns do grupo curitibano de Rock Blindagem. O primeiro, o elepê “Blindagem”, lançado em 1981 pela gravadora Continental. O segundo, um compacto, também lançado pela Continental, continha, além da “Oração de um suicida”, a música “Berço de Deus”. Blindagem foi o título dos dois álbuns. (informações disponíveis no site da banda Blindagem, no endereço eletrônico <http://bandablindagem.com.br>)

²⁴⁵ Na primeira parte da III Mostra da Música Paranaense, foram quatro dias de shows, realizados entre quinta-feira, dia 20 e domingo, dia 23 de novembro. Na segunda parte, foram cinco dias de apresentações realizadas entre os dias 26, quarta-feira, e 30 de novembro, um domingo.

Em um ambiente artístico repleto de possibilidades de exposição junto ao público e sujeito às mais variadas nuances da vaidade humana, é plausível supor que as forças internas ao Campo Musical representado pelo Movimento Atuação Paiol buscavam harmonia. É claro que algumas “figuras” acabaram recebendo uma atenção mais efetiva da imprensa, mas me parece que isso se deveu tão somente ao volume e a qualidade de suas obras, e não a quaisquer outros motivos.

O ano de 1975 terminava com ares de tarefa cumprida para os artistas ligados ao MAPA. Cinquenta e uma reuniões realizadas em 12 meses, três temporadas no Teatro do Paiol, a menina dos olhos da Fundação Cultural por onde já haviam passado muitos dos grandes nomes da música popular brasileira. O único revés veio justamente por Paulo Vítola, o entusiasta da música curitibana. Seus planos de transferência para o Rio de Janeiro caíram como uma bomba e mereceram destaque na imprensa, mais uma vez em um artigo de Aramis Millarch:

Pouco a pouco, o Paraná vai perdendo seus poucos valores artísticos. Agora é Paulo Vítola, 28 anos, sem favor nenhum um dos mais sólidos talentos musicais surgidos nos últimos anos, que está acertando os detalhes, para se fixar, definitivamente, no Rio de Janeiro. (...) Uma primeira sondagem já mostrou boas possibilidades: assessoramento numa empresa de audiovisuais, free-lancer como redator e, principalmente, composição – com chances (grandes) de, em pouco tempo, aparecer nacionalmente. (...) E nossa Cidade Sem Portas fica cada vez mais vazia dos bons talentos.²⁴⁶

Fora essa notícia, 1976 prometia. Para os músicos, para o MAPA e para Curitiba. O caminho natural era promover o registro de algumas das canções representativas de compositores ligados ao Movimento. Um disco era na época, como ainda o é nos dias de hoje, a principal ferramenta de exposição musical. Ainda que não houvesse um ambiente favorável para as produções chamadas independentes²⁴⁷, um registro fonográfico poderia trazer consigo um Capital Simbólico capaz de dar robustez a iniciativas de divulgação de talentos. Assim, crescia a ansiedade em relação à conquista desse desafio que, certamente, dependeria em larga medida, de ações efetivas do poder público no que se refere à alocação de recursos.

²⁴⁶ MILLARCH, 05/08/1975, *Tablóide*, O Estado do Paraná.

²⁴⁷ A chamada produção musical independente caracteriza-se pela desvinculação de um produto, seja ele fonográfico ou não, das grandes corporações da indústria cultural. Com um mercado bastante promissor, essa produção viria a ganhar espaço a partir dos anos 80 e 90, principalmente com o advento das gravações digitais, que facilitaram muito a produção de discos com baixos recursos.

Mas antes das minhas atenções ao disco do MAPA, é necessário expor ainda dois pontos importantes. Um deles se refere à relação do poder público municipal com o MAPA, através dos órgãos administrativos competentes, quais sejam a Fundação Cultural e a direção do Teatro do Paiol. O outro diz respeito ao panorama fonográfico de outros artistas da capital. Essas são, para mim, questões centrais para um maior entendimento acerca da produção musical curitibana e as políticas públicas para a área.

No que diz respeito ao primeiro ponto, entendo que as relações entre a administração dos equipamentos municipais e qualquer segmento organizado da classe artística se estabelecem mediante algumas regras. Uma delas diz respeito ao credenciamento dos agentes culturais junto ao corpo social. Seu Capital Simbólico. Seu Poder Simbólico.

Nessa perspectiva, o apoio recebido da diretoria do Teatro do Paiol ao MAPA não nasceu apenas de uma ação pontual vinda de um órgão público em direção a músicos e compositores. Estes faziam jus a esse apoio, dadas suas realizações, seu lastro oriundo de ações individuais ou coletivas anteriores, as quais construíram um Capital Simbólico que, obviamente, foi reconhecido. De tal sorte que, não apenas foram concedidas reservas na agenda anual do Paiol, como também foram disponibilizados equipamentos físicos e outros materiais para o perfeito funcionamento do MAPA e do Grupo de Teatro Paiol – GPA, conforme consta no ofício 244/75, de 08 de dezembro de 1975, assinado pelo Diretor do Teatro do Paiol, Ricardo Ruy Franco de Macedo. O conteúdo do ofício sugere, dentre outras providências, o fornecimento de “*2 mesas com gavetas (escrivaninha); 2 mesas para máquina de escrever, 2 armários em aço, com 3 gavetas e chave, 2 armários em madeira – cor preta – tamanho grande, 2 cadeiras.*” O texto segue ainda sugerindo que

Além do material acima solicitado, será necessária a reforma em alguns setores do Teatro. Por exemplo, na parte de cima da biblioteca Augusto Stresser, deverá ser realizada a divisão do espaço existente, criando-se assim 2 (duas) salas sendo uma para o MAPA – Movimento Atuação Paiol e outra para o Grupo de Teatro do Paiol, já que são entidades ligadas a direção do Teatro, e por isso devem permanecer em contato com a mesma.²⁴⁸

A julgar pelas práticas costumeiras das administrações públicas, pelo menos em relação ao MAPA e ao Grupo de Teatro Paiol, a Prefeitura Municipal de Curitiba parece ter canalizado esforços importantes para o êxito de seus projetos. Uma atitude privilegiada, já que, via de regra, administradores públicos tendem a se apropriar dos

²⁴⁸ Livro de Correspondências Expedidas - 2º Semestre de 1975 – Teatro Paiol.

bens que são de propriedade coletiva, os utilizando como seus, contrariando assim sua natureza primeira.

De outro modo, ainda que se possa questionar a ajuda pública a esses movimentos, entendendo-se que isso possa ter significado favorecimento devido, por exemplo, às suas eventuais proximidades ideológicas com o Campo Político estabelecido em Curitiba, lembro que, pelo próprio modelo de organização do Movimento, com tendências a abarcar um grande número de artistas dos mais variados segmentos sociais, essa tese segue se não anulada, pelo menos enfraquecida.

Prossigo agora para o segundo ponto que se refere ao panorama da produção fonográfica da capital paranaense antes e após o evento do Movimento. Apesar das poucas informações a respeito, há elementos suficientes para nutrir um raciocínio mais crítico a fim de compor um percurso sóbrio para a análise do panorama musical, para o qual apontam as fontes disponíveis.

Como já mencionei anteriormente, tomando-se como exemplos algumas das personagens presentes na cena da música popular na Curitiba de meados dos anos 70, chego aos nomes de Paulo Vítola, Lápis²⁴⁹, Celso Renato Loch, Sergio Malluf, Marinho Galera, Paulo Chaves e José Roberto Oliva. Por certo há ainda outros de relevância que não cito aqui, mas tomo a liberdade de dar destaque àqueles presentes na documentação analisada por mim ao longo desta pesquisa. Desses nomes, alguns estavam presentes nas poucas obras registradas em fonograma ao longo da década de 70.

Um primeiro indício desse panorama consta em minhas explanações anteriores, alusivas a dois discos gravados por Paulo Vítola no início da década de 70. O compacto duplo²⁵⁰, com canções do musical “Cidade Sem Portas” e outro compacto simples, com a gravação da música “Vestido Branco”, de Paulo Vítola e Lápis. Executando-se esses dois discos, poucas iniciativas do gênero conseguiram efetivamente se realizar, dadas as dificuldades oriundas da ausência de um suporte técnico necessário bem como de um capital financeiro necessário.

²⁴⁹ Palminor Rodrigues Ferreira, o Lápis, nascido em 05/10/1942 e morto em 11/02/1978, foi um sambista bastante atuante na cena curitibana dos anos 60 e 70. Apesar de não ter uma participação mais intensa no MAPA é, sem dúvida, um dos grandes nomes da música popular produzida em Curitiba e responsável pela divulgação do samba na capital paranaense. Um bom resumo de sua atuação consta do projeto de lei ordinária, de iniciativa do vereador Paulo Frote datado de 21/10/1999. Fonte consultada no sítio <http://domino.cmc.pr.gov.br/prop.nsf/cbc0e8addc8007f08325687200685414/842c63a4b9ff5cb1032568110047f4c9?OpenDocument>, em 16/08/2006.

²⁵⁰ O disco compacto simples era assim chamado por possuir apenas duas músicas (faixas), uma de cada lado. Já o compacto duplo era composto por duas faixas de cada lado, perfazendo um total de 4 músicas, diferentemente do LP, ou elepê, que possuía um número maior de músicas de cada lado.

Destaco algumas exceções de artistas curitibanos os quais, entre promessas e realizações efetivas, viveram próximos à indústria fonográfica. A dupla de humoristas e músicos “Nhô Belarmino (Salvador Graciano) e Nhá Gabriela (Julia Alvez Graciano)”, que de 1959 a 1963 teve vários compactos gravados, como se pode observar abaixo:

Mocinhas da cidade/Paranaguá (1959) RCA Victor 78 RPM
Sanfoneiro de Curitiba/Caprichosa (1959) RCA Victor 78 RPM
Baile na fazenda/Música para quadrilha (1960) RCA Victor 78 RPM
Ilha Branca/Rainha do pecado (1960) RCA Camden Cam 78 RPM
Dançando descalço/Pau de sabugueiro (1960) RCA Camden Can 78 RPM
Cachaça com irmão/Briga de amor (1961) RCA Camden Cam 78 RMP
Brincando com oito baixos/Sorriso de criança (1961) RCA Camden Cam 78 RPM
Peito vazio/Meu sofrimento (1961) RCA Camden Can 78
Recordando o sul/Tudo certo (1961) RCA Camden Cam 78 RPM
Sou feliz/Mulher de rua (1961) RCA Camden Cam 78 RPM
Pedido ao vento/Seresta de amor (1962) RCA Camden Cam 78 RPM
Brasil querido/Minha saudade (1963) RCA Camden Cam 78 RPM
Valentão/Tormento de amor (1963) RCA Camden Cam 78 RPM.²⁵¹

Chamo a atenção para a música “Mocinhas da Cidade”, cuja primeira gravação data de 1959. Essa canção, talvez uma das mais conhecidas produções paranaenses em nível nacional, foi re-gravada em 1974 no disco de estréia de Roberto Leal que, sob a gravadora RGE Discos, viria a se tornar um dos grandes nomes da música brasileira de cunho romântico-popular. Essa dupla de músicos-humoristas teve relativo reconhecimento pelo público, pela imprensa e pelas autoridades públicas de Curitiba, como vemos em matéria assinada por Aramis Millarch, de 16 de fevereiro de 1975:

Na próxima semana a dupla Nhô Belarmino & Nhá Gabriela começa a gravar na RCA Victo, em São Paulo, um novo elepê, após uma interrupção de quase dez anos de atividades. Em março, a dupla voltará a apresentar um programa diário, numa das emissoras de audiência na classe “d” da cidade. E também em março, esta dupla de artistas sertanejos ganhará uma homenagem inesperada, pela qual nunca esperavam: a edição de uma monografia biográfica-crítica a respeito de sua carreira, volume 8 da série de boletins da Fundação Cultural de Curitiba.²⁵²

A dupla, que construiu uma carreira bastante sólida recebeu, em 28 de novembro de 1978, o título de Cidadão Honorário de Curitiba a Nhô Belarmino, com a iniciativa do vereador Cleiton Caldeira²⁵³.

²⁵¹ Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, disponível no endereço eletrônico http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_E&nome=Nh%F4+Belarmino+e+Nh%E1+Gabriela

²⁵² MILLARCH, Aramis. Jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, 16/02/1975, p. 4.

²⁵³ Projeto de Lei 120/77, Lei ordinária 5900/1978 de 28 de novembro de 1978.

Somente a partir de meados da década de 70, após o advento do Movimento Atuação Paiol, as produções fonográficas curitibanas ganham certo fôlego, ainda que tímido. Cito aqui Paulo Chaves, que teve dois compactos duplos lançados pela gravadora Chantecler nos anos de 1976 e 1979. Ambos levando como título o nome do próprio Paulo Chaves eram compostos por quatro canções, como segue:

⇒ 1º compacto (1976)

Lado A: Pássaro Ferido (Paulo Chaves)
Moço do trapézio (Paulo Chaves)
Lado B: Receita (Marinho Galera/Paulo Vítola)
Execução (Tatára)

⇒ 2º compacto (1979)

Lado A: Desculpas (Isolda/Milton Carlos)
Peço licença pra chorar (Isolda/Milton Carlos)
Lado B: Água de rio (Paulo Chaves)
Chorando (Paulo Chaves)²⁵⁴

Como se observa, dois discos, ainda que compactos, representavam uma produção significativa, considerando o volume de gravações e prensagens locais na década de 70. Uma grande batalha. Mas também uma grande sorte. Sorte que faltou ao sambista maior curitibano, Lápis, que teve seus primeiros registros fonográficos apenas dois anos antes de sua morte. “Amor na manhã de sol” e “Onde ela mora”, foram gravados pelo SamJazz Quintet, após uma censura na parceira de Lápis e Paulo Vítola para a canção “As flores do lençol”. Aramis Millarch, mais uma vez, estava atento aos acontecimentos:

Acabou uma das frustrações do bom compositor Lápis (Palminor Rodrigues): a exemplo de muita gente de talento da MPB, o inspirado violonista, teve uma de suas composições, com letra de Paulinho Vítola, proibida pela Censura: “As Flores do Lençol”. Esta bela canção, que já havia entusiasmado ao poeta Herminio Bello de Carvalho, não pode ser gravada pelo SamJazz Quintet, no elepê que fez na semana passada na Continental (lançamento previsto para primeira semana de Novembro). Em compensação, Hilton Alice incluiu dois outros sambas de Lápis – “Amor na Manhã de Sol” e “Onde Ela Mora”, um do guitarrista Celso Malgueiro (com letra de Renato Pospsill) – “Talvez”, e outro do repórter José Roberto Oliva (“Quarta-Feira”). Paulo Chaves, crooner do grupo, fez as harmonias para duas letras (em inglês) de Marshall Gonçalves: “Cry Baby Cry” e “Only I Know”. As outras faixas são músicas estrangeiras, impostas pela gravadora, que deseja ver o disco nas paradas de sucesso (...).²⁵⁵

²⁵⁴Informações obtidas através de depoimentos do próprio Paulo Chaves.

²⁵⁵MILLARCH, Aramis. Jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, 19/10/195, p. 4.

O disco foi, na verdade, uma coletânea composta em sua maioria por músicas de compositores paranaenses incluindo, além de Lápiss, Paulo Chaves e Paulo Vítola, também Renato Pespsil, José Roberto Oliva, Célio Malgueiro e Mário Gonçalves. Novamente, Paulo Chaves aparece como um dos protagonistas dessa realização que, a despeito das repercussões limitadas junto ao grande público, ajudou a compor o panorama fonográfico curitibano dos anos 70.

Finalmente, como últimos exemplos, lembro ainda dos discos “Onze Cantos²⁵⁶”, com músicas de Marinho Galera e Paulo Vítola, lançado em 1979 e patrocinado pela agência Múltipla – Propaganda e Pesquisa para distribuição a clientes e amigos, “Curitiba, Cidade da Gente²⁵⁷”, também com músicas de Marinho Galera e Paulo Vítola”, lançado em março de 1983, patrocinado pela Prefeitura Municipal, através da Fundação Cultural e “Confissões de um Retrato Falado”, de 1982, compacto simples de Hilton Barcelos, então jovem compositor radicado em Curitiba, numa produção independente.

²⁵⁶ Onze Cantos: Noturno; Veracidade; Quatro Tempos; Beguine do Mercado; Beia-Porta; Rockoisa; Anúncio Classificado; Fim de Fevereiro; Águas Claras; Motivo. Todas as letras com as respectivas autorias e ficha técnica deste disco estão no item “Anexos” desta dissertação.

²⁵⁷ Curitiba, Cidade da Gente: Era uma Vez; Core Etuba; Periquito da Sorte; Garimpo; Ô de Casa; Pousada; Não passe dos Limites; Choro de Rua; Mate Socado; Serraria; Seresta, Sarau e Novena; Ford Bigode; Mocinhas da Cidade; Verão; Chucrute, Abacaxi com Vinavuste; Gelo Crystal; Ave de Arrição; Vileta Pula; Caminhos: Cidade da Gente; Samba do Passeio; Rua das Flores; Campo da Santana; Polaca Pixaim. Todas as letras com as respectivas autorias e ficha técnica deste disco estão no item “Anexos” desta dissertação.



