UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS
AUDIOVISUAIS

JOSÉ EDUARDO GONÇALVES MAGOSSÍ

O folclore na indústria fonográfica – A trajetória da Discos Marcus
Pereira

SÃO PAULO
2013

JOSÉ EDUARDO GONÇALVES MAGOSSÍ

**O folclore na indústria fonográfica – A trajetória da Discos Marcus
Pereira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Práticas de cultura audiovisual

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Vicente

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Magossi, José Eduardo Gonçalves

O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira / José Eduardo Gonçalves Magossi. --

São Paulo: J. Magossi, 2013.

195 p. + inclui CD e CD-R.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Vicente

Bibliografia

1. Indústria fonográfica 2. Discos Marcus Pereira 3. música popular 4. Mário de Andrade I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. –

302.23 Meios de comunicação

Nome: MAGOSSÍ, José Eduardo Gonçalves

**Título: O folclore na indústria fonográfica – A trajetória da Discos
Marcus Pereira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de
Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais,

José e Júlia,

por permitirem que as portas de

nossa casa permanecessem sempre
abertas para a música.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação é fruto de minha teimosia em querer voltar para a universidade 20 anos após minha graduação. Teimosia em querer descobrir novos mundos, mesmo enfrentando uma jornada de mais de dez horas diárias de trabalho. Gostaria de agradecer a todos que alimentaram essa teimosia nos últimos três anos. Agradeço a meus pais, que sempre incentivaram minhas pesquisas musicais. Eduardo Vicente, obrigado por me acolher de forma tão generosa em sua sala de aula, por mostrar o valor de meu conhecimento sobre música e indústria fonográfica e por me guiar nesta trajetória. Agradeço ainda a paciência em lidar com um orientando que trabalhou com prazos apertados e os recortes de jornais cedidos de sua hemeroteca particular sem os quais não poderia ter feito minha pesquisa. Agradeço a Flávia Toni, pelo carinho com que me recebeu no IEB e por abrir as portas de um mundo maravilhoso que eu não conhecia. Mesmo com as respostas de minhas dúvidas na manga, Flávia não me deu o gabarito, mas me indicou leituras onde encontrei não apenas o que precisava mas também outros questionamentos e caminhos que ainda hei de trilhar. Sou teimoso! Obrigado, Mauro Wilton de Souza, pelo apoio e pelas considerações assertivas feitas em um momento decisivo. Agradeço meus informantes, Aluizio Falcão, Antonio Nóbrega, Carolina Andrade, João Carlos Botezelli, Marcus Vinícius de Andrade e Theo de Barros, por dividirem comigo suas lembranças sobre Marcus Pereira. Cacá Machado, Luciana Barongeno e Wilma Martins de Oliveira, obrigado pelas dicas e pela generosidade. Iná Verlangieri, Jalber Pessoa, Marco Costa Jr e Wilkie Maciel, obrigado por colocarem a mão na massa nos momentos críticos. Obrigado aos amigos que me ouviram discorrer longamente sobre a Discos Marcus Pereira e Mário de Andrade sem nunca bocejar ou me prender em uma camisa de força: Cláudia Erthal, Márcio César Beleza, Paulo Martins Pereira, Regina Cardeal e Silvana Mautone. Também gostaria de agradecer ao Freud, que me acompanhou durante a maior parte desta jornada e, cuja ausência no meu colo, durante a fase final de redação, foi o mais duro obstáculo que enfrentei. Obrigado. Sem a ajuda de todos vocês, eu não teria chegado ao ponto final.

RESUMO

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves Magossi. **O folclore na indústria fonográfica. A trajetória da Discos Marcus Pereira.** 2013 195f. Dissertação (Mestrado). PPGMPA – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta dissertação narra a trajetória da gravadora Discos Marcus Pereira que, em sua vida de pouco mais de uma década, procurou realizar um trabalho de registro e mapeamento da música brasileira que estaria ameaçada de extinção diante do avanço do capitalismo. O trabalho da gravadora foi realizado sob a forte influência do pensamento musical do modernista e musicólogo Mário de Andrade, que também temia, ainda na década de 1930, que o progresso acabaria destruindo as músicas folclóricas originais da cultura brasileira. Neste processo, a Discos Marcus Pereira transformou as ideias musicais de Mário de Andrade em produto de consumo, o disco, com o objetivo de divulgar a música folclórica e regional brasileira para um novo público consumidor urbano, que estava em formação na década de 1970, interessado em bens culturais diferenciados. Esta dissertação procura traçar um diálogo entre o pensamento de Mário de Andrade e o projeto da Discos Marcus Pereira, assim como a inserção da gravadora na indústria cultural brasileira. A Discos Marcus Pereira nasce em um período onde esta indústria ainda não estava totalmente estruturada, o que permitiu que empreendimentos ousados como este ainda fossem possíveis. Ao contar a história da gravadora, também discorro sobre a importância de seus produtores e diretores artísticos na construção de seu catálogo, assim como a história do próprio Marcus Pereira, um publicitário que abandonou a carreira para abrir uma gravadora e registrar a música verdadeiramente brasileira. Este catálogo foi formado majoritariamente por discos conceituais e temáticos, os chamados discos culturais. Neste sentido, a Marcus Pereira foi pioneira na exploração de um nicho específico de atuação e sua maior conquista foi capturar manifestações culturais, cenas e artistas que, sem apelo popular, não seriam registrados pelas grandes gravadoras. Sem a iniciativa desta gravadora, estas cenas musicais e culturais poderiam ter se perdido já que se localizavam fora do interesse comercial das gravadoras naquele momento específico.