LP “Onze Cantos” - 1979

Como se pode ver, dos três exemplares, dois deles não contaram com apoios “oficiais” para suas realizações. Entretanto, em relação a um deles, o “Onze Cantos”, acho importante salientar um detalhe. Como no compacto duplo “Cidade Sem Portas”, a agência Múltipla Propaganda e Pesquisa participou, agora como co-patrocinadora direta da produção. Isso se deveu, a meu juízo, em certa medida por conta de que Paulo Vitola e Marinho Galera estavam, há algum tempo, ligados profissionalmente ao ambiente publicitário²⁵⁸. Isso, além do natural reconhecimento das produções musicais desses dois artistas curitibanos, pode ter facilitado à construção de relações profissionais que ajudaram a viabilizar alguns de seus projetos:

A partir desta semana, “Onze Cantos” de Marinho Gallera e Paulo Vitola, o melhor disco já produzido no Paraná e um dos melhores lançamentos de 1979, deixa de ser privilégio apenas dos clientes e amigos da Múltipla – Propaganda e Pesquisa, que o co-financiou a edição, como brinde de natal. Com encarte modificado, sem referência à agência (da qual Paulinho é diretor de criação), mas a mesma e bela capa idealizada por Desidério Pansera, “Onze Cantos” estará à venda inicialmente nas lojas Brunetti²⁵⁹.²⁶⁰

O texto acima aponta para pontos relevantes. O primeiro deles diz respeito à ausência de meios de distribuição de larga escala para a produção fonográfica curitibana. É certo que o texto trata de um caso específico, mas por conta de toda a trajetória já descrita em relação à produção local, pode-se concluir que essa era a

²⁵⁸ Assim como Paulo Vitola e Marinho Galera, também Paulo Leminski e vários outros artistas da música curitibana obtinham seu sustento também de atuações em agências publicitárias.

²⁵⁹ Apenas a título de curiosidade, as Lojas Brunetti, localizadas no Calçadão da XV, obra da primeira gestão de Jaime Lerner, foi um dos principais estabelecimentos de comercialização de discos das décadas de 70 e 80 em Curitiba.

²⁶⁰ MILLARCH, Aramis. Jornal O Estado do Paraná, Tablóide, 30/01/1980, p. 6.

realidade também das demais realizações fonográficas da capital. Como já demonstrei anteriormente, o fato não deve ser considerado um ingrediente secundário. Ao contrário, o considero como um dos vértices mais importantes na análise da produção de música popular curitibana e de sua inserção no mercado nacional. Outro dado para o qual chamo a atenção diz respeito ao fato de que Vitola e Galera possuíam, por suas realizações anteriores, por suas trajetórias de vida, um Capital Simbólico que credenciou a boa parte dos projetos de ambos não apenas a contarem com apoios de instâncias dos poderes públicos, mas também de segmentos da iniciativa privada que reconheceram seus valores como músicos, produtores e realizadores. Esse é, a meu ver, mais uma conclusão a que se pode chegar até o presente momento.

Finalmente, antes de minhas considerações acerca do disco do MAPA, faço uma menção ao LP “Curitiba, Cidade da Gente”, produzido única e exclusivamente com recursos da Fundação Cultural. Detalhes sobre essa realização já estão devidamente explicitados no capítulo anterior. O que me leva novamente ao tema, diz respeito ao fato de que, mais uma vez, Paulo Vitola e Marinho Galera, dois compositores extremamente atuantes na cena da música popular curitibana dos anos 70, são requisitados, agora pelo poder público, para a confecção de um disco que se pode considerar como oficial.

Em que pese e existência de outros compositores em condições de realizarem um projeto dessa envergadura, Vitola e Galera são escolhidos pela Fundação Cultural, para a realização do LP que fecharia o segundo mandato de Jaime Lerner, em 1983. É claro que, ao lado desse LP, deve-se somar a inauguração do Centro Cultural Solar do Barão e outras realizações sobre as quais já me detive nos capítulos anteriores. Entretanto, uma questão me parece fundamental. José Roberto Oliva, Celso Loch, Sérgio Maluf e tantos outros compositores, foram também bastante atuantes no campo da música popular, tanto em iniciativas individuais como em participações em atividades e produções coletivas. A julgar por muito do que já foi descrito nesta dissertação, é lícito supor que Paulo Vítola, Marinho Galera e Paulo Leminski eram detentores de um prestígio junto a importantes segmentos sociais curitibanos, o que deve ter sido considerado quando de suas escolhas para a realização do “Curitiba, Cidade da Gente”.



Compacto de Hilton Barcelos - 1982

Termino minhas considerações a esse respeito reproduzindo aqui um texto que, ainda que relativamente longo, trará uma melhor compreensão sobre o ponto a que me refiro:

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo). O leitor poderá, ao longo de todo esse texto, substituir *escritor* por *pintor, filósofo, cientista* etc., e *literário* por *artístico, filosófico, científico* etc. (...) Assim, a hierarquia real dos fatores explicativos impõe inverter a progressão adotada ordinariamente pelos analistas: é preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi – com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída -, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições.²⁶¹

²⁶¹ BOURDIEU, 2002, p. 243 e 244.

O DISCO DO MAPA



LP “Movimento Atuação Paiol – MAPA” - 1976

Começo a etapa final deste capítulo com um pequeno texto contido na contracapa do LP MAPA – Movimento Atuação Paiol, intitulado “Pequena Cronologia do MAPA”:

1975: A Fundação Cultural de Curitiba *chama (grifo meu)* músicos, compositores e letristas para um debate. Local: Teatro do Paiol. Assunto: O Papel do Paraná na Música Popular Brasileira. Durante o ano, eles se reúnem todas as segundas-feiras, no teatro; pesquisam, discutem, fazem músicas, buscam-se, encontram-se. Resultado: MAPA – Movimento Atuação Paiol, primeiro movimento aberto organizado dos compositores paranaenses. Os objetivos são claros: divulgar o artista local; possibilitar seu aperfeiçoamento. A Fundação Cultural de Curitiba proporciona a estrutura básica de funcionamento e desenvolvimento. Este trabalho é apresentado ao público em três temporadas realizadas durante o ano. 1976: O MAPA lança o seu primeiro “long-play”, fruto de um trabalho conjunto. O disco é apenas uma iniciativa no sentido de posicionar o Paraná no MAPA da Música Popular Brasileira. O potencial é grande; eles chegam lá.²⁶²

O LP “MAPA” foi uma consequência natural de um Movimento que realmente conseguiu organizar a classe artística musical curitibana. Muito embora em suas diretrizes constem as palavras “compositores paranaenses”, essa associação se restringiu aos limites curitibanos. Assim, o MAPA deve ser considerado como uma ação voltada aos compositores e músicos da capital do Paraná, com ações bastante claras visando à divulgação, em níveis local e nacional, de suas obras.

Patrocinado pela Fundação Cultural de Curitiba em parceria com o Ministério da Educação e Cultura, à época tendo como ministro o paranaense Ney Braga, a

²⁶² MAPA – LP 0003, Fundação Cultural de Curitiba/MEC.

viabilização da obra nesse momento aponta para o indício de um bom relacionamento entre a administração municipal e federal, fato esse importante para compor “nosso” cenário.

Nas 20 faixas do LP²⁶³, 10 compositores com participação ativa no Movimento, quer seja em seus afazeres burocráticos quer em suas realizações artísticas. São eles, seguindo a ordem das faixas, a partir do “lado A”: “*Carlos Bueno, Celso Loch, Paulo Leminski, Sérgio Maluf*²⁶⁴, *Phebus Moschos, Marinho Galera, Paulo Vítola, Gérson Fisbein, José Roberto Bastos Oliva e Luís Fernando Amaral Avi.*”. (LP MAPA). Se considerarmos que ao todo foram 18 compositores paranaenses a apresentarem suas músicas na I, II e III Mostra de Compositores Paranaenses, o LP contemplou significativamente grande parte dos artistas envolvidos em todo o processo de amadurecimento do Movimento.

Chamo a atenção para o único nome de compositor que não constava de nenhuma dos shows realizados: Paulo Leminski. Ainda assim, esse que se tornaria uma das maiores referências da literatura curitibana em nível nacional, sempre esteve ligado a muitas das ações artísticas de envergadura em Curitiba. Escreveu vários roteiros não apenas para o MAPA, mas para outros espetáculos ao longo das décadas de 70 e 80, textos para encartes²⁶⁵ de muitos LPs e, é claro, atuou também como compositor em canções como letrista. Além disso, Leminski se tornaria dono de uma vasta obra literária, publicando livros de poesia, críticas, ensaios e artigos jornalísticos, com impactos na produção artística local e nacional. Esse artista curitibano teve relações de amizade com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Haroldo e Augusto de Campos e vários outros expoentes brasileiros, o que lhe proporcionou um trânsito bastante significativo junto ao corpo de elite do pensamento de nosso país nos anos 70 e 80. Leminski faleceu em 07 de junho de 1989, de complicações advindas do uso abusivo do álcool²⁶⁶.

Para a direção musical do LP do MAPA, foi chamado Roberto Nascimento²⁶⁷, músico e compositor carioca, que trazia em seu currículo a autoria da música “Meu

²⁶³ Todas as letras estão devidamente descritas no item “anexo” da presente dissertação.

²⁶⁴ A grafia de Maluf é apresentada ora com um ora com dois “éles”. Apresentei-o no texto desta dissertação do mesmo que consta em cada documento consultado.

²⁶⁵ O LP “Curitiba, cidade da gente”, contou com o ABCuritiba, como já citado anteriormente, escrito por Paulo Leminski.

²⁶⁶ Destaco a esse respeito o livro “Paulo Leminski, o bandido que sabia latim”, de Toninho Vaz bem como o artigo “Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular”, de Marcelo Sandmann, presentes na bibliografia desta dissertação.

²⁶⁷ http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Roberto+Nascimento&tabela=T_FORM_A

Mundo é Seu”, em parceria com Jards Macalé e gravada por Elizeth Cardoso no disco “A Meiga Elisete n° 5”, lançado pela gravadora Copacabana, diversas composições e gravações com Cartola, João Nogueira, dentre outras realizações no circuito das estrelas da música popular. Mas a tentativa foi válida, já que apontava para uma aproximação dos talentos de Curitiba a nomes que trafegavam próximos a constelações da indústria cultural.

Lançado em 1976, após um breve período de expectativas e especulações acerca de sua efetivação, o LP do MAPA não obteve a repercussão esperada, nem tampouco conseguiu iniciar o vôo dos artistas curitibanos rumo ao cenário nacional. Também não se tornou uma referência local em produção fonográfica. A se considerar a realidade brasileira da indústria do disco, o LP do MAPA não continha muitas inovações. A esse ponto, é preciso muita cautela para que não se tome o dito pelo não dito. Assim, acho oportuno considerar três pontos na realização do disco. Um diz respeito às condições técnicas de sua realização; outro à característica das composições nele contidas e, por fim, às limitações das repercussões das ações de artistas e produtores curitibanos junto à imprensa de alcance nacional. Dirijo-me então ao primeiro deles.

No encarte do LP constam algumas informações técnicas, dentre as quais destaco a que segue: “gravado em 4 canais – SIR Laboratório Imagem e Som – Curitiba. Prensagem – TAPECAR S/A – Rio de Janeiro”. Chamo a atenção para os “4 canais”.

As gravações em 4 canais foram bastante utilizadas até o início da segunda metade da década de 60. Já a partir de 1968, foram lançados equipamentos capazes de gravar, separadamente em uma fita magnética, 8 e 16 canais e, no início da década de 70, até 24 canais. É claro que tais equipamentos estavam disponíveis apenas para grandes investidores da indústria do disco, multinacionais inclusive sediadas no Brasil. Entretanto, essa autonomia resultante do desenvolvimento tecnológico na área proporcionou aprimoramento dos resultados dos produtos fonográficos, que pôde ser percebido em muitas das realizações brasileiras. Além do mais, desse desenvolvimento derivaram qualificação e especialização de mão de obra em relação às técnicas de gravação, mixagem e corte²⁶⁸.

²⁶⁸ O processo de gravação fonográfica antes do advento da era digital, em meados da década de 80, era assim constituído:

1) Gravação em múltiplos canais: a partir do início da década de 60, as técnicas de gravação foram sensivelmente aprimoradas por equipamentos que passaram a permitir o registro individual de instrumentos, com o limite máximo de 4 canais distintos. Em meados dos 60, esse limite passou para 8

Em Curitiba, um dos primeiros estúdios a contarem com equipamentos similares foi o SIR Laboratórios, de propriedade privada. Visando primeiramente o mercado publicitário de *jingles*²⁶⁹, o estúdio foi responsável não apenas pelo registro de quase toda a produção fonográfica de Curitiba por mais de 15 anos a partir de 1975, como também foi literalmente um laboratório onde se formaram profissionais do mercado de propagandas local, alguns dos quais em atividade até os dias de hoje.

Entretanto, como a indústria cultural já havia se consolidado pelo menos 10 anos antes nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, ainda contando com a vantagem de possuir grandes volumes de capital e, por consequência, capacidade de investimento na formação de um corpo técnico bastante aprimorado.

É de se supor, portanto, que se na segunda metade da década de 70, mais precisamente no ano de 1976 em Curitiba, as gravações começavam a ser realizadas em 4 canais, com um atraso de, pelo menos 10 anos em relação ao eixo Rio – São Paulo, isso poderia significar uma limitação técnica das produções realizadas, sem considerarmos o *know how* dos técnicos de gravação que, na Curitiba dos 70, ainda dava seus primeiros passos. O LP MAPA mostra muito dessa realidade. As gravações são quase caseiras se comparadas a quaisquer outros lançamentos que compunham o panorama da música popular brasileira de então. Problemas de equilíbrio entre instrumentos e vozes e também de clareza de timbres, onde a compreensão dos textos foi extremamente prejudicada, podem ter causado impactos para a expansão limitada da música curitibana presente no disco do Movimento Atuação Paiol. A esse respeito, utilizo aqui²⁷⁰ o contido no artigo de José Jorge de Carvalho²⁷¹.

canais e, no final da década, já estava em 16 canais. No início dos anos 70, passaram a ser feitas gravações em fitas magnéticas de duas polegadas, o que proporcionou o registro independente de até 24 instrumentos com um ganho considerável em qualidade e controle de desempenho e de interpretação dos músicos;

Mixagem: esse processo era e continua sendo de extrema importância para o registro fonográfico. Constitui-se de colocação de efeitos sonoros e de procedimentos que ajustam os volumes, timbres e demais componentes sonoros, a fim de proporcionar uma melhor audição de todos os instrumentos e vozes constantes na música;

Corte final: era o processo final da montagem de um disco. Realizado por empresas com grande especialização, se constituía na montagem do disco, dispondo as músicas nas ordens sugeridas. Aqui também se processavam efeitos dinâmicos (compressão e volume) a fim de se buscar um equilíbrio de volume, agora entre todas as músicas do disco. Posteriormente, com o advento da linguagem digital, este processo foi substituído por um processo digital denominado masterização.

²⁶⁹ Pequenos temas musicais, instrumentais ou cantados, compostos pelo mercado publicitário para realçar e caracterizar um produto.

²⁷⁰ Parte deste conteúdo se encontra em trabalho apresentado à professora Rosane Cardoso de Araújo, como parte integrante de avaliação para a disciplina Seminário de Educação Musical, no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

²⁷¹ Artigo publicado originalmente em “Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, nº 11, 53-91, outubro de 1999.

Para discorrer sobre as “transformações da sensibilidade musical no mundo Ocidental”, principalmente em fins do século XX, o autor se baseia em

(...) quatro temas principais de reflexão, todos profundamente interligados, de tal modo que cada um deles pressupõe os demais e os antecipa conceitualmente: as inovações tecnológicas, a execução, a recepção e as sub-culturas.²⁷²

Neste ensaio, dirijo-me a um dos quatro pontos levantados pelo autor, qual seja, *a tecnologia de gravação*.

Ao analisar o que o autor chama de técnicas de gravação e, principalmente, de pós produção em áudio²⁷³, vemos que a idéia central parece apontar para o que Carvalho chama de *modelo capitalista monopolizador de captação da variedade musical do mundo*, onde:

(...) as tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam as gravações os tímbores de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia.²⁷⁴

Com objetivos definidos por uma estrutura produtiva constituinte da indústria cultural visando moldar gostos e opiniões, as produções musicais se dão dentro de parâmetros homogeneizadores no que diz respeito às características tímbrísticas, onde procedimentos de equalização e ambientação²⁷⁵ seguem normas bem definidas e contribuem para uma diminuição de diferenças existentes dentro da diversidade da música ocidental. Essa *padronização*, ainda segundo o autor, tem levado a uma progressiva perda de diferenças com conseqüências bastante importantes para a música ocidental.

²⁷² CARVALHO, 1999, p. 55.

²⁷³ Permito-me neste ponto fazer um pequeno adendo às palavras do autor. As técnicas de gravação se constituem em captação adequada de fontes sonoras, seja em ambientes acusticamente tratados ou não. Os procedimentos de equalização e ambientação (utilização de *reverbs* ou *delays*, por exemplo) são partes componentes da pós-produção em áudio, ou seja, um tratamento sonoro visando correções e simulações dos sons captados. Esses procedimentos são constituintes do que se conhece por mixagem, o que ocorre posteriormente às gravações de instrumentos e vozes.