Palavras-chave: Discos Marcus Pereira; indústria fonográfica ; Música popular; Mário de Andrade

ABSTRACT

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves Magossi. **The folklore in the phonographic industry. The path of Discos Marcus Pereira.** 2013. 195f. Thesis (Master's Degree). PPGMPA – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis tells the story of Discos Marcus Pereira, a record label which, in its life of little more than a decade, pursued to achieve the recording and mapping of the Brazilian traditional music that might be threatened of disappearing with the advance of capitalism. That work was conducted under strong influence of the musical ideas and thoughts of the Modernist and musicologist Mário de Andrade. He too feared, in the 1930s, that the progress would destroy the Brazilian traditional and folk music. In this process, Discos Marcus Pereira transformed the musical ideas of Mário de Andrade in a consumer product, the record, with the objective of spreading the Brazilian folk and traditional music to a new urban consumer public, which was being built in the 1970s, and these new consumers were interested in cultural goods with added values. In this paper, I try to draw a dialogue between Mário de Andrade's thoughts and the Discos Marcus Pereira's project, as well as the insertion of the record label in the Brazilian cultural industry. Discos Marcus Pereira was created in a moment where that industry wasn't totally rationalized, which allowed such bold ventures as that. In telling the story of Discos Marcus Pereira, I also descant on the importance of its producers and artistic directors in its catalog building, as well as on the importance of the Marcus Pereira himself, a well known advertiser who gave up his career to open a record label to rescue the real Brazilian music. This catalog was formed by conceptual and themed records, the so called *cultural records*. To that effect, this record label was a pioneer in exploring specific niches and its greatest achievement was to register cultural demonstrations, regional and folk music, scenes and artists, without commercial appeal, that otherwise wouldn't be recorded by other record companies. Without Discos Marcus Pereira, those musical and cultural spheres could have been lost because they were located outside the commercial interest of the great record companies of the time.

Keywords: Discos Marcus Pereira; Phonografic industry; Popular Music; Mário de Andrade

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – Dos brindes publicitários aos discos culturais	15
1.1. Introdução	15
1.2. De publicitário a defensor da música brasileira	16
1.3. Recife, o frevo e Aluizio Falcão	18
1.4. Luiz Carlos Paraná e o Bar Jogra	20
1.5. A música verdadeiramente brasileira	21
1.6. O zoólogo e o brinde fonográfico	24
1.7. A ideia floresce e um personagem sai de cena	25
1.8. Enfim, o folclore	27
1.9. A coleta folclórica versus as gravações de estúdio	30
1.10. Um projeto fonográfico como pesquisa científica	32
1.11. O nascimento de uma gravadora	34
1.12. A expansão da indústria cultural no Brasil	36
1.13. A ascensão da indústria fonográfica brasileira	39
1.14. Marcus Pereira e o combate às multinacionais do disco	40
1.15. Os discos culturais	43
1.16. Festa e Elenco, as pioneiras	44
1.17. Uma brecha entre os pólos	47
Capítulo 2 - Discos Marcus Pereira e o resgate da música verdadeiramente brasileira	49
2.1. Introdução	49
2.2. A presença de Mário de Andrade	50
2.3. A precariedade dos registros ao vivo	51
2.4. Em busca do consumidor urbano	53
2.5. O polimento do “documental”	55
2.6. Pelão, Cartola e o Carnaval do Rio	58
2.7. O Quinteto Armorial	60
2.8. Orçamentos generosos e dívidas	62
2.9. Discos Marcus Pereira e o Estado	63
2.10. Sem dinheiro e sem Falcão: mudança de rumos	68
2.11. Gravações ao vivo ganham importância	70
2.12. A experiência documental do Norte	74
2.13. A terceirização	76
2.14. Os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938	77
2.15. A jornalista Carolina Andrade	78
2.16. Discos Marcus Pereira na praia da Copacabana	80
2.17. Marcus Vinícius, um padeiro na padaria	81
2.18. Ataque de Choro	83
2.19. A guerrilha de Vinícius: cortes, parcerias, compilações	85
2.20. A falta de exposição na mídia eletrônica	88
2.21. Um acervo sem destino	92
2.22. A racionalização do mercado	93