²⁷⁴ CARVALHO, 1999, p. 59.

²⁷⁵ Por equalização, se devem entender eventuais correções e/ou manipulações de frequências de sons gravados ou reproduzidos eletronicamente. Já os procedimentos de ambientações são constituídos por reproduções eletrônicas, através de processadores de sinal, de ambientes acústicos, com o objetivo de simulação de realidades espaciais das mais diversas.

A equalização de gravações (...) deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. (...) Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras práticas dentro e fora do âmbito ocidental.²⁷⁶

No que diz respeito à recepção do produto musical, o autor alerta para o fato de que o público necessita cada vez mais de informações complementares para que se complete o eixo produção – recepção. Devido ao distanciamento desse público em relação à realidade da produção musical, os discursos *extra musicais*, *geralmente publicitários* se fazem cada vez mais necessários para subsidiar o consumidor e lhe despertar interesse e, de algum modo, construir um elo de ligação entre ele o desconhecido mundo da produção musical.

Introduz-se aqui um critério que denomino de personalização: como não se pode ensinar o processo de criação e confecção do produto musical, nem muito menos explicitar as estruturas musicais criadas e reproduzidas, introduz-se o ouvinte aos mundos – as biografias midiáticas – dos músicos, compositores, instrumentistas, ou cantores. (...) Um efeito da biografia midiática é o de construir, para o admirador, a ilusão de que compartilha uma vida em comunidade com pessoas que cada dia são menos acessíveis, devido a um regime de compromissos profissionais que as retira quase inteiramente de qualquer circuito social que se possa chamar minimamente de coletivo.²⁷⁷

O autor identifica a construção de proximidades possíveis entre o mito produtor, artistas da música popular, e o cidadão comum. Essa proximidade parece tecer um ambiente favorável ao reconhecimento pelo consumidor, de semelhanças que existem para tornar familiar, ainda que apenas aparentemente, dois extremos do corpo social. Um mecanismo bastante eficiente construído através de técnicas publicitárias componentes do intrincado complexo da indústria cultural.

No LP MAPA, a preocupação com a “padronização” das técnicas de gravação parecem não terem estado presente, já que, como falei anteriormente, o resultado técnico final apresentado não condiz com o que se pode observar em outras produções, suas contemporâneas. Outro ponto para o qual chamei a atenção diz respeito às características das composições curitibanas da época²⁷⁸. Nas próximas linhas, justifico o contido em minhas explanações sobre a Bossa Nova de 1959, a Era dos Festivais e o Movimento Tropicalista.

²⁷⁶ CARVALHO, 1999, p. 59.

²⁷⁷ CARVALHO, 1999, p. 82 e 83.

²⁷⁸ Um excelente trabalho sobre as características da música brasileira, sua riqueza, suas diversidades e sua distância da música produzida no sul do Brasil, pode ser encontrada, como já mencionei anteriormente, no ensaio “A Estética do Frio”, do gaúcho Vitor Ramil, disponível em fragmentos no sítio www.vitorramil.com.br

Esses três *pilares (grifo meu)* da MPB trouxeram consigo, além de uma proximidade de seus produtores junto a grande indústria fonográfica, uma constante preocupação de renovação da linguagem estética, tanto nas organizações harmônicas, quanto nas linhas melodias e nas formas de construção das letras das canções. Em outras palavras, a “linha evolutiva da MPB” sempre teve muito que dizer em termos de invenção, pelo menos em relação aos nomes que se tornaram referências (*ou padrões*) nacionais.

No LP MAPA, uma mostra da produção musical paranaense da época como o próprio movimento sugeria, percebe-se, ao contrário, poucas inovações harmônicas, melódicas e literárias. Todas as músicas seguem linguagens musicais já bastante desgastadas pelo tempo e pela exposição excessiva junto ao público. Também nenhum elemento inovador que pudesse caracterizar parte dessa produção como peculiar e representativa de uma cidade situada “longe demais das capitais”, pode ser encontrado. Aqui, efetivamente, se comparados²⁷⁹ os resultados finais apresentados pelo disco do MAPA à média na produção nacional, receio que a “linha evolutiva da MPB” não estivesse presente. O LP é frágil em seu conceito e tecnicamente muito deficiente. Distante demais dos padrões de então. Dois grandes problemas que poderiam ser resolvidos futuramente com uma continuidade de ações do gênero, o que não parece ter ocorrido²⁸⁰.

Não pretendo com essa conclusão desmerecer o esforço de artistas e produtores, verdadeiros empreendedores, em realizar um primeiro movimento no sentido de dar à produção musical curitibana uma visibilidade ainda não conquistada. Se os esforços para a continuidade do projeto, com conseqüentes aprimoramentos técnicos e uma profunda análise dos conteúdos formais das produções locais, fossem mantidos, talvez as realizações do Movimento Atuação Paiol tivessem alcançado uma maior projeção, tanto no panorama local quanto no nacional. Mas após essa saga, iniciativas do gênero foram poucas, pelo menos no campo da música popular local. Mais alguns lançamentos, outros poucos espetáculos de relativa visibilidade regional e quase nenhum

²⁷⁹ Em seu livro “ABC da literatura”, constante nas referências bibliográficas desta dissertação, o grande poeta norte-americano Ezra Pound sugere que, para uma análise conceitual de uma obra literária (aqui, amplo o sentido para uma obra artística), podemos recorrer a comparações entre as diferentes fontes referenciais. Cito aqui, o contido na primeira parte dessa obra: “O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO (*grifado no original*) de uma “lâmina” ou espécime com outra”. (POUND, 1990, p. 23)

²⁸⁰ Um excelente trabalho sobre a composição de canções no Brasil e que destaco é o livro “O Cancionista – composição de canções no Brasil”, presente na bibliografia desta dissertação.

reconhecimento da grande imprensa nacional, excetuando-se, obviamente, o festival “Todos os Cantos” e o evento “Brasil de Todos os Cantos”, já descritos anteriormente.

Por fim, minha última consideração se refere à imprensa e sua relação com o MAPA. Fora o esforço do jornalista Aramis Millarch no sentido de dar o destaque aos talentos e às ações de artistas curitibanos, poucas iniciativas mereceram atenção dos veículos de comunicação de massa de abrangência nacional. As redes de televisão, os grandes jornais impressos, as nascentes rádios FM²⁸¹ não foram sensibilizados por essa produção. Sem atenção desses meios de comunicação, poucos esforços chegariam até o grande público, gerando condições de sustentação a uma produção do gênero. A esse respeito, acho oportuna uma consideração. Não encontrei dados a respeito do volume de expectadores nas três edições da Mostra da Música Paranaense. Borderôs ou quaisquer outros documentos não constam dos arquivos disponíveis na Fundação Cultural. Entretanto, com certo grau de segurança, suponho que essas mostras tenham atingido satisfatoriamente seus objetivos, visto que se mantiveram nas agendas do Teatro do Paiol, um espaço bastante requisitado por artistas de renome nacional. Também, pelo volume e conteúdo de matérias publicadas pelo jornalista Aramis Millarch, posso crer que atraíram uma parcela significativa de expectadores. Mas santo de casa não faz milagres. Era necessário muito mais do que isso o que, como se pode supor, não ocorreu.

Em consulta a alguns arquivos dos jornais Folha de São Paulo, O Globo e O Estado de São Paulo, não encontrei nenhuma referência ao Movimento Atuação Paiol nem ao lançamento de seu primeiro e único LP.

Pode-se pensar em uma alternativa para tais limitações. Uma delas é o deslocamento de artistas e das produções musicais curitibanas para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que ocorreu, por exemplo, com músicos e compositores de Londrina, citados em minhas explanações sobre o espetáculo “Na Boca do Bode”. Em relação à Curitiba, fora Paulo Vitola, estiveram no “eixo” também Paulo Leminski, o qual já dispunha de um reconhecimento de boa parte dos agentes ligados a jornais e redes de televisão, além do compositor Lápiz que retornou à capital paranaense motivado, principalmente, por problemas de saúde. Como se vê, não apenas Curitiba esteve “longe demais das capitais”. Seus artistas, ao que parece, também.

²⁸¹ Não é excessivo lembrar que a primeira FM em Curitiba surgiu apenas em 1978 e ainda com sua programação elaborada na cidade do Rio de Janeiro.

Concluo o presente capítulo chamando a atenção para o esforço desses artistas, não apenas os ligados ao MAPA, mas a todo um conjunto de atores que merecem o nosso aplauso. Jornalistas, músicos, compositores, produtores e administradores público. Apesar de suas ações, faltaram-lhe, pelo menos a meu ver, perenidade em suas ações organizativas, busca de inovações no campo estético e certo grau de empreendedorismo com o objetivo de tornar suas produções minimamente conhecidas pela grande imprensa e, por conseqüência, pelo público brasileiro. Em certa medida, estas constatações evidenciam os limites existentes no Campo Artístico na capital paranaense.

Lembro que a esse respeito, me referi na introdução à natureza dos diversos Campos e às limitações impostas pela dinâmica relacional existente entre eles. Do processo de autonomização não deriva nenhum poder ilimitado de atuação social. Pelo contrário, agentes organizados e constituídos segundo objetivos familiares, podem encontrar resistência em suas atuações tanto por seus pares quanto por outras instâncias [Campos] organizativas, constituindo assim o complexo panorama da dinâmica social.

Algumas dessas limitações podem ser entendidas no contexto do mercado de bens artísticos da música popular brasileira, por exemplo. Tanto o parque da indústria cultural, com seus órgãos decisórios, de produção e distribuição, bem como os meios de comunicação de massa de alcance nacional, se mantiveram localizados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda que ações dos Campos Artístico e Político locais tenham alcançado alguns de seus objetivos iniciais, é lícito supor que, sem o deslocamento da produção musical curitibana para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, pouco desse panorama teria sofrido mudanças significativas.

CONCLUSÃO

O que é a música curitibana e onde ela se insere na história da MPB. Essa é, afinal, a grande questão para a qual, obviamente, não tenho a pretensão de encontrar resposta definitiva neste trabalho. Apenas e tão somente aponto para direções que me parecem importantes em relação à atuação de músicos, compositores, gestores públicos e jornalistas no sentido da “profissionalização” da música produzida na capital paranaense.

Demonstrei, já no primeiro capítulo, um conjunto de ações públicas municipais para as áreas artísticas e culturais. Desenvolvidas ao longo de 12 anos de permanência no poder de um grupo político, essas ações tiveram como foco, principalmente, a construção de equipamentos físicos. Essa a segunda questão. No segundo capítulo, abordei as políticas públicas para a música popular especificamente, onde as atenções estiveram voltadas para proporcionar um ambiente favorável às parcerias em apresentações de shows musicais e, em menor escala, produções fonográficas de músicos e movimentos musicais. Aqui reside a terceira questão. No terceiro e último capítulo, me detive ao Movimento Atuação Paiol por entender que, em se tratando de ações conjuntas com participação ativa de artistas, nada parecido parece ter acontecido em Curitiba entre 1971 e 1983. Aqui a quarta questão.

Não, eu não me enganei sobre o número de questões. A primeira, propositadamente ainda não mencionada, diz respeito às condições objetivas para a formação dos Campos Político e Musical em Curitiba, suas ações e suas limitações. Isso, a meu ver, está diretamente relacionado à pergunta fundamental à qual me referi acima. E a partir de considerações a esse respeito é que dou início à conclusão.

Entendo que a formação dos Campos Político e Musical se deu através de um conjunto de ações, com momentos onde a habilidade para se conquistar apoio necessário à implantação de idéias e, portanto, à construção de poder de decisão e ação. Isso definiu em larga medida a capacidade de permanência e interferência de indivíduos ou grupos e, em que pese à dinâmica social não estar em sua totalidade atrelada ao poder institucionalmente constituído em suas várias instâncias, parte do que se estabeleceu como identidade da capital paranaense, dependeu das decisões tomadas por mandatários, eleitos ou nomeados, como nos casos dos prefeitos Jaime Lerner, Donato

Gulim e Saul Raiz, como também por ações de agentes sociais em seus diversos Campos de atuação, por exemplo, o da música popular.

No primeiro caso, um modelo de cidade que abarcou um amplo leque de objetivos foi inicialmente concebido já em meados da década de 60. Elaborado por um corpo técnico, esse modelo sofreu ajustes dentro de determinados limites e ganhou relativo apoio político e de parcelas da sociedade. Apesar do alcance desse processo, o que diz respeito a este trabalho se refere às conseqüências desse ambiente para a música popular produzida em Curitiba.

Por outro lado, um modelo de política pública não se estabelece plenamente sem algum tipo de respaldo social. A “mudança cultural” pensada pelos agentes políticos que elaboraram e implantaram o plano diretor para Curitiba, tinha objetivos minimamente definidos. Isso se mostrou no movimento da prefeitura municipal, já a partir de 1971, em direção a construção de equipamentos físicos para a cidade, quase todos com impactos importantes. O Paiol de Pólvora, o Centro de Criatividade, o Centro Cultural Solar do Barão, a Criação da Fundação Cultural, a Casa da Memória, a Cinemateca de Curitiba, a Galeria Julio Moreira onde se encontra o Teatro Universitário de Curitiba – TUC, o Teatro do Piá, o Circo da Cidade, bem como os parques São Lourenço, Barigui, da Barreirinha, além do calçamento da rua XV e do centro histórico de Curitiba, são indícios importantes do que era imaginado para a cidade pelas administrações aqui analisadas. Todas elas serviram, portanto, também para a consolidação de um projeto político que recebeu ajustes e reparos devido a ações individuais ou coletivas de movimentos sociais dos mais diversos. Quero dizer com isso que a construção do Campo do Poder Lernista também foi influenciada por dinâmicas sociais que interferiram nos rumos da construção da “Cidade da Gente”.

Também gostaria de chamar a atenção ao que diz respeito às regiões onde foram construídos boa parte dos equipamentos físicos. Parcela significativa, ou quase a sua totalidade, está localizada no centro de Curitiba ou em bairros próximos ao centro. Às regiões periféricas quase nada sobrou, ainda que os contingentes populacionais mais significativos da cidade estivessem localizados fora do perímetro central, excetuando-se o Teatro do Paiol (1971) e ao Centro de Criatividade (1972). Ambos estão localizados nos bairros Rebouças e São Lourenço respectivamente os quais, obviamente, não são centrais, mas estão próximos ao centro ou pouco distante desse perímetro. Esses dados demonstram, pelo menos em parte, um perfil das políticas públicas desenvolvidas no período e quais segmentos sociais mereceram atenção especial.

Pois bem, nesse ambiente da Curitiba dos anos 60 e 70, o Movimento Atuação Paiol e do Grupo de Teatro Paiol são exemplos de interação entre o poder público e um Campo Artístico, então em formação e em constante transformação. Digo em formação pelo caráter organizativo que se esboçou em suas atuações a partir do início dos anos 70, onde espero ter podido demonstrar as circunstâncias em que se originou especificamente o Campo Musical, cujas ações predominaram por toda a década de 70 e parte da de 80. Também considero relevante a concessão, pelo poder público, de espaço físico e infra-estrutura para suas ações, o que indica uma relativa abertura da instância administrativa a esses segmentos, com o possível objetivo de fortalecer suas posições junto a artistas detentores de um Capital Simbólico importante. O grupo de indivíduos que se manifestou nos movimentos musical e teatral era constituído por realizadores reconhecidos em segmentos da sociedade e, com isso, iniciativas públicas que eventualmente pudessem, pelo menos em parte, atender seus anseios, serviriam obviamente para minimizar tensões e reações contrárias a um projeto urbanístico maior, constante do plano diretor de Curitiba.

Em relação à música popular, também entendo como importante lembrar aqui que Paulo Vitola (um dos principais integrantes do MAPA), Marinho Galera e Paulo Leminski, (estes também muito ativos no Movimento), além de outras personalidades desse segmento, eram artistas da cidade reconhecidos por suas realizações, como já demonstrei, além de trabalharem com o segmento de publicidade. Lembro a participação da Opus Múltipla e Propaganda na primeira realização fonográfica patrocinada pela Fundação Cultural, “Cidade Sem Portas” (1973), e o patrocínio direto ao disco “Onze Cantos” (1979), com músicas de Marinho Galera e Paulo Vítola, amplamente divulgado em artigos assinados pelo jornalista Aramis Millarch²⁸², primeiro presidente da Fundação Cultural e ligado a Jaime Lerner. O mesmo Lerner que, por sua vez, em sua segunda gestão patrocina, através da Fundação Cultural, o disco “Curitiba, Cidade da Gente” (1983), um LP duplo com músicas de Paulo Vitola e Marinho Galera e textos de Paulo Leminski, também amplamente divulgado por Aramis Millarch, 10 anos após o lançamento do “Cidade Sem Portas”.

Por fim, entendo que é preciso mais uma consideração, relativa aos desdobramentos de todas essas ações, sempre tendo como foco seus objetivos, os quais

²⁸² “(...) Onze Cantos, o melhor disco já produzido no Paraná e um dos melhores de 1979”. Ver citação 262.

espero ter deixado devidamente esclarecidos nas linhas anteriores: “(...) *posicionar o Paraná no MAPA da Música Popular Brasileira*”²⁸³.

A esse respeito, abordei também temas relacionados a um *Modernismo sem modernização* ocorrido no Brasil, me utilizando das bases do pensamento de Renato Ortiz, contidas no livro “A Moderna Tradição Brasileira”. Em certa medida e guardadas as devidas proporções, também analisei, sob essa ótica, a realidade curitibana em relação às duas cidades centrais brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse momento, me ative apenas às ações de infra-estrutura relacionadas à consolidação da indústria cultural. Em seguida, relacionei os eventos Bossa Nova, Festivais da Canção e Tropicalismo, ainda que tangencialmente, a questões de renovação de linguagem que se mostraram fatores importantes para um consumo de massa, para a indústria cultural, no momento de seus aparecimentos.

A renovação estética esteve presente, em maior ou menor grau, nas produções que ganharam destaque junto a um público consumidor. Não quero dizer com isso que toda e qualquer renovação de linguagem conseguiu tal façanha, nem tão pouco que tudo o que se projetou na música popular para o mercado de larga escala continha tais renovações. Apenas considero esse como mais um elemento do intrincado panorama musical que compôs a formação do grande mercado para a música popular. Assim, das realizações da música curitibana entre 1971 e 1983, boa parte delas com incentivo e patrocínio da Fundação Cultural, parece não ter levado em conta tal questão, um ingrediente tão fundamental. Os discos “Cidade Sem Portas”, “MAPA” e “Curitiba, Cidade da Gente”, por exemplo, trazem consigo importantes indícios a esse respeito e, a meu ver, estavam aquém das produções brasileiras suas contemporâneas, pelo menos em relação as suas formas musicais e literárias²⁸⁴.

Em outras palavras, comparando-as às outras produções que tenham conquistado minimamente um público variado pelos mais diversos motivos em momentos próximos a seus acontecimentos, vê-se que dificilmente algum lugar de destaque em âmbito nacional estaria reservado a essas obras²⁸⁵ a se depender dos pontos por mim

²⁸³ LP 003 MAPA, Edições Paiol, 1976.

²⁸⁴ Atento para o que se refere a “linha evolutiva da música popular brasileira”, analisado em pormenores em dois capítulos desta dissertação.

²⁸⁵ O conteúdo literário das músicas, os arranjos elaborados, os ritmos escolhidos para as composições e as cadências harmônicas e melódicas de praticamente todos os temas presentes nessas produções podem ser considerados como anacrônicos se comparados ao que se fazia no Brasil dos anos 70 e 80 e, portanto, ao que chamava a atenção das estruturas da indústria cultural. Ao fim dos 70, a MPB já dava sinais de cansaço, ainda que trouxesse consigo compositores e ingredientes musicais importantes. Além disso, o Rock Brasileiro estava iniciando sua trajetória de ascensão, e conquistaria quase todos os espaços da

ressaltados. E para esclarecer ainda mais minhas impressões a esse respeito, a seguir faço uma análise de caso de cada uma desses LPs.

O primeiro disco, o compacto duplo “Cidade Sem Portas”, produzido em 1973, segue linhas de composição e arranjo já há muito superados pela “linha evolutiva” da música popular. Nele, elementos rítmicos, harmônicos e de melodia não se enquadram em nenhum ambiente que estivesse, à época, em destaque, penetrando em extratos sociais de consumo consideráveis e, por conseqüência, sob os olhares da indústria cultural. É certo que neste caso, trata-se de um disco oriundo de uma montagem cênico-musical, o que pode ter influenciado sua estética.

Entretanto, a esse respeito, entendo que posso mencionar, com o propósito de comparação, o espetáculo, também musical, “Na BOCA do BODE”, realizado em Londrina, norte do Paraná, onde os protagonistas da cena musical já estavam bastante próximos dos acontecimentos artísticos de vanguarda tanto de São Paulo, vitrine nacional do poderoso laboratório multinacional, e do mundo:

Três dias de show lotadoço! No último dia apareceu o prefeito, o bispo e o delegado. Paulo Cortes com o corpo pintado cantando Clara Crocodilo. O Carlos Bethânia, no final, desmunhecando com as roupas da mãe e eu no texto: “De volta aos palcos do Brasil, depois de uma breve temporada por Paris e Nova York, linda, maravilhosa, como há dez anos atrás! Suas lantejoulas brilham, seu paetês ofuscam...”. O teatro veio abaixo. Nunca havia acontecido nada igual em Londrina.²⁸⁶

Suas referências, expressas parcialmente nas palavras acima, parecem terem sido substancialmente diferentes se comparadas as de Curitiba. Percebe-se um ambiente de irreverência, desafio, risco. Típico dos momentos de tensão pelos quais passavam o Brasil e o mundo e que proporcionaram, em larga medida, condições para o surgimento das manifestações musicais das mais diversas a partir de fins dos anos 50. De outro lado, no “Cidade Sem Portas” curitibano, vê-se:

Cidade Sem Portas nasceu de um estribilho que, no final, nem acabou podendo ser incluído em sua trilha musical: o bom Fernando do Bumbo, voz e ritmo de *nossa vazia vida noturna (grifo meu)*, um dia cantando a sua satírica música em homenagem ao bairro do Boqueirão, lembrou-me de que Curitiba merecia um show musical que contasse sua história, seus tipos humanos, seus costumes. *A tarefa de reduzir 280 anos de nossa história em menos de duas oras de espetáculo agradável e digestivo (grifo meu)*, não era fácil, (...). Mas Adherbal, um dos jornalistas de maior informação e melhor texto, junto com a sensibilidade de *Paulinho*

mídia musical ao longo dos anos 80. Em que pese várias outras considerações, em última instância, a produção musical brasileira poderia estar apontando para várias direções, menos para as que apontavam os discos patrocinados pela Fundação Cultural de Curitiba.

²⁸⁶ GIORGIO, 2005, p. 85.

*Vitola – um moço que faz música há mais de 10 nos na melhor linha de nossa MPB (de Noel Rosa a Chico Buarque, com alguma colaboração de poetas como Drummond e Vinícius) (grifo meu) – conseguiram, afinal, realizar a tarefa que lhes foi confiada e que se constitui na primeira experiência séria em Curitiba, no campo do musical-didático. As músicas de Paulinho, apesar de circunscritas regionalmente a nossa cidade (grifo meu), têm extraordinária comunicação e servem de aperitivo para o seu futuro LP (...)*²⁸⁷

Percebe-se claramente, pelas palavras de Aramis Millarch, os referenciais mais significativos da produção curitibana, grifados propositadamente por mim a fim de chamar a atenção do leitor. Mas ainda há mais questões a respeito das diferenças das produções musicais (ou artísticas) das duas cidades.

Digo isso baseado em pontos que para mim são importantes. O primeiro é que o espetáculo londrinense foi realizado por artistas com praticamente nenhum apoio oficial, entenda-se dinheiro público. Ao contrário, acabou ajudando a compor o acervo de equipamentos da Casa da Cultura, órgão ligado à Prefeitura Municipal:

(...) Isso acabou ficando como doação do Na BOCA do BODE para a Casa de Cultura. Foi o primeiro equipamento que a Casa de Cultura teve (o primeiro equipamento público de som de Londrina foi doação do Na BOCA do BODE!). Porque antes eram duas caixinhas de som e dois microfones pra fazer uma palestra e só. Isso ficou lá. E o professor Vanoly, que era o superintendente da Casa de Cultura, o diretor da casa de Cultura, também nos deu apoio permitindo ensaios preliminares e reuniões lá na Casa de Cultura, lá no Júlio Fuganti. Então, enquanto um grupo ensaiava no palco do Teatro Filadélfia o outro grupo fazia ensaios de criação na Casa da Cultura.²⁸⁸

Não pretendo com isso vincular a trajetória das duas cidades única e exclusivamente a seus modelos de ligação com o poder público. Apenas percebo indícios de que, se de um lado do estado do Paraná, condições bastante satisfatórias de infra-estrutura foram criadas pelo poder público a movimentos artísticos, de outro, os investimentos públicos foram canalizados para outros vértices. Um deles, que faço questão de mencionar foi em relação a intercâmbios culturais entre artistas londrinenses e personalidades de envergadura do pensamento brasileiro. Já desde a década de 50, ocorreram vários movimentos nesse sentido relacionados à música erudita e, posteriormente a partir dos anos 60, principalmente através dos Festivais Universitários promovidos pela Universidade de Londrina, à música popular. Abstenho-me aqui de descrever os nomes dessas personagens, mas sugiro aos interessados no tema a leitura do livro “Na BOCA do BODE”, sobre o qual me deterei um pouco a seguir.

²⁸⁷ Texto de abertura do compacto duplo “Cidade Sem Portas”, assinado por Aramis Millarch.

²⁸⁸ Depoimento de Domingos Pellegrini. GIORGIO, 2005, p. 87.

No “Na Boca do Bode”, um espetáculo cênico-teatral produzido em 1973, em moldes relativamente próximos aos do “Cidade Sem Portas” em Curitiba, foi apresentada por Arrigo, pela primeira vez, a canção-experimento “Clara Crocodilo”, que se tornaria nome de um disco lançado já no ano de 1980.

Essa música, de autoria de Arrigo Barnabé, estaria presente no LP de mesmo nome e que se tornaria no final dos anos 70 e início dos 80, em minha opinião, uma referência para a “linha evolutiva da música popular brasileira”. A título de ilustração, seguem abaixo o conteúdo parcial das letras de “Clara Crocodilo” e de “Cidade Sem Portas”. Clara Crocodilo diz:

São Paulo, 31 de dezembro de 1999, falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no aconchego de seu lar, rodeado de seus familiares, desafortunadamente colocou este disco na vitrola, você que, agora, aguarda ansiosamente o espocar da champanha e o retinir das taças, você, inimigo mortal da angústia e do desespero, esteja preparado... o pesadelo começou.²⁸⁹

Já Cidade Sem Portas se refere a:

Ah minha Rua das Flores, meu sonho, a gente fazendo cordão. Rua do Jogo da Bola, meu samba, a gente abrindo o portão. Uma Cidade Sem Portas, pra guardar meu coração. Uma Cidade Sem portas pra guardar meu coração. (..) Só por não se saber maragato, por ter ido ao Cassino uma vez, não poderia gostar de Maria, nem podia fazer o que fez. E nos olhos, o baile girava, tropeçando nos claros da lua, misturando o compasso da valsa ao som novo que vinha da rua.²⁹⁰

Vê-se no primeiro exemplo, indícios de componentes bastante em voga à época. Irreverência, questionamentos a costumes e um olhar futurista nas referências a uma São Paulo do final do século XX que viria apenas 20 anos mais tarde. No segundo exemplo, os destaques são para a Rua das Flores, o sonho, o Cassino e a valsa, particularidades que vão de uma cidade que ainda não era referência para o Brasil, passando pela nostalgia dos ambientes e da música que nessa época, já faziam parte do passado do país.

Não pretendo extrapolar os limites dos alcances das referências apresentadas, quais sejam, as letras das canções. Entretanto, penso que há em ambas, particularidades distintas as quais, somadas as repercussões das obras na indústria cultural da música popular brasileira, podem significar relevância.

²⁸⁹ “Clara Crocodilo”, de Arrigo Barnabé, *in* BARNABÉ, São Paulo, 1980.

²⁹⁰ Cidade Sem Portas, de Paulo Vítola, *in* FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, Curitiba, 1973.

Viajo no tempo para 1976, mais precisamente para o disco do MAPA. Minhas considerações em relação aos aspectos técnicos e de conteúdo já estão presentes no capítulo específico ao Movimento. Aqui pretendo apenas mostrar que, três anos depois do espetáculo e LP “Cidade Sem Portas”, um movimento, liderado sob certos aspectos por Paulo Vitola, mas agora englobando vários músicos e compositores curitibanos, as noções estéticas e técnicas parecem não ter sofrido grandes alterações. A música popular brasileira já apresentava outros nomes, todos trazendo consigo algum tipo de contribuição à cena musical brasileira, mas Curitiba, pelo menos no que se refere à produção musical vinculada ao ambiente que abordei, parecia não estar atenta a essa dinâmica. Mais uma vez, um disco não se revela nem ao país nem a um público consumidor local. Entendo isso como apenas um sintoma e não pretendo dar nenhum diagnóstico definitivo, como já frisei anteriormente.

Por último, cabem minhas considerações ao disco “Curitiba, Cidade da Gente”. Lembrando que eu próprio alertei para o fato de que uma análise estética do LP deveria ser feita com prudência, dadas suas peculiaridades como, por exemplo, ser um LP “oficial” realizado a pedido da Fundação Cultural, ainda que entenda que uma produção fonográfica almeja, a despeito do ambiente em que se realiza, reconhecimento público e, portanto, sonhos nesse sentido por parte de seus autores. Em relação a essa obra, não quero fazer comparações de qualquer natureza. Destaco apenas um elemento recorrente no disco, presente nas suas 24 canções, e que me parece importante. As letras das músicas²⁹¹, novamente, se referem a uma Curitiba que está no passado. Lembranças de um tempo que já se tinha ido, tocadas aos sons de baladas, valsas, sambas bastante tradicionais. Nada de vanguardas, de riscos, de irreverências, diferentemente do que teria ocorrido com os músicos londrinenses dois anos antes, então residentes em São Paulo:

“No meu trabalho não há nada definitivo. Estou sempre começando uma experiência nova e recriando outras. E essa história de que eu fui o inventor da ‘vanguarda paulista’ não existe. Com a banda Sabor de Veneno eu sistematizei outra coisa. Se existiu uma vanguarda, foi a mais de vinte anos atrás em Londrina. A estética musical dessa *vanguarda* que a crítica falou nos anos 80 é toda londrinense e *paranaense (grifo meu)*. Mas os referenciais, as letras cantavam a cidade de São Paulo, já que eu estava morando aqui”.²⁹²

²⁹¹ Descritas integralmente nos Anexos.

²⁹² Depoimento de Arrigo Barnabé. GIORGIO, 2005, p. 95.

Vê-se claramente as preocupações distintas dos artistas de Curitiba e de Londrina. A esses elementos, em minha opinião, devem ser dadas atenções especiais para se entender minimamente o ambiente que compunha a MPB dos anos 70, no qual as produções locais estavam inseridas.

Quero deixar claro aqui que “Curitiba, Cidade da Gente” não é, obviamente, uma obra lastimável. Tem seus méritos, e não são poucos. Mas não posso deixar de mencionar que seu conteúdo artístico pode ser considerado frágil, principalmente se comparado ao panorama da produção brasileira da música popular que, de alguma maneira, se inseriu no panorama do que se costumou chamar de MPB, e contribuiu para a manutenção de sua “linha evolutiva”.

Por último, ainda cabe dizer que, a despeito de meus estudos terem se baseado em documentações, não pretendo reduzir tudo o que se fez na música popular curitibana do período, única e exclusivamente aos nomes e eventos relacionados em minha pesquisa. É certo que a ocupação dos espaços, públicos ou privados, bem como a formação do Campo Musical pelas personagens aqui descritas não dão conta da complexidade da capital do Paraná dos anos 70 e início dos 80. Penso que outros músicos e compositores podem ter estado atuantes em ambientes restritos e, por motivos que extrapolam o alcance de meus estudos, não tenham deixado suas “marcas” expostas.

Assim, se minhas interpretações se referem à produção da *música popular curitibana*, deixo claro que utilizei a expressão por motivos de facilidade de compreensão e de fluência de texto. Lembrando a frase que ensina que “não há homens maravilhosos, mas sim tempos maravilhosos”, sempre me pergunto se contemporâneos a Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, não teriam existido outros tantos de talento igual ou até mesmo superior que, por contingências que só a vida explica, não tiveram o registro de suas existências deixados ao nosso alcance. O mesmo ocorre em relação aos grandes ícones da música popular brasileira. Tenho certeza que, por todo o Brasil existiram e existem talentos tão preciosos quanto os conhecidos pelo grande público, que simplesmente não conseguiram ver suas obras romperem as fronteiras do anonimato.

Presumo que, potencialmente, o mesmo pode ter acontecido na capital paranaense. Inúmeros outros agentes, com influências e produções diversas podem estar simplesmente “a espera” de serem encontradas e trazidos à luz por nós, historiadores. Essa é a tarefa maior de um ofício que traz em seu bojo a maravilhosa responsabilidade da investigação dos passados. Esse é o objetivo que espero ter conseguido alcançar em

meu trabalho no que diz respeito às Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba, no período de 1971 a 1983.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PESQUISADAS

ARQUIVOS OFICIAIS

TEATRO DO PAIOL, Correspondências expedidas. 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981.

CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA - Departamento de Preservação e Memória. Documentos das realizações no Teatro Guaira referentes aos anos de 1980 a 1982.

LP

Cidade Sem Portas. Fundação Cultural de Curitiba. CD 001, 1973.

MAPA – Movimento Atuação Paiol. LP Edições Paiol – Fundação Cultural de Curitiba/MEC. LP 003, 1976.

Onze Cantos. Múltipla Propaganda & Pesquisa. SIR-0004, 1979.

Curitiba Cidade da Gente. Fundação Cultural de Curitiba. FCC 06 e FCC 07, 1982.

Confissões de um retrato falado. Tablóide Consultoria Serviços S/C Ltda. BL-003-B, 1982.

Todos os Cantos. Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná. ????, 1981.

Clara Crocodilo. LP 813.598-11. São Paulo: Nosso Estúdio, 1980.