Capítulo 3 - O modernista e o publicitário	98
3.1. Introdução	98
3.2. Mário de Andrade: música, doce música	99
3.3. O turista aprendiz	102
3.4. A vitrola de Mário e a indústria fonográfica	106
3.5. A "Missão" em um mundo em transformação	111
3.6. Salada ou vatapá?	118
3.7. Paulo Duarte a Revista Anhembi	123
3.8. Mário, Marcus e os movimentos populares da década de 1960	126
3.9. Sobre carregadores de piano, rendeiras e fandangos	131
3.10. A cosmopolita Belém do Pará	136
3.11. O babaçuê em questão	139
3.12. Algumas aproximações	141
3.13. Um acervo que precisa ser recuperado	145
 Capítulo 4 - Reeditando um acervo	 148
4.1. Introdução	148
4.2. Explorando um acervo	151
4.3. Dois caminhos	153
4.4. Biscoito Fino	154
4.5. Começando pelo começo	155
4.6. Mãos à obra	156
4.7. Descendo o morro	158
4.8. Ourivesaria e lucro	160
 Conclusão	 163
 Referências	 167
 Anexos	 175
A. Catálogo da Discos Marcus Pereira	175
B. Faixa a faixa: O <i>Mapa Musical do Brasil</i> e a <i>História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro</i>	182
C. CD com seleção de faixas da Discos Marcus Pereira	193
D. CD-R com apresentação das capas dos LPs da Discos Marcus Pereira	195

INTRODUÇÃO

O poeta, escritor e musicólogo modernista Mário de Andrade realizou, em dois momentos de sua vida, operações de coleta de músicas folclóricas em vários estados do Norte e Nordeste brasileiro visando estudar seu caráter poético e documentar manifestações culturais que poderiam se perder com o avanço do capitalismo, seja na forma da nascente indústria fonográfica brasileira, seja através do rádio ou do cinema. Andrade acreditava que a verdadeira música brasileira iria surgir de uma amálgama formada pelos vários elementos folclóricos presentes regionalmente no Brasil. E que estes elementos deveriam ser documentados para posterior estudo antes que desaparecessem¹.

Em viagens exploratórias, realizadas em 1927 e entre 1928 e 1929, Mário visitou respectivamente a Amazônia e o Nordeste quando, de próprio punho, anotou partituras de melodias e canções folclóricas. Dez anos depois, já à frente do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, o escritor criou a Missão de Pesquisas Folclóricas. Munido de gravadores, quatro pesquisadores voltaram ao Norte e Nordeste para, agora, registrar efetivamente esta música regional e folclórica. O resultado foi a documentação de cerca de 34 horas de música gravada em quatro diferentes estados que serviu como base para a primeira coleção de registros sonoros do País, acervo que, para Mário, seria necessário não apenas para preservar estas manifestações do desaparecimento mas também para educar compositores e músicos eruditos. A partir deste contato, estes compositores estariam mais preparados para produzir música de caráter verdadeiramente nacional, que seria aquela cuja inspiração está na manifestação folclórica, pura e sem mediação, geralmente criada no meio rural, anônima, onde se encontraria a identidade do povo brasileiro.

Mais de quarenta anos mais tarde, a Discos Marcus Pereira ampliou os horizontes propostos por Mário de Andrade e trouxe para o mercado fonográfico

¹ Mário de Andrade foi um dos principais articuladores do Movimento Modernista e da Semana de 22, que procurou discutir e estruturar a moderna cultura brasileira através da defesa de uma estética nacional. Poeta, escritor, jornalista, Mário também se dedicou à música e ao estudo da música, principalmente a construção de um diálogo entre música popular e erudita.

seu projeto de registro da música folclórica regional do Brasil. Enquanto as pesquisas e coletas realizadas por Mário permaneceram no âmbito de documentação e estudo acadêmico, a Discos Marcus Pereira baseou-se no projeto andradiano para explorar um novo mercado dentro da indústria cultural em consolidação no Brasil: a de discos culturais. A expectativa era de que um nascente público consumidor mais sofisticado tornaria este projeto viável.