O BEM AMADO. Som Livre, n. SSIG 1023, 1973.

João Paulo II no Paraná. Rádio Estadual do Paraná. DOC-1 e DOC-2, 1980.

PUBLICAÇÕES OFICIAIS

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. *Aramis Millarch*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural, 1992.

_____. *Centro Histórico: espaços do passado e do presente*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

_____. *Cinemateca de Curitiba – 30 anos*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural, 2005.

_____. *Fundação Cultural de Curitiba*. Boletim informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA - IPUC. *Memória da Curitiba Urbana*. Obra em sete volumes publicada no início dos anos 90, traz depoimentos de administradores e funcionários da prefeitura de Curitiba.

SANSONE, Margarita Pericás. *Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio*. Curitiba: Fundação Cultural, 2000;

SITES

CÂMARA MUNICIPAL DE CURITIBA. *Leis Ordinárias do Município*. Arquivo digital disponível no endereço eletrônico <http://www.cmc.pr.gov.br>

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, sítio oficial disponível no endereço eletrônico <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br>

MILLARCH, Aramis. Artigos publicados no Jornal O Estado do Paraná, no período de 1971 a 1983, digitalizados e disponíveis no sítio oficial no endereço <http://www.millarch.org/principa.asp>

CONGRESSO NACIONAL BRASILEIRO. Arquivos digitais disponíveis em <http://www2.camara.gov.br> , Câmara dos Deputados e <http://www.senado.gov.br/sf/> , Senado Federal.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Arquivos digitalizados disponíveis em <https://www.in.gov.br/imprensa/jsp/destaque.jsp>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVES, Jorge E. *De la ilusión a la comprensión biográfica – Pierre Bourdieu y la historia oral*. Revista Universidad de Guadalajara. v. ?, n. ?, p. ?, data ?

ADORNO, Theodor W.; HOKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Só a antropofagia nos une*. Estudos y otras practicas intelectuales latinoamericanas em Cultura y Poder. Caracas, Venezuela, v. ?, n. ?, p. 121-132, 2002.

ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. *Cultures of Politics Politics of Cultures – Re-visioning Latin American Social Movements*. EUA, Osford: Westview Press, 1998.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Piratininga, v. 1, n. 1, p. ?, 1928.

_____. *Manifesto Pau-Brasil*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. ?, p. ?, 1924.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

_____. *A distinção*. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2002.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2005.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

BRAGA, Mônica Mitchell de Moraes. *O modernismo brasileiro dos anos 30 e 40 em contextos educativos*, IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Anais, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Tropicalismo: nova atitude, nova música*. Disponível no endereço eletrônico http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=28

- CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964) – Encontros e Desencontros entre Arte, Educação e Política*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ?, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes*. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- CHAUVEAU, Agnes e TÉTART, Philippe (org.). *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1992.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru (SP): EDUSC, 2002.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *História oral: um inventário das diferenças*. In: *Entrevistas: abordagens da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1994. p.1-13.
- FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil – 1954-1964*. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- FONSECA, Mônica Eustáquio. *Os loucos anos 20 – o primitivismo ou a inscrição da “Terra Brasilis” no concerto internacional*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 11. n. 12, p. 99-116, 2004.
- GIORGIO, Fábio Henriques. *Na Boca do Bode*. Londrina: Ed. do Autor, 2005.
- GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- KELLER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- MALDOLM, Bradbury & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral. 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, Maurício Vieira. *Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 19, n. 56, p. 63-74.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MICELI, Sergio. *Modernismo brasileiro: nada mais internacional*. Nacional e estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. *Cultura brasileira ou cultura republicana?* Conferência proferida no Colóquio “Cem anos de República no Brasil: idéias e experiências”, Universidade de Paris IV – Sorbone, Paris, 1990.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. Revista brasileira de história, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, p. 1-12, 2002.

_____. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2005.

_____. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

_____. *Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil*. Revista Sociologia Política, Curitiba, n. 16, p. 149-152, 2001.

_____. *Feitiço descente*. História: Questões e Debates, Curitiba, n. 36, p. 329-332, 2002.

_____. *História e música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

_____. *Historiografia, memória e história do regime militar brasileiro*. Revista Sociologia Política, Curitiba, n. 23, p. 193-196, 2004.

_____. O Conceito de “MPB” nos anos 60. In: *MPB*. História: Questões e Debates, n° 31. Curitiba: Editora UFPR, 2000. p. 11-30.

_____. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: ANNABLUME, 2001.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato (org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Editora Olho D'água, 2005.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989/90.

RAMIL, Vitor. *A estética do Frio*. Disponível no endereço eletrônico <http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/estfrio.htm>

SALIBA, Elias Tomé. *A hora futurista que passou e outros escritos de Mário Guastini*. Disponível no endereço eletrônico <http://blog.controversia.com.br/2007/04/03/a-hora-modernista-que-nao-passou/>

SANDMANN, M. Algumas canções em Curitiba. In: *Revista Letras*, nº 45, Curitiba, Editora da UFPR, 1996.

_____. *Lá vai fandango com tamanco meu sinhô*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET, 1, 2002, Recife.

SANTIAGO, Silviano. *Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil*. ALCEU - Revista de Comunicação de Cultura e Política, Departamento de Comunicação Social PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 5-17, 2005.

SANTOS, Ailton; MEMÓRIA, Felipe; FIGUEIREDO, Juliane. *O Mercado dos Bens Simbólicos – Pierre Bourdieu*. Programa de Mestrado em Design. PUC Rio – Departamento de Artes & Design, 2003.

SILVA SOUZA, Florentina. *Contra correntes: a afro descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU* (tese de doutoramento). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000;

TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

VALE, Lúcia de Fátima. *A propósito da Exposição Malfatti, Edição Revisitada*. Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar, Maringá (PR), N. 7, p. 1-6, 2004.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – o bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Só por não se saber maragato,
por ter ido ao Cassino uma vez,
não podia gostar de Maria,
nem podia fazer o que fez.
E nos olhos, o baile girava,
tropeçando nos claros da lua,
misturando o compasso da valsa
ao som novo que vinha da rua.

Pelo flash do José fotógrafo, eu fi
que o tempo mudava depressa, eu vi
a cidade crescendo alegre
aos olhos do mundo,
do tempo,
da nova manhã.
Uma Cidade Sem Portas
pra guardar meu coração.

(Tema da Fotografia)

Pode ser gente bem, pode ser,
poder ser gente boa,
na Boca não tem pode ser, não,
pois a Boca não perdoa.
A Boca falou, seu doutor,
tá falado, sim, senhor.
A Boca pixou, seu doutor,
tá pixado.

(Tema da Boca Maldita)

Vamos tomar um café,
a conversa está boa,
e ouvir fox-trote na PRB-2
E depois, olhar o sol
do último andar do Garcez,
caindo pra lá das Mercês,
cobrindo o pinheiro de luz.
Curitiba, menina, mocinha, mulher.
Se Deus quiser, esse tempo não passa
nos olhos da moça,
não passa mais não.

(Tema dos anos trinta)

Ah, minha Rua das Flores,
meu sonho,
a gente fazendo cordão.
Rua do Jogo da Bola,
meu samba,
a gente abrindo o portão.
Uma Cidade Sem Portas
pra guardar meu coração.
Uma Cidade Sem Portas
pra guardar meu coração.

Tema para Curitiba

Curitiba, você, meu chamego,
meu chão,
meu sossego, café e matinê.
Pode saber
que meu sonho viaja
nas suas calçadas de petipavê.
Me enrosquei em você,
nos babados desta saia,
pelo fio de minha raia,
me enrosquei, pode crer,
pode saber.
Curitiba, você, meu trabalho,
meu pão,
agasalho, meu jeito de ser.
Pode saber que meu canto se embala
No bonde amarelo
Estação Juvevê.
Me enrosquei em você
pelo fio de meu pião,
enrosquei para sempre o meu coração.
Enrosquei pra sempre o meu coração.

Chucrute, abacaxi com vinavuste

Signore, s'il vous plait, me dá um chopps,
Tindobre, panhe, vou até pedir rolmopps.
Se a South colaboradora,
tutto il mondo vai pro Ahu,
Kaput, good-bye, I love you.
Muchacha, ragazzina, ninguém bucha,
que eu tacho gasoline na babucha,
chucrute, abacaxi, com vianavuste
são coisas que só Curitiba enruste.
Chucrute, abacaxi, com vinavuste.
são coisas que só Curitiba enruste.

Valsa da Cidade Sem Portas

Gente do mundo inteiro,
gente geliz
um novo dia vai nascer
nas cores do amanhecer,
agora, agora.
Vamos fazer otempo de amor e paz,
com o braço,
com o coração, com alegria, meu irmão,

cantando, cantando.
A flauta de prata já soou,
o sino está chamando, irmão,
no meio do tempo,
no meio da rua.
Vamos fazer o cordão
com o braço e o coração,
cidade de gente irmão
que nasce nesta manhã
cantando, cantando
o dia que vem.

MAPA
MOVIMENTO ATUAÇÃO PAIOL
Fundação Cultural de Curitiba
LP-003 – 1976

Produção Direção Musical / Roberto Nascimento
Coordenação Geral / Marinho Gallera
Gravado em 4 canais – SIR Laboratório Imagem e Som
Curitiba
Prensagem – TAPECAR S/A – Rio de Janeiro
Capa – Marcos Bento

estéreo/mono

LADO A

1. PORTO SEGURO – Antônio Carlos Buono (75)
Eram realmente 2,14
Treze Naus
Cheias de cadáveres
E velas
Eram treze arcas
De esperança
Repletas de caras velhas

Eram realmente
Treze naus,
Cheias de cárceres
E celas
Eram treze barcas
De esperança
Repletas de caras velhas

E as caravelas
E as caras velhas
Singraram mares
Sangraram terras

E com elas Vieram limites
Divisas e fronteiras
E com elas vieram entradas
As estradas e bandeiras

E com elas
Vieram banidos
Os bandidos e os heróis

E a santa terra
Foi desbravada
E a terra santa
Foi conquistada afinal

*Carlos Bueno/canta – Osnildo Vilain/baixo
Roberto Nascimento/violão aço/vocal
Paulo Chaves/vocal*

2. Festa feira – Celso Renato Loch e Paulo
Leminski (76) 2,45

Falta de você
Fui à pesca
Era festa
Falta de teu peso
Fui à feira
Coração aceso

Falta de tua pessoa
Ao sonho
Onde é que eu ponho
Tudo que me resta

*Celo/canto/violão – Alfreli Arruda Amaral/órgão –
Carlos Roberto Freitas/bateria – Osnildo/baixo –
Paulo Chaves – Nascimento – Carlos
Roberto/percussão – Nascimento/violão aço*

3. MODINHA – Sérgio Maluf (69) 3,03

Fiz com carinho quis lhe dar um mundo novo
pra você viver de novo e ouvir meu povo a cantar
esta modinha, em seresta colorida
e com o rancho, na avenida
você vai me ver passar

Meu mundo é pouco, mas é cheio de vontade
de viver em liberdade, de cantar tudo que é bom
o canto é rouco, mas tão cheio de verdade
que ao ouvir toda a cidade
há de cantar em qualquer tom
E pelas ruas alegria novamente há de brotar
Em toda gente, um mundo novo apareceu
você contente, mãos comigo, irá sorrindo
olhar de novo outro domingo
sol mais lindo já hasceu
Em minhas mãos quero levar mais que uma rosa
mais que um samba, mais que a morte
mais que a vida, mais que Deus
mais que as palavras que estas nortas conduzem
e assim mesmo não traduzem toda a luz dos olhos
seus.

*Marinho canta – Alaôr de Oliveira/flautas –
Nascimento/violões.*

4. SEM MANEIRAS – Phebus Moschos (75) 4,29

Eu sei que não há maneiras
de fazer você me ouvir,
se nem ao menos lhe interessa
em saber
que estou aqui...

E vou ficar aqui
esperando...
nem que chova ou faça sol,
nem que caia pedra ou neve,
não faz mal, eu vou ficar...

Eu vou ficar aqui
sentado...
sem comer e sem beber,
pois fome e minha sede de você
é bem maior...

Vem,
há tanta coisa para se falar...
Vem,
que eu não demoro a lhe contar...
Vem, só pra dar-me a certeza
de que eu não morri.

*Paulo Chaves/Canta – Alfreli/guitarra/
órgão/harmônica – Carlos Roberto/bateria – José
Augusto/baixo – Phebus/piano – Celso Loch/flauta*

Não deixe o pranto seu rolar assim
Se você pode desabafar em mim
Mas quando a gente descobre que o amor morreu
A tristeza nasceu pra sofrimento seu
Não deixe que essa coisa lhe transforme
Em massa uniforme completamente vã
Deixe a coisa fluir naturalmente
Como fonte eminente cuja nascente é o amanhã.

*Gérson/canta – Nascimento/violão – Matos/bateria –
Osnildo/baixo – Fábio Moltenil/agogô*

3. ELA – José Roberto Bastos Oliva (74) 4,06

Ela levanta
Vai banhada de suor
Fez mulher seu corpo flor
Vem e me abraça de manhã

Ela me encanta
Lembra a noite a trégua e a dor
Chora e canta o meu amor
Que hoje é vida, que hoje é sol.

Ela abre os olhos, cresce em paz
Abre o corpo, soma e traz
Mais viver pro meu viver

Ela teme e brinca o meu neném,
Abre os braços, corre e vem
Vem e encontra a minha mão.

Ela me enfeita
Dá-me a mão e um sonho – o sol
Vive o amor, desata o nó
Na mordida da maçã

Foi assim, ela me amou
Ela se deu,
Eu me fiz, me entreguei
No momento mais, no amor.

*José Roberto/canta/violão – Nascimento/violão/aço –
Carlos Roberto/bateria – Alaôr/flautas – osnildo/
Baixo.*

4. SEI LÁ – Luís Fernando Amaral Avi (73) 3,04

Ah, sei lá se você tem ou não razão

Prometo não vai ter mais discussão
Pois eu sei que a vida não foi feita pra brigar
E o sonho não faz mal se terminar
Contanto que haja paz no amanhecer
E alegria no gesto de dar sem dever
E alegria no gesto de dar sem dever.

Agora não vai ter mais discussão
Você tem o direito de acusar
Mas veja bem, e pense na importância do perdão
A vida só é boa se doer
E o erro é uma forma de aprender
A razão da tristeza e a raiz do sofrer
A razão da tristeza e a raiz do sofrer.

*Sigrid/canta – Nascimento/violão – Carlos Roberto/
Bateria – Osnildo/baixo – Alaôr/flauta – Paulo
Chaves – Maria Ângela – Nascimento/coro.*

5. QUE HÁ DE NOVO? Marinho Gallera (75) 3,04

Que há de novo o velho ovo
Na boca do povo o que espouca
Um osso duro de roer
Um poço cheio pra beber
Num dia assim imenso
Assim mesmo como se vê
A trilha pra terra das maravilhas
Sem fundo nem tampa
Mesmo assim peca por não ter um fim.

Que há de novo o velho ovo
Na boca do povo o que espouca
Palavras por toda a parte
Zoadas dos passarinhos
Num dia assim imenso
Assim mesmo como se lê.

*Marinho/canta/violão – Nascimento/violão aço –
Carlos Roberto/bateria – Paulo Chaves – Carlos
Roberto/tumba – Osnildo/baixo – Palmas/todos.*

*Todos os arranjos são de Roberto Nascimento, com
Exceção de “Sem Maneiras” e “Imagens Latinas”, que
são arranjos do grupo.*

*Roberto participa em todas as faixas, com exceção de
“Sem Maneiras”.*

Gravado e mixado no SIR – Laboratório de Imagem e Som (Curitiba) – 4 canais – entre março e abril de 1976.

Corte e prensagem – Tapeçar S/A Discos Fonográficos (Rio).

Operadores - Sérgio Nievola
Carlos Roberto de Oliveira Freitas
Percy Tamplin

Mixagem - Sérgio, Carlos Roberto, Percy e Roberto Nascimento.

LP “ONZE CANTOS”
Músicas de Marinho Galera e Paulo Vítola
SIR-0004 – A – Editado pela Múltipla Propaganda e Pesquisa – 1979

Direção Musical: Marinho Gallera
Gravação: Estúdio Sir – Laboratório de Som & Imagem
Mixagem: Carlos Freitas
Arregimentação: Marinho Gallera e Reinaldo Godinho
Capa: Múltipla Propaganda & Pesquisa
Fotos: Zap Fotografias
Direção de Produção: Paulo Vítola

Lado A

noturno

marinho gallera & paulo vítola

venha comigo agora
eu conheço de verdade
a pulsação desta cidade
quando é hora
está certo é tarde
eu nem sei
se a gente ainda vai pegar aberto
o bar ok
era uma boa
beijar sua boca por perto da praça
andar à toa
furar a garôa
e decerto fazer uma graça

sobre as barbas de fidel
ou então comentar sobre o céu
clareando a linha do alto da serra
como no fim de um filme de guerra
chegar bem cansado ao mercado
enfim ao mercado
e pedir um sonho com muito café requentado
que é bom pra sonhar é bom pra sonhar
é bom pra sonhar acordado

voz/violão – marinho gallera
piano – rhodes – fernando montanari
baixo – josé antônio boldrini
bateria – hélio santana
guitarra – paulinho teixeira

veracidade

marinho gallera & paulo vítola

se você quer ver a cidade
precisa conhecer
o que eu bebo no sebo dos bares
o que eu quero no lero dos pares

o que se enrola se rala e se embola em cada cachola
é veracidade
o que se engrola e se caraminhola e se baba na gola
é ver a cidade
é veracidade

o que exala consola e abala desola e resvala
é ver a cidade
o que estala esfolta e apunhala viola e encurrala
é veracidade
é ver a cidade

a portinhola de todas as bocas é uma castanhola
a carriola pastando e bebendo na vasta gaiola
menina de escola cantora espanhola e um rapazola
senhora de gala e a sua vassala e um que não fala
pastando e bebendo na mesma senzala
na mesma gaiola na mesma gaiola na mesma
na mesma gaiola na mesma gaiola na mesma

é pelas bocas que a gente fala
o que se cala no meio da rua
é pelas bocas que se desentala
num grande porre a verdade crua

se você quer ver a cidade
precisa conhecer
o que eu bebo no sebo dos bares
o que eu quero no lero dos pares

voz/violão – marinho gallera
guitarra – paulinho teixeira

quatro tempos

marinho gallera & paulo vítola

no arvoredado
um alarido clareando o dia
aquecia a rua com blusas de lã
então se conhecia a voz
a voz dos habitantes de cada manhã

meio-dia havia um tigre solto na calçada
e cada homem adormecia nos olhos
nos olhos nos olhos da mulher amada

tarde o sol agonizando
sumiu nos dentes de um dragão
e todos se *reconheram* (reconheceram) no espelho
no espelho da televisão

meia-noite a rua é um rio denso
rio denso
bebendo bebendo a lua

voz – marinho e paulo vítola
vocal – marinho, vítola, paulo chaves, reinaldo godinho
sanfona – milton ribeiro
baixo – sy barreto
bateria – carlos freitas
violão aço – heney souza jr.
percussão – maurici, sy barreto
viola caipira – marinho

beguine do mercado

marinho gallera & paulo vítola

teu rosto
rouge
o mercado
ligas
caminhão

intrigas
sono
fadigas
pecado
brigas
uísque
esperas
pão

o preço
a corda
a cidade
comes & bebes
o freguês
corpos
mentes
a idade
risos
falas
japonês

nabos em saco
aventureiros
ternos
goiabas
sabra dios
capas
ovos
marinheiros
uvas passas
pó-de-arroz

danças
e tranças
boleros
verduras
sonho
jasmíns
legumes
plantas
lembranças
estrelas
eras
maxim's

voz – marinho gallera
tecaldos – fernando montanari
baixo – sy barreto
bateria – maurici
guitarra – heney souza jr.

meia-porta

marinho gallera & paulo vitola

noite morta meia-porta no último bar
as cadeiras de um fundo de mundo
virado de pernas pro ar
engolindo a aurora
a lata de lixo do lado de fora
é um bicho acordadndo
com fome das sobras
que a gente não come
ou espalha com a mão

por todos os lados aos cacos
palavras e copos quebrados
por fortes e fracos tão fartos
bilhetes rasgados
pisadas as coisas de amor
de raiva ou desejo
um beijo vermelho sobre um guardanapo
e um resto de papo na pele do espelho
e toda a verdade do lixo
que o bicho haverá de engolir

as vassouras são poucas
pras coisas tão loucas
perdidas no chão
perdidas no chão

voz/violão – marinho gallera

Lado B

balaio cheio

marinho gallera & paulo vítola

a caixa do pensamento é um balaio cheio ai
a caixa do pensamento é um balaio cheio
ai se batesse um vento
ai se caísse um raio
e partisse o balaio no meio
todo mundo podia se lambuzar no meu recheio ai
na hora do recreio ai
na hora do recreio
agora não
que tudo ta ruço
que meu coração ta com soluço ai
como um rato na boca de um gato na boca de um cão
como um fato na boca de um ato na boca de um não
mais perigoso que viver é pensar

mais perigoso que pensar é dizer
mais perigoso que dizer é cantar
uma canção
como um rato na boca de um gato na boca de um cão
como um fato na boca de um ato na boca de um não

voz/violão – marinho gallera
piano – rhodes – fernando montanari
baixo – josé antônio boldrini
bateria – maurici

rockoisa

marinho gallera & paulo vítola

cê ta sacando de que coisa eu trato
ce ta sacando qualquer coisa eu faço
e traço e mato
pra me pirar daqui
pra me picar daqui
eu só quero ir por aí
ser tri-feliz no meu país do xis
xissalada punk rock milk shake
discotheque hot dog sundae skate
marshmallow harley daveson mini tape

de tudo o que importa o meu país
só importa o que me faz curtir feliz
e me picar daqui
e me pirar daqui
eu só quero ir por aí
ser tri-feliz no meu país do xis
xissalada punk rock milk shake
discotheque hot dog sundae skate
marshmallow harley daveson mini tape

voz – marinho e Paulo vitola
vocal – marinho, vitola, paulo chaves, reinaldo godinho
piano – milton ribeiro
baixo – sy barreto
bateria – carlos freitas
guitarra – paulinho teixeira

anúncio classificado

marinho gallera & paulo vítola

precisa-se de criança
que tenha cara de anjo sujo
de geléia de uva
que se possa limpar em noites de chuva
quando o céu despenca aos borbotões

e se adomece só
entre agulhas e botões
se oferece um enxoval completo
meu filho meu tesouro
muito afeto
e dez belas cantigas de ninar
e dez belas cantigas de ninar
as interessadas deverão procurar com brevidade
o cesto vazio sobre o capacho
no endereço abaixo
no endereço abaixo

voz – paulo vítola
piano – rhodes – milton ribeiro

fim de fevereiro

marinho gallera & paulo vítola

no fundo da noite no fim de fevereiro
um surdo a brincar de arlequim é brincadeira
no fundo da noite no fim de fevereiro
um surdo a brincar de arlequim é brincadeira

primeiro pintou um sorriso na cara que já não sabia
sorrir simplesmente um sorriso que fosse de pura alegria
vestiu o disfarce de guizo agonia mentira e cetim
e levou pra avenida os losangos doídos do seu arlequim
bateu
bateu até o sol da quarta-feira raiar
dançou ouvindo a turma da cadeira cantar

voz – marinho gallera
vocal – marinho, vítola, paulo chaves, reinaldo godinho, paulinho teixeira, ângela e
fábio molteni

águas claras

marinho gallera & paulo vítola

até as águas claras
as águas raras
até a verdade
que esse rio já sofreu a tempestade
e como o seu venceu a noite negra
veja os cigarros e a cerveja
as histórias veja as comportas
folhas mortas linhas tortas
águas curvas turvas os sinais
o que mais quero é saber se olhe se veja e se molhe
e beba até que me veja
aprenda a me viver depois me ame

aprenda a ser você depois me seja
até um dia
até as águas claras
as águas raras até amanhã

voz – marinho gallera
piano – rhodes – fernando montanari

motivo

marinho gallera & paulo vítola

na cabeça dança
mais uma canção
num instante a cabeça dança
mais uma canção
há cabeça há dança
mais uma canção
viola mais que companheira
arde na fogueira do meu coração
viola mais que companheira
arde na fogueira do meu coração
é flor é fel
anzol que fere a garganta
se canto pra espantar o mal
por deus que me tanto mal me espanta
canta canta canta
tanto mal pra se espantar
canta
canta canta canta
laraiá laraiaraiára

LP “Curitiba, cidade da gente”

LP Duplo

Disco 1 – FCC 006 – Fundação Cultural de Curitiba – 1983

Disco 2 – FCC 007 – Fundação Cultural de Curitiba – 1983

Disco 1

Lado A (15:28)

ERA UMA VEZ – (2:25)

(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

Ó curitiba nossa tribo salve salve

Salve-se vai começar

Ó curitiba nossa tribo salve salve

A grande maçaroca divertida e exemplar

Do livro escolar com o velho dito popular
Do ouvido que nos pareceu ser mais que
secular

da conversa de bar com papo de bilhar
barbeiro motorista vigarista ou luminar
e para acompanhar
o que é de praxe no lugar
nós temos testemunha ocular

antes de mil seiscentos e noventa e três
antes de pintar na boca o primeiro
português

da silva ou garcez
crioulo ou genovês
polaco ou francês
pau de arara ou japonês
já tinha começado a história era uma vez
do outro lado da BR-116
ó curitiba nossa tribo salve salve
salvem-se todos vocês

CORÉ ETUBA – com Paulo Cezar
Botas e Vocal – (1:33)

caminho velho itupava
subia a serra pelo cadeado
atravessava a fazenda da Borda do
Campo
descansava no primeiro povoado
bairro alto atuba vilinha
caminho velho itupava fim da linha
caminho velho itupava
seguiu mais tarde a trilha do cacique
botou em pique um pinheirinho
lança cruz e pelourinho
até a sombra da matriz de pau-a-pique
bairro alto atuba vilinha
core etuba pelourinho fim da linha

PERIQUITO DA SORTE – com Marinho
Gallera, Paulo V[ítola, Selma
Castro e Coro – (2:25)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

como hoje se inaugura
este tempo de abertura
para o povo do lugar
o meu rico diz de graça
qual a sorte desta praça
pra quem quiser escutar

Onde anda que eu nem vi?

todo ouro deste mundo
é a paina levinha do rio barigui
é um poema de seda
rondando a alameda
empina guri empina guri

onde anda este ouro?
Onde anda que eu nem vi?

todo ouro deste mundo
é a água que corre no rio barigui
todo feito é façanha
à brinca ou à ganha
aproveita guri aproveita guri

onde andaré o ouro?
onde que eu me distraí?

Ó DE CASA – com Paulo Cezar
Botas, Marinho Gallera e Paulo
Vítola – (2:37)
(Paulo Vítola)

ó de casa
já vou apeando
sou tropeiro dos pampas do sul
trouxe a estrada no rastro da tropa
uma história de amor na viola
um fandango na ponta do pé

os homens de couro
partiram do sul
nos rumos do norte deitaram a andar
trouxeram a estrada no casco do pingo
a história bonita do som da viola
trouxeram progresso aos campos gerais

POUSADA – com Marinho Gallera –
(2:28) (Marinho Gallera e Paulo
Vítola)

curitiba é casa amiga é cachaça
bebida na venda do velho romão
é a sede a cabaça
é a tropa que passa
abrindo e fechando o portão
curitiba é água fresca é bom vinho
comida feitinha por mão de mulher

é a toalha de linho
é um banho é um pinho
pontando uma moda qualquer

curitiba é cama pronta é porteira
rangendo a noite inteira ao luar
é o caminho pra feira
é a moça faceira
pedindo pra eu nada contar

curitiba é um tropeiro refeito
seguindo viagem pro norte ou pro sul
é abraço estreito
saudade no peito
é um lenço bordado de azul

NÃO PASSE DOS LIMITES – com
Paulo Vítola – (1:24)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

peguei na riachuelo
a ceci do barigú
me agarrei no seu cabelo
só acordei na tibagi

debaixo da ponte preta
eu comi araticum
ardeu mais que malagueta
que tracei no cajuru

bem pra lá de botiatuva
me apaixonei por você
vim de lá chupando uva
desmaiei no juvevê

trotei no campo da bulha
num dia de primavera
logo chegou a patrulha
disparei pro tindicoera

conheci mulher à beça
na fazenda do uberaba
tanta história que começa
onde curitiba acaba

Lado B (12:10)

CHORO DE RUA – com Selma
Castro, Marinho Gallera, Ângela
Molteni e Paulo Vítola – (3:30)

serra serra serraria
tem pinheiro a dar com o pé
tem peroba bracatinga
tem imbúia araribá
chibatão soita cavalo
caviúna catiguá
alecrim canela grande
copaíba ipê assu
serra serra serraria
tem madeira que Deus dá
serra serra serraria
cadê estrada pra levar?

caminho velho itupava
desce a serra pelo cadeado
caminho velho itupava
caminho de ferro tava traçado

florestas inteiras madeiras de lei
senhores do espaço deitaram ao chão
ergueram castelos palácios e reis
deixaram a devastação

SERESTA, SARAU E NOVENA – com
Marinho Gallera – (1:16)
(Paulo Vítola)

cidade alegre e pequena
seresta sarau e novena
sem luz sem água encanada
portão jardim e sacada
cidade sem telefone
da gente que tinha nome
e o bonde das onze e meia
dormia na lua cheia
e o bonde das onze e meia
dormia na lua cheia
dáde que mal sabia
do dia em que chegaria
no meio da cerração
a grande transformação

nós somos os viajantes
da casa costa pereira
trazemos as malas cheias
de tudo quanto se queira
da casa costa pacheco
somos nós a concorrente
as malas cheias trazemos

do melhor
é evidente

FORD BIGODE – com Paulo Vítola
(1:32) (Paulo Vítola)

a vida moderna já grita
se agita no ford bigode
quem pode domingo
dá uma esticada na ilha do mel
ou futebol
à noite tem cena no smart cinema
no curitibano um sarau pra você
é a vida moderna nos olhos da moça
do grêmio buquê

vamos tomar um café
a conversa está boa
e ouvir fox-trote na prb2
e depois olhar o sol do último andar do
garcez

caindo pra lá das mercês
cobrindo o pinheiro de luz
curitiba menina mocinha mulher
se deus quiser esse tempo não passa
nos olhos da moça
não passa mais não

MOCINHAS DA CIDADE – com Nhô
Belarmino – Nhá Gabriela e Coro
(2:56) (Nhô Belarmino)

as mocinhas da cidade
são bonitas e dançam bem
dancei uma vez com uma moreninha
e já fiquei querendo bem

e o sol já vai entrando
e a saudade vem atrás
vou buscar aquela linda moreninha
pra mim viver em paz

fui na casa da morena
pedi água pra beber
não é sede não é nada moreninha
vim aqui só pra te ver

embora teu pai não queira
que eu me case com você
mas depois de nós casado moreninha

ele vai me compreender

Disco 2

Lado C (13:00)

VERÃO – com Marinho Gallera

(2:53)

(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

vocês verão o ribeirão que nasce aqui
que brota do coração da gente
é o ribeirão vocês verão
brotando aqui de repente nessa voz
vocês verão o dia em que nós
fomos a matinhos matinadas
ouro verde madrugadas no palácio
que coisa fácil era então
o arroz com feijão
fomos pela rua 15 inteira no carro
marca zero zero sarro
a maior sensação
o dia em que nós fomos o verão

CHUCRUTE, ABACAXI COM VINAVUSTE

com Paulo Vítola – (2:33)

(Paulo Vítola)

signore si vous plait
me dá um chopps
tindobre panhe
vou até pedir rolmops
se a south colabora
tutto il mondo vai pro ahu
kaput good bye i love you
machacha ragazzina ninguém bucha
que eu taco gasoline na babucha
chucrute abacaxi com vinavuste
são coisas que só curitiba enruste

GELO CRYSTAL – com Marinho

Gallera e Paulo Vítola – (2:16)

(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

tinha bonde burro
pra quem quisesse virar a cidde
todo mundo tinha lido o dom casmurro
só faltava a universidade
tinha gelo crystal

tinha uísque de alta qualidade
além disso era uma capital
só faltava a universidade
tinha festa do divino
e arrastapé pra tudo que é idade
mas pra ficar conforme manda o
figurino
só faltava a universidade

tinha cantoria
faltava a reitoria
uma pá de menina
faltava a cantina
tava cheio de artista
comunista cdf
japonês e chutador
tinha mestre que era mequetrefe
e tinha mestre que era professor

tinha sorte loteria
tinha esporte decoreba tinha cola
e tinha azar
é gente à beça pra entrar nessa escola
só ta faltando o vestibular

AVE DE ARRIBAÇÃO – com Paulo
César Botas (3:11)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

por um sonho de fartura, navegar
pela sede, se fazer ao mar
pelo gosto de aventura, por um chão,
como ave de arribação
duas casas duas vidas
duas asas divididas
entre o pouso e o momento movimento
de voar

ir embora pelo tempo, encontrar
os raios do primeiro sol
nas mãos que ensinaram
tantas mãos a trabalhar
tantas mãos a trabalhar
tantas mãos a trabalhar
pra colher da nova terra, trabalhar
uva é vinho, trigo é pão,
alimento é esperança, trabalhar
pelos filhos que virão
novo sonho de fartura
esta vida é a aventura
entre o pouco e o momento movimento

de voar

novas mãos guardando a arte de ensinar
outras mãos a trabalhar
novas mãos que ensinarão
tantas mãos a trabalhar
tantas mãos a trabalhar

VIOLETA, PULA – com Vocal Opus 4
(1:34) (Paulo Vítola)

violeta
pula
no meio da rua das flores
na raia bidê de três cores
fazendo o piá gargalhar
e pega o bonde
na estação do fim do tempo
que já vai pra onde a lua
se fez coração do céu
ao navegar pela cabeça do edifício
vira o seu chapéu de chuva
rouba estrelas de néon
faz uma graça
na cidade em que o palhaço
é saudade tão sem graça
essa triste luz azul
violeta
pula

CAMINHOS – com Marinho Gallera
(0:33) (Marinho Gallera e
Paulo Vítola)

vereda picada estrada caminho
trabalho roteiro ninho e pousada
sonho morada os olhos de um filho
de longe a cidade é um brilho
subindo na madrugada