É a história desta gravadora, a Discos Marcus Pereira, de seu acervo e seus produtores, além de sua relação com a indústria fonográfica e com o nascente público consumidor de discos, que pretendo desenvolver nessa dissertação de mestrado. Também procurei analisar a relação existente entre o pensamento musical de Mário de Andrade e os produtos da Discos Marcus Pereira, tentando mapear como se deu o diálogo entre eles. Paralelamente ao meu projeto de pesquisa de mestrado, comecei a trabalhar na reedição dos LPs da Marcus Pereira em CD, através da gravadora Microservice. Esta experiência também relato aqui.

Estruturei a dissertação em quatro capítulos. O primeiro capítulo abordará o nascimento da ideia de se criar uma gravadora para registrar a música que estaria sendo ameaçada de desaparecer diante da invasão do *iê iê iê* importado na década de 1960. Esta ideia nasce na mesa de um bar, o Jogra, de propriedade do músico Luís Carlos Paraná, que era frequentado pelo publicitário Marcus Pereira. O Jogra – localizado em São Paulo – era, na concepção de Paraná, uma espécie de quartel general da música brasileira, em combate contra a vertente representada pela Jovem Guarda, que recebia influência da música internacional. Paraná também era compositor e chegou a ser classificado nos festivais de 1966 e 1967 entre os cinco primeiros lugares, com músicas que seguiam o padrão de conscientização social pregado pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Os próprios festivais podem ter sido catalizadores para o nascimento da gravadora, que começou com o disco do Paulo Vanzolini, *Onze Sambas e Uma Capoeira*, editado como brinde em 1967. A gravadora seria aberta oficialmente apenas em 1974.

O pernambucano Aluizio Falcão também foi uma forte influência na criação e operação da Discos Marcus Pereira. Oriundo do Movimento de Cultura Popular (MCP) do governo Miguel Arraes, que também praticava a coleta da música folclórica e regional como método educacional, Falcão foi a principal base de formatação da gravadora em seus primeiros anos, de acordo com depoimentos de produtores que passaram pela Marcus Pereira. O próprio Falcão cita as gravadoras Festa e Elenco como influências na criação da Discos Marcus Pereira à medida que elas também tiveram experiências com produção de discos para nichos específicos que não estavam sendo devidamente explorados pelas grandes gravadoras existentes naquele momento. Ao fazer um relato dos festivais de música dos anos 1960, que acabaram formatando o público frequentador do Jogra, aproveitou para discorrer sobre a expansão da indústria cultural no país e a criação de um mercado consumidor mais consistente, o que possibilitou também a consolidação da carreira de Marcus Pereira como publicitário. O próprio crescimento da publicidade e do número de agências neste período – como aponta Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* – é um sinal do crescimento do mercado de bens de consumo. Vale ressaltar que a própria gravadora Discos Marcus Pereira foi financiada, em seu nascimento, pelos recursos de clientes da Marcus Pereira Publicidade. Procurei também traçar um cenário do desenvolvimento da indústria fonográfica nas décadas de 1960 e 1970 e sua relação com a abertura da Discos Marcus Pereira. Segundo Renato Ortiz, o final dos anos 1960 foi um momento em que a indústria cultural ainda não estava cristalizada, o que criou a possibilidade de iniciativas originais como a Discos Marcus Pereira vingarem. Para encerrar o capítulo, procurei definir o nicho em que a nova gravadora desejava explorar, os discos culturais.

A história da gravadora é contada no capítulo 2. O objetivo é mostrar como a Marcus Pereira apareceu em um momento em que novos campos de atuação estavam surgindo e – como sugere Pierre Bourdieu – a televisão, no caso dos festivais, foi um fator importante para criação de novos pólos, pois apresentava uma programação mais diferenciada que o rádio, atingindo públicos distintos com gostos musicais variados. Esta diferenciação também foi possível porque um novo público consumidor estava nascendo. Embora limitado, este público queria consumir bens mais selecionados. O capítulo também aprofunda a

discussão em torno do registro das manifestações culturais feitas pela gravadora e sua opção pelo mercado de *discos culturais* em detrimento dos discos comerciais. A estratégia de utilizar artistas consagrados para aproximar a música rural de um novo público urbano também é discutida e confrontada com o projeto de registro com a finalidade de salvaguarda realizado por Mário de Andrade. Neste confronto, procuro mostrar como o projeto da Discos Marcus Pereira está muito mais vinculado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), de Miguel Arraes, que à ideologia dos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE à medida que a gravadora fez uma coleta da música regional existente para conscientização do consumidor mas não produziu música ideológica para este mesmo fim. Também procuro esclarecer a posição política da gravadora e sua relação com a ditadura militar do período. Apesar de ser feita por militantes de esquerda e adotar uma postura de esquerda em relação à divulgação da música folclórica, o governo militar nunca censurou a gravadora e até a ajudou a sanar suas dívidas com empréstimos da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep).