Lado D (13:28)

CIDADE DA GENTE – com Marinho
Gallera, Paulo Vitola e Coro
(3:40)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

eles vão começar a dançar in the mood
ao som do génésio
depois vão se encontrar só pra ver os
queirolo num show de trapézio

o passeio era doce
do pasquale ao pigale
guaratuba ou berlim
começou a ficar mais legal
quando fui pra sacar
a batalha campal
de uma tal empregada com um militar
e a rival
já fui só pra fumar capora
douradinho
beber muito vinho
e depois passar mal
já fui lá ver o nireu teixeira
a falar e dizer e contar
fui também pra espantar a canseira
fui também pra beber o luar
me passeia passeio
passeia passeio passeia
passeia até tudo parar
passeia até tudo passar

RUA DAS FLORES – com Paulo Vítola
E Coro – (2:25)
(Paulo Vítola)

ah minha rua das flores
meu sonho
a gente fazendo cordão
rua do jogo da bola
meu sonho
a gente abrindo o portão
uma cidade sem portas
pra guardar meu coração
uma cidade sem portas pra guardar meu coração
curitiba você meu trabalho
meu pão agasalho
meu jeito de ser
pode saber que meu sonho viaja
nas suas calçadas de petipavê
me enrosquei em você
pelo fio de meu pião
enrosquei em você
pelo fio de meu pião
enrosquei pra sempre o meu coração

CAMPO DE SANTANA – com Marinho
Gallera – (1:21)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

é só um pedaço de terra

onde a gente vai fazendo o que sabe
fazer

planta colhe se alimenta
vive só da ferramenta
que aprendeu a conhecer
é o campo de santana
a gente sabe o que se mete a fazer
é o campo de santana
uma semente em terra boa pra crescer

POLACA PIXAIM – (4:10)
(Marinho Gallera e Paulo Vítola)

pandeiros bandolins balalaikas tamborins
biritam nas biroscas do arlequim
um surdo de pequim bate em cada
botequim
anunciando pra você e pra mim
em nossa capital
enfim é carnaval
nasceu a polaquinha do cabelo pixaim

dizem que era lourinha
clarinha como as flors do jasmim
dizem que a polaquinha
desceu pra ilha maravilha a ilha do mel
pegou o sol que brilha sempre soberano
do céu
até que um dia acordou cor de laranja
pele macia parecia de cetim
e no lugar bem no lugar da antiga franja
a loura cabeleira pixaim

sanfonas e flautins frigideiras e clarins
batucam do oiapoque ao xaxim
pastoras de patim mestre-salas de blue
jeans
saudando a que chegou até que enfim
em nossa capital
enfim é carnaval
benvinda polaquinha do cabelo pixaim

A gravação deste disco foi feita em várias datas, desde janeiro de 1981 – quando foi gravada em 8 canais a marcha Polaca Pixaim – até novembro de 1982, quando concluiu-se, em 16 canais, o trabalho²⁹⁴.

²⁹⁴ Este longo texto é a reprodução da ficha técnica do elepê “Curitiba, Cidade da Gente”.

Inteiramente realizado no SIR Laboratório de Som e Imagem, Curitiba, este álbum teve suas matrizes mixadas pelo Super Carlos Freitas, com palpites, orientação, dicas e sugestões fornecidas pelo trio Marinho-Vítola-Gaya.

Lindolfo Gomes Gaya escreveu os arranjos das canções Choro de Rua, Ford Bigode, Ave de Arribação, Cidade da Gente e Samba do Passeio, além de arranjar os sopros e as cordas de Era uma Vez.

O arranjo de Seresta Sarau e Novena foi escrito por Hilton Ronal Alice.

Antonio Sérgio Bianchi, armou o jogo de metais em Verão, cuja base foi transada por Carlos Freitas, Dino Cardoso, Milton Ribeiro e Marinho Gallera.

O arranjo vocal de Violeta Pula, interpretado pelo Vocal Opus 4 (Ângela Molteni, Fábio Molteni, Selma Castro e Amauri Lustosa), foi escrito por Ângela Molteni.

Reinaldo Godinho assina os arranjos de Rua das Flors, Chucrute Abacaxi com Vinavuste e, com Marinho Gallera, de Ó de Casa.

Marinho Gallera e a Aquarius Band (Milton Ribeiro, Dino Cardoso, Jorge Gomes e Cloves Candall) são responsáveis pelos arranjos de base de Era Uma Vez, Periquito da Sorte, Garimpo (com Ivan Graciano), Não Passe dos Limites, Mate Socado e Gelo Crystal.

Janguito do Rosário (Cavaquinho), Alaor de Oliveira (Flauta), Arlindo dos Santos (Violão de 7 Cordas) e Edmindo de Barros (Pandeiro) – o Regional do Janguito – participam especialmente na faixa Campo do Santana.

O cavaquinho do Janguito também está presente em Polaca Pixaim, que também conta com a força do Samjazz (Hilton Alice nos teclados, Nelson Gonçalves no baixo, Carlos Freitas na bateria, Osnildo Villain na guitarra e Reinaldo Godinho na Percussão e no vocal). Como se não bastasse, estão nesta mesma faixa, Paulo José Teixeira, do Grupo Blindagem, e Heney de Souza Junior, cada qual com sua guitarra.

Destaque-se aqui a participação muito especial da dupla Salvador Graciano (Nhô Belarmino) e Júlia Graciano (Nhá Gabriela), na faixa Mocinhas da Cidade, contracenando com o coro formado por Áurea Alice Leminski, Athon Gallera, Selma Castro, Paulo Leminski, Paulo Cezar Botas, Paulo Vítola e Marinho Gallera.

Participaram também muito especialmente do trabalho o cantor Paulo Cezar Loureiro Botas, a Lyra Curitibana – sob a batuta do Mestre Laiter, nas faixas Mocinhas da Cidade e Polaca Pixaim – e a piazada que faz o coro em Rua das Flors: Athon Namur Gallera, Gustavo de Castro e Juliano de Castro.

Na faixa Mate Socado, as palmas finais são de Gaya, Carlos, Vítola, Paulo Cezar e Marinho.

Com produção e direção musical de Marinho Gallera e coordenação de Paulo Vítola, a Cidade da Gente contou com o trabalho dedicado, a sensibilidade e a emoção de:

Antonio Sérgio Bianchi	violão 5b; GR 500 1a-5b-1c-2c-1d; viola 6a
Carlos Freitas	bateria 1b-3b-4b-5b-6b-1c-3c-1d-2d-3d-5d
Cloves Candall (Kuko)	baixo 1a-3a-4a-7a-1b-2b-5b-1c-3c-1d-2d
Dalton Scheidt	trompete 1a-5b
Dino Cardoso	guitarra 1a-3a-4a-7a-1c-3c-1d; GR500 3a-3c; violão 2a-6a-1b-2b-2d
Ernesto Cordeiro	clarinete 2d
Fernando Thá Filho	oboé 5a
Fábio Molteni	violão 5c
Geraldo Elias de Souza	trompete 1a-5b-1c-1d-2d
Helinho Brandão	saxes alto e soprano 1d; alto em 7a

Hélio Santana	percussão 1a-1c-3c
Heney Souza Jr.	viola 5a
Hilton Ronald Alice	piano 7a-4b-3d-5d
Ivan Graciano	acordeon 2a-4a-3b-6b-4d
José Antonio Boldrini	baixo 3d
Jorge Gomes	bateria 1a-3a-4a-7a-2b-3c
Lindolpho Gomes Gaya	piano 4c-1d; piano rhodes 1b-5b-2d
Luiz Pedro Krul	flauta 4b-2d
Marinho Gallera	violão 4a-5a-6a-7a-2b-3b-6c-5d; fiola caipira 3b; percussão 1a-4a-6b-3c-1d-5d
Mauro Ramos Bermudes	violino 1a-1b-5b-2c-3d
Marlon Passos	violino 1a-1b-5b-2c-3d
Marco Vinícios Damm	violino 3d
Milton Ribeiro	piano 1c; piano rhodes 1a-3a-3c; arp 3a
Orlando Comandulli	sax tenor 1d-2d
Péricles Varella Gomes	cello 1b-5b-3d
Reinaldo Godinho	violão 5a-2c-3d; xilofone 3d
Silvanira Ramos Bernudes	violino 1a-1b-5b-2c-3d
Sy Barreto	baixo 5a-3b-2c
Zélia Moreira Brandão	flauta 1b-2c-3d

coro

Ângela Molteni	1a-2a-3a-4b-1d-3d-4d-5d
Fábio Molteni	1a-2a-4b-1d-3d-4d-5d
Marinho Gallera	1a-2a-3a-4b-1d-3d-5d
Paulo Vítola	4b-1d-3d-5d
Paulo Cezar L. Botas	1a
Reinaldo Godinho	1a-2a-3a-4b-3d-4d-5d
Selma Castro	1a-2a-3a-4b-1d-3d-4d-5d
Mônica Castro	3a

Luís Antônio Solda e Rogério Dias são os responsáveis pela direção de arte deste trabalho, que contou com fotos de Márcio Santos (Zapp Fotografias): capa, sessões de gravação no estúdio e última capa do encarte; Miranda (Zapp Fotografias): sessões de gravação no estúdio e externas no Passeio Público; Haraton Maravalhas: cópias e reproduções de fotos antigas, ilustrações e textos de edições fac-símilares de periódicos; foto do Campo de Santana.

Posaram para as fotos da capa os piás Francisco Destefanis Vítola e Zoltan Namur Gallera.

Tico e Romeu Quevedo produziram e arte-finalizaram; capa e encarte, com fotocomposição da Fonte, mapas desenhados por Fui Wa, fotolitos e impressão da Kingraf.

Todos trabalharam sob a direção geral da Múltipla Propaganda.

Todos os Cantos
I FESTIVAL PARANAENSE DE MPB
LP 001-A - 1981
Governo Ney Braga
Secretaria da Cultura e do Esporte
I FESTIVAL PARANAENSE DE MPB

LADO A

1 - Sete Quedas (1º lugar)

Josué de F. Conick

Intérprete: Leontamar e Roberto

Moça, a nossa história
É fácil de contar
Somos de onde a terra sumiu
E o mar inundou todo o lugar
A vida era a roça e a tapera
Crianças sadias
O banho do rio
A escutar a cachoeira

Canta, canta cachoeira.
Teu derradeiro cantar
Canta, canta cachoeira.
No interior do Paraná
Canta ,canta cachoeira
Que vontade de chorar
Misturar as minhas lágrimas
Com as águas do lugar

Refrão

Lembrando o trem
Que trouxe a gente pra cá
Da alma a tristeza começa a brotar
E a lembrar das belezas do lugar
E nós na favela
A nos favelar
Os filhos na rua a esmolar
No peito a cachoeira do lugar

E quando alguém necessitar
Vau encontrá-la sufocada lá
Dentro daquele mar

2- Amigo violão – (5º lugar)

Carlos A. Ribeiro/Celso Teixeira

Intérprete: Celso Teixeira

Oi amigo violão

Preciso lhe falar
Pois toda a minha dor
Não tenho a quem contar
E só restou você
Pra *mim* desabafar

Olha amigo violão
Eu nunca serei só
Seremos sempre os dois
Dizendo uma canção
Falando dessas coisas
Que vem do coração

Sabe amigo violão
Um dia ela partiu
E a porta nem fechou
A felicidade então
Por lá também saiu
Saudade é que ficou

Meu amigo violão
Perdoa se eu chorar
São lágrimas de amor
Não posso controlar
Mas vou lhe dizer tudo
Que eu não sei contar

3- Campos e Quintais

Celso Renato Loch/Sérgio Maluf

Intérprete: Celso Pirata

Quero tudo aquilo que o sol me dá
Um dia tranqüilo para caminhar
Relvas, ervas...
Verdes campos e quintais
Rosas, rezes
Rimas revelando a paz
Largos, lírios, luzes
Largos manhãs
As manhãs, os corpos
Mentes rindo a dois
E de novo a estrada
Agasalhos lãs
Vento na cabeça...
...outro lugar depois

Quero tudo aquilo que o sol me dá
Um dia tranqüilo para caminhar

4- Lobisomem

Marcelo F. Rosa

Intérprete: Débora Rosa

De um lado ele me beija
Do outro me estraçalha
De um lado me aquece ou então me queima
Sua fala me acalma
Outra me estremece
Ao gritar minha alma
Se recolhe em prece
Ao deitar-se se perde
Vem te desejo
De amar sortilégios
E quebrar *meu* meio
De ruir, logo pede
Me estancar os seios
Ao querer ser os dois
Então sente receio

Porém se acalma
E me olha
E me dá uma lambida
Suas mãos já de homem
Me tocam as feridas

De um lado ele me beija
Do outro me estraçalha
De um lado me aquece
Sua fala me acalma
Outra me estremece
Ao gritar minha alma
Se recolhe em prece

Ao deitar-se se perde
Vem te desejo
De amar sortilégios
E quebrar *meu* meio
De ruir todo o tédio
Me estancar os seios
Ao querer ser os dois
Então sente receio

Porém se acalma
E olha
E me dá uma lambida
Suas mãos já de homem
Me tocam as feridas

E me beija os pés
Me dá bom dia
Me sussurra amor
E se vai mais um dia

5- Leila para sempre Diniz

Mansueden dos Santos Prudente

Intérprete: Chocolate

Tem lê (3x)
Tem Leila Diniz no samba que eu fiz

Trago nesta noite dolorida
Meu recado de amor e paz
De quem muito feliz dessa vida
Cantou, sambou, não voltou mais

Tem banana na banda
Tem samba
Tem Leila pra cantar
Tem Janaína
Menina
Pedacinho do mar

Canto
E do meu canto
Eu faço pranto
Que vai de encontro
Ao teu encanto
E forma o meu cantar
Leila
Eu te consagro neste festival
Todas as mulheres do mundo
Numa só

6- Fênix (4º lugar)

Walter Wanderlei Martins

Intérprete: Grupo Fênix

Quando essas luzes que a vida ascendeu
Se apagarem tal qual punição
A platéia que o mundo nos deu
Tentará entender a razão
Vivemos neste palco abandonados
Servindo de palhaço
A quem não sabe
Que estamos com os dias já contados
A espera de um papel que não nos cabe
E a sombra dos mistérios desvendados

Deitarem sobre o templo da verdade
E ditos os segredos tão velados
Se escondem nas ruínas das cidades

Quando esse medo infernal se acabar
Pra findar essa espera cruel
Dessas cinzas poder levantar
Pra de novo queimar
Lá no céu

E aí buscando o vício inevitável
Provando o sabor dessa mordida
Virá numa certeza inexplicável
A dose de pavor que não termina
E todo esse remédio que não cura
É feito gosto azedo de ressaca
Curtida numa estranha sala escura
Me deixa como *Lord* sem batalha

LADO B

1 – Sertão só (3º lugar)

Marcos Rocha – Carlos A. Oliva /Paulo Fernandes

Intérprete: Giseli (melhor intérprete)

Ai essa dor no peito
Que tem o efeito
De um dó maior
É como a lua cigana
Que as vezes me engana
Mas seu brilho eu sei de cor
É como a flor do serrado
Lá no descampado
Sertão só
Suspira envolta do vento
Querendo voar

Ai essa espera distante
Que tão de repente
Veio me habitar
É como a lua menina
Que sempre me ensina
O que eu não sei de cor
É como a estrela cadente
Num céu transparente
Cristaliza o olhar
Caminha no ar, tão incerta
E me faz esperar

Ai essa espera distante
Que tão de repente
Veio me habitar
É como a lua menina
Que sempre me ensina
O que eu não sei de cor
E como a estrela cadente
No céu transparente
Cristaliza o olhar
Caminha no ar, tão incerta
E me faz esperar

2- Saudade

Ivone de Brito

Intérprete: Grupo Dunas

Uma saudade
Uma vontade
Um grande desespero (bis)

Solidão que vem
Amor que quer chegar
Tristeza ao meu redor
Vontade de chorar
Vontade de gritar
Vontade de te ver

Vontade

Um adeus

Antes da chuva
Nuvens, lembranças
Aquele festa
Aquele baile
Aquele praia
Rolar na areia
Escravos das brincadeiras

Uma saudade
Uma vontade
Um grande desespero (bis)

3- De igual pra igual

Rubens Neves de Andrade

Intérprete: Rubem Neves

Deixa amor
Dessa luta de igual pra igual
Só eu perco
E não sou capaz
De me zangar com você

Não há razão
Pra que eu seja melhor que você
Que você seja melhor do que eu
Nosso amor precisa é viver

Quando me lembro
De nossos corpos suados, molhados,
De um pecado sagrado de amor
E de tanto prazer
Vem o desejo
De te abraçar num momento qualquer
Pois se você quer ser minha mulher
Pra que tanto segredo

Vem amor
Seguimos juntos de igual pra igual
Você mulher
E eu um homem total
Pra quando você me quiser

4- Andarilho

César N. Souza

Intérprete: João Sheneider Filho

Faz tua semente
Germinar em cada estrada
Em cada corpo
Faz da noite tua morada
Em cada porto
Deixa a marca do teu canto
Pelos mares
Deixa a marca do teu canto
Pelos mares
Deixa a dor da tua alma
Escravizada
A aderência dos aromas
Pelos Ares
A aparência das Marias, das fulanas
Que teu sangue derramado
Nunca seja em vão

Faz de tua bandeira
Adereço de batalha e de desejo

Faz da luta teu império
De teus beijos a conquista das lembranças, dos abraços
A certeza de não tropeçar nos passos nos passos
A leveza de um poema imaginário
Fim desse pesadelo sonho
Faz do mal a luz
Caminhando faz
Faz cantar
Ressoar
Teu delírio
Teu brotar

Deixa pelo ar
A fragrância do teu sonho
Teu luar

Canta tua cantiga
Mesmo a noite a espreita
Para a vida
Para o claro
Para a noite tua amiga
Para o homem maltrapilho, arquejante
Para a lágrima furtiva oscilante
Para a sombra sem razão, sempre a te cobiçar
Para as luzes do destino, sempre a te atingar
Caminhando faz cantar
Ressoar
Teu delírio
Teu brotar
Deixa pelo ar
A fragrância do teu sonho
Teu luar

Faz tua semente
Germinar em cada estrada
Em cada corpo
Faz da noite tua morada
Em cada porto
Faz da mente uma luz
Que atravessa todo sonho
Toda noite
Todo espaço
Todo beijo
Todo sono
Todo abraço
E que permanece viva inquietante
É a eternidade mesmo
Do amanhecer

5- Caravana

José F. Cacace

Intérprete: Grupo Carvana

Rodando em terra estrangeira
Sem lugar pra ficar
No sonho de morte e vida
Indo despercebida

Uma jornada de sonhos
E no meio de escombros
Da mente foi resumida
Num rastro de vida

Levanta a poeira sem medo
Que as rédeas do tempo
Me puxam pra lá

A caravana seguida
Pela lua rodada
Trás ilusões reunidas
Querendo morada
Ao preparar o momento
De encontro às montanhas
Nas terras do pensamento
Que espelham façanhas

Vai disfarçando em verdades
Toda a sua bagagem
O que o mundo lhe ensina
Das suas viagens

A vida é uma caravana
Sem saber pra onde vai
Vai tropeçando mil vezes
Sem saber porque cai

6- Um bem comum – (2º lugar)

José E. Dequeche- Thaísa Andrade

Intérprete: Edu Dequeche e Rosa Lúcia

*Uma cerra que azulou
No horizonte de um baião
De repente escorre no ar
Uma estranha sensação
Se sustenta o coração
Pós olhar num bem qualquer
E deixar doer de ver*

*Uma guerra de viver
Dia-a-dia dor em dor*

*De repente é na banda de cá
E o amor deve brilhar
Feito mundo de alecrim
Feito a vida sabiá
Que esquecida a vida
É assim que se dá a energia e o bem só*

*Todo mundo quer subir
O galope da emoção
O baião transporta pra cá
Se arrefaz paixão é mar*

*Se projeta em tuas mãos
E incorpora um bem maior
Arremata e faz nascer o bem
O mal por mais sem bem*

* neste disco, houve muitas dificuldades quanto ao entendimento das letras, motivo pelo qual peço desculpas por eventuais erros ou omissões.

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Acorde Produções S/C Ltda.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA: Athayde Guimarães Jr.

TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: Rodi.

AUXILIAR DE GRAVAÇÃO: Reno

Gravado nos Estúdios AUDISOM

- Curitiba – em 8 canais

MUSICOS PARTICIPANTES

TECLADOS – Eliane Elias

BAIXO (elétrico e acústico) – Mathias

BATERIA – Carlos Gomes

VILÃO E GUITARRA: Scarant

TROMBONE – David Sacks

Geraldo (Pantera)

SAX TENOR – Assumpção

1º TRUMPETE – Walmyr Gil

2º TRUMPETE – Branco

FLAUTA – Hylea

ARRANJOS – José Roberto (Branco)

Violão na música “Sete Quedas” – Leontamar

Cavaquinho na música “Sete Quedas” – Roberto.

LP “O Bem Amado” – trilha sonora original da novela
SSIG 1023 – Som Livre – 1973

Ficha Técnica de Gravação

Coordenação Geral: João Araújo
Produção Musical: João Mello
Arranjos: Chiquinho de Moraes e Rogério Duprat (Paiol de Pólvora)
Técnicos de Gravação: Célio e Geraldo (Somil)
Layout: Joel Cocchiararo
Fotos: Edson Coelho

PAIOL DE PÓLVORA²⁹⁵

Vinicius de Moraes / Toquinho

“Tamos” trancados no paiol de pólvora
Paralizados no paiol de pólvora
Olhos vendados no paiol de pólvora
Dentes cerrados no paiol de pólvora
Só tem entrada no paiol de pólvora
Ninguém diz nada no paiol de pólvora
Ninguém se encara no paiol de pólvora
Só se enche a cara no paiol de pólvora

Mulher e homem no paiol de pólvora
Ninguém tem nome no paiol de pólvora
O azar e a sorte no paiol de pólvora
A vida é morte no paiol de pólvora
São tudo flores no paiol de pólvora
Tv à cores no paiol de pólvora
Tomem lugares no paiol de pólvora
Vai pelos ares o paiol de pólvora

CLARA CROCODILO – Arrigo Barnabé
LP 813.598-11 – Nosso Estúdio, 1980.

CLARA CROCODILO

Arrigo Barnabé

São Paulo 31 de dezembro de 1999, falta
Pouco, pouco, muito pouco mesmo pra o
Ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no

²⁹⁵ O elepê “O Bem Amado” não possui encarte. Portanto, a transcrição da letra da música “Paiol de Pólvora” não segue nenhum padrão original.

Aconchego de seu lar, rodeado de seus
Familiars, desafortunadamente colocou
Este disco na vitrola, você que, agora,
Aguarda ansiosamente o espocar da
Champanha e o retinir das taças, você,
Inimigo mortal da angústia e do
Desespero, esteja preparado... o pesadelo
Começou. Sim eu sei, você vai dizer que é
Sua imaginação, que você andou lendo
Muito gibi ultimamente, mas então por
Que suas mãos tremeram, tremeram,
Tremeram tanto, quando você acendeu
Aquele cigarro... e porque você ficou tão
Pálido de repente? Será tudo isto fruto da
Sua imaginação? Não, meu amigo, vá ao
Banheiro agora, antes que seja tarde
Demais, porque neste mero disco que você
Comprou num sebo, esteve aprisionado
Por mais de 20 anos, o perigoso marginal,
O delinqüente, o facínora, o inimigo
Público número 1, clara crocodilo...

Quem cala consente, eu não me calo
Não vou morrer nas mãos de um tira
Quem cala, consente, eu desacato
Não vou morrer nas mãos de um rato
Não vou ficar mais neste inferno
Nem vou parar num cemitério
Metralhadora não me atinge
Não vou ficar mais neste ringue

Ei, você que está me ouvindo, você acha
Que vai conseguir me agarrar? Pois então,
Tome...
Já vi que você é perseverante, vamos ver
Se você segura esta...
Meninas, vocês acham que eles querem
Mais?
Querem sim!"
Você, que então é tão espertinho, vamos
Ver se você consegue me seguir neste
Labirinto.

Clara crocodilo fugiu
Clara crocodilo escapuliu
Vê se tem vergonha na cara
E ajuda clara, seu canalha
Olha o holofote no olho,
Sorte, você não passa de um repolho

Onde andarรก clara crocodilo? Onde
Andarรก? Serรก que ela estรก roubando algum
Supermercado? Serรก que ela estรก
Assaltando algum banco? Serรก que ela estรก
Atrรกs da porta de seu quarto, aguardando o
Momento oportuno para assassina-lo com
Os seus entes queridos? Ou serรก que ela
Estรก adormecida em sua mente esperando
A ocasiรกo propÍcia para despertar e descer
Até seu coraçรกo... ouvinte meu, meu
Irmรกo?

EVENTOS

BRASIL DE TODOS OS CANTOS
GOVERNO NEY BRAGA
SECRETARIA DA CULTURA E DO ESPORTE
FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA
De 6 a 8 de maio de 1982.

Comissão Organizadora

Marcelo Marchioro – Mario José Otto – Luiz Carlos Marchesi – Aramis Millarch –
Heitor Valente – Eduardo César Barros – Olinda Wischral – Celina Alvetti – Raquel
Teixeira.

COORDENAÇÃO EXECUTIVA: Aramis Millar
Coordenação técnica – heitor Valente

SHOWS MUSICAIS – Parte nacional

Direção artÍstica: Paulo Albuquerque

Direção de produção: Homero Ferreira

Coordenação de produção: Monique Gardenberg

Iluminação: Alfredo Saint Jean / Paulo Albuquerque (criação)

Execução: Equipe Teatro Guairá

Som: Ricardo Nolf

Shows musicais – parte paranaense

Direção: Reinaldo Godinho

Show “Homenagem a Lápis e Luiz Carlos Paraná” –

Roteiro de Paulo Vitola

SUPLEMENTO-PROGRAMA

EDITOR GERAL: Aramil Millarch

Editor assistente: Maril  Silveira

Colaboração: João Luiz Ferrete, José Ramos Tinhorão,
Zuza Homem de Mello, Paulo Tapajós,
José Domingos Raffaelli,

Luiz Augusto Xavier
Diretor de arte: Dante Mendonça
Coordenação comercial: Vera Valflores
Fotografias: arquivo e Júlio Cuvelo
Composição executada na Digital
Impresso nas oficinas da Editora
O ESTADO DO PARANÁ S.A.

CICLO DE FILMES SOBRE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COLABORAÇÃO DA EMBRAFILME

Sala 120 – ao lado do mini-auditório
GLAUCO FLORES DE SÁ BRITO – entrada
Pela rua Amintas de Barros
Sessões às 18 horas. Entrada franca

DIA 6 DE MAIO, QUINTA-FEIRA
Álbum de Música, de Sergio Sanz
Artesanato do Samba, de Vera Figueiredo e Zozimo Bulbul
Com Choro e Tudo na Penha, de Eunice Gutman
Rio, Carnaval de Rua, de Roberto Machado
Ciro Monteiro, de David Neves

DIA 7 DE MAIO, SEXTA-FEIRA
Vinícius de Moraes, de David Neves
Isto é Lamartine, de Carlos Frederico
Nelson Cavaquinho, de Leon Hirszmam
Partideiros, de Orales Tourinho
Três Cantos do Rio, de TÂNIA Quaresma e Luis Keller

DIA 8 DE MAIO, SÁBADO
Maisa, de Jaime Monjardim
Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, de Tuna Espinheira
Heitor dos Prazeres, de Antonio Carlos Fontoura
Rio, Carnaval de Rua, de Roberto Machado
Tocando na Alma, de Sebastião de França

SHOWS

DIA 6 DE MAIO, quinta-feira

I parte
HOMENAGEM A LÁPIS
E LUIZ CARLOS PARANÁ
Direção de Reinaldo Godinho
Roteiro de Paulo Vitola
Participação dos cantores Adeir, Natinho,
Evanira dos Santos, Célio, Giseli, Tigrão,

Paulo Chaves, Grupo Vocal Opus 4,
Samjazz Quintet e Regional de Janguito
Do Rosário.

II parte
PAULINHO DA VIOLA – ELTON MEDEIROS
– CRISTINA – VELHA GUARDA DA
PORTELA – ÉPOCA DE OURO – PAULO
TAPAJÓS e JOÃO BOSCO.

DIA 7 DE MAIO, sexta-feira

I parte
NOVOS TALENTOS DO PARANÁ
Dodô e Paulinho, Marquinhos Zepelin
& Fernandinho, Gerson Fisbein,
Selma Castro, Celso Pirata, Paulo Leminski,
José Roberto Oliva, João Gilberto Tatára,
Cabelo e Marinho Galera.

II parte
IVAN LINS, FRANCIS HIME, OLIVIA
HIME, NARA LEÃO, CARLOS LIRA,
QUARTETO EM CY, BILLY BLANCO
(participação especial da dupla Chris
& Cristina), NANA CAYMMI, DORI
CAYMMI, DANILO CAYMMI, DORIVAL
CAYMMI, SEBASTIÃO TAPAJÓS,
MAURÍCIO EINHORN E LUIS EÇA.

DIA 8 DE MAIO, sábado

I parte
Improviso, Hilton Barcelos, João Lopes
e Lívio e Blindagem.
REINALDO GODINHO, LEOZI e grupo
AS NUMPHAS – que estarão lançando seus
discos – produções independentes.

II parte
CÊU DA BOCA, CÉSAR CAMARGO
MARIANO, FÁTIMA GUEDES, TRIO
D'ALMA (violonistas), CLAUDIO NUCCI,
ZIZI POSSI, ZEZÉ MOTTA, GERALDINHO
AZEVEDO, os cantadores da Paraíba
OLIVEIRA DE PANELAS E DINIZ
VITORINO FERREIRA, LUIZ AVELAR,
HELIO DELMIRO E DJAVAN.

Espectáculos:

Direção artística: Paulo Albuquerque

Direção de Produção: Homero Ferreira

Coordenação de Produção: Monique Gardenberg

Iluminação: Alfredo Saint Jean / Paulo Albuquerque

Som: Ricardo Nolf.

EVENTOS PARALELOS

HALL DO AUDITÓRIO BENTO MUNHOZ

DA ROCHA NETO

Retrospectiva de Miecio Caffé – cartazes,
caricaturas e desenhos

Exposição de quadros do compositor-pintor

Nelson Sargento

MINI-AUDITÓRIO GLAUCO FLORES DE SÁ BRITO

6 a 8 de maio – Sessões às 9,30 e 14,00 horas.

SEMINÁRIO “LINGUAGENS E RUMOS DA CANÇÃO BRASILEIRA”

Palestras e debates sobre a criação musical
No Brasil, enfocando as diferentes linguagens
regionais e poéticas. Participação, entre
outros, de José Ramos Tinhorão, Ppaixão
Cortês, Eli Camargo, Elton Medeiros,
Paulinho da Viola, Paulo Tapajós, Waldenir
Caldas, Zuza Homem de Mello, Ana Terra,
Hermínio Belo de Carvalho, Nelson Mota,
Ronaldo de Bastos, Cacaso, Suetônio
E Rachel Valença, Neusa Fernandes,
Francisco Duarte, Aluízio Falcão, Fernando
Pessoa Ferreira, Oswaldo Mello, Edílson
Leal, Cassiana Licia Lacerda Carolo,
Paulo Leminski e outros.

MESA REDONDA SOBRE O DISCO

História, perspectivas e produção

Independente – SEXTA-FEIRA, 7 – 15,30

horas. Participação de J. L. Ferrete,

(o disco no Brasil e no mundo), Paixão

Cortês (pioneirismo da indústria fonográfica

Gáúcha) e Teresa Souza e Maio Negrão

(disco independente), entre outros.

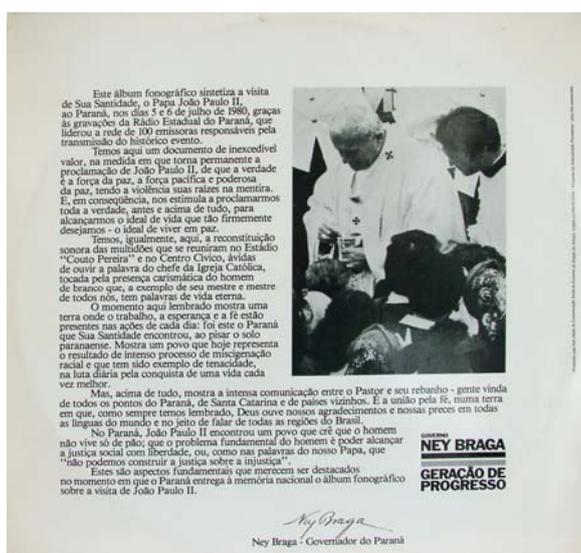
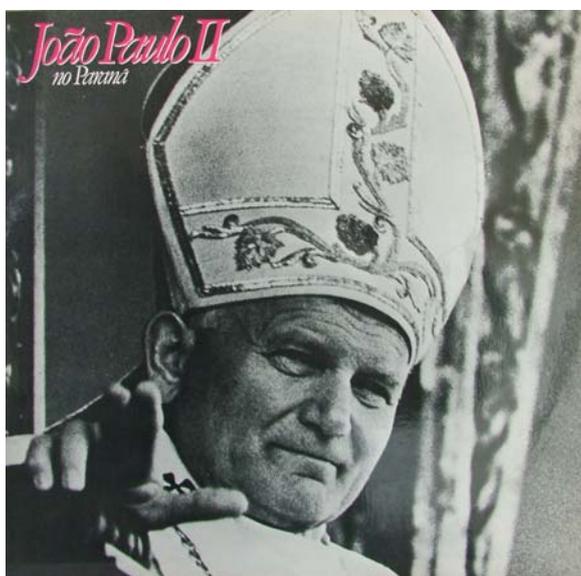
DEBATES COM O PÚBLICO
MESA REDONDA SOBRE MERCADO
DO MUSICO BRASILEIRO

Problemas do instrumentista no Brasil.

Mediador: crítico José Domingos Rafaelli,
Do “Jornal do Brasil”.

SÁBADO, 8 – A PARTIR DAS 13,30 horas.

LP “JOÃO PAULO II NO PARANÁ” – 1980.



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)