Entendo ser importante, ainda dentro do contexto histórico da gravadora, mostrar como a Marcus Pereira se enquadrou dentro da estrutura da indústria fonográfica do final dos anos 60 até o início dos anos 80 e como, ao explorar um nicho específico, se tornou um padrão para outras gravadoras que surgiram mais tarde, como Eldorado, Kuarup e a própria Biscoito Fino e a CPC-Umes mais adiante. Neste sentido, discuto como a Marcus Pereira foi, desde seu início, um sucesso entre os críticos mas um fracasso comercial em função de suas deficiências de distribuição, o que a obrigou a fazer acordos com outras gravadoras, o que levou a um aumento da dívida e uma posterior falência, sendo absorvida pela Copacabana. O capítulo ainda compreende a discussão sobre os principais discos do catálogo de 144 lançamentos da gravadora e também sobre o papel de seus produtores. Destaco os discos da série de documentação da música folclórica regional do Brasil que formaram a coleção conhecida como *Mapa Musical do Brasil*. Nesta série, a influência de Aluísio Falcão é mais aparente, assim como o projeto de Mário de Andrade. Uma outra vertente, que corre em paralelo à produção do projeto de Falcão, é formada pelos discos produzidos por João Carlos Botzelli, o Pelão, entre eles os discos de Cartola e os LPs da série *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Estes discos

são marcados pela ausência de arranjos adicionais e pela predominância do som direto, sem efeitos de mixagem. Uma última fase tem início com a vinda do compositor Marcus Vinícius para assumir a direção artística da gravadora. Este período, a partir de 1977, é marcado pela maior necessidade de recursos, o que leva a gravadora a produzir compilações com fonogramas de seus acervos e também a realizar parcerias com entidades para produzir discos, entre elas, a Universidade Federal da Paraíba.

No capítulo 3, apresento o pensamento musical de Mário de Andrade, com ênfase nos pontos em que sua obra influenciou Marcus Pereira, como a necessidade de registro e salvaguarda das manifestações folclóricas que podiam ser afetadas pelo progresso. Também discorro sobre a indústria fonográfica nos anos 1920 e 1930 e como ela influenciou Mário de Andrade e suas pesquisas. As pesquisas exploratórias de Mário de Andrade e da Missão de Pesquisas Folclóricas e seus resultados também são relatados com aproximações feitas com a gravadora Marcus Pereira sempre que possível. Também abro um leque de possibilidades que dialogam entre si e que podem ter influenciado Marcus Pereira. Entre essas influências estão a amizade de Pereira com Paulo Duarte, que foi amigo e levou Mário Andrade para o Departamento de Cultura de São Paulo nos anos 30. Duarte também foi editor da Revista Anhembi, voltada para a elite paulista, onde Marcus Pereira trabalhou. Além de Duarte, que foi amigo e confidente tanto de Mário de Andrade como de Marcus Pereira, procuro relatar a influência de Mário de Andrade nos elementos formadores tanto do MPC de Miguel Arraes como nos CPCs da UNE, e como esses dois movimentos podem ter sido lidos por Marcus Pereira.

No quarto e último capítulo discutirei o destino do acervo após a falência da gravadora e o processo de relançamento deste acervo do qual tomei parte. Procuro ressaltar neste capítulo também a falta de estrutura das gravadoras para conhecer seu próprio acervo e as formas utilizadas por elas para explorarem seus catálogos. Relato, neste capítulo, a experiência de participar do relançamento em CD de alguns títulos da Discos Marcus Pereira pela gravadora Microservice e de como o acervo desta gravadora ainda precisa ser resgatado do esquecimento.

CAPÍTULO 1

DOS BRINDES PUBLICITÁRIOS AOS DISCOS CULTURAIS

1.1 – Introdução

A gravadora fonográfica paulista Discos Marcus Pereira primou, em sua breve existência, por registros de gêneros e cenas musicais consideradas constituintes da cultura brasileira. Neste contexto, a gravadora realizou o mapeamento da música brasileira vinculada às manifestações folclóricas, através de vários projetos que registraram o cancioneiro folclórico e as manifestações culturais de todas as regiões geográficas brasileiras. Embora tenha atuado por pouco tempo, basicamente entre 1967 e 1981², a Discos Marcus Pereira teve grande influência no aparecimento de várias gravadoras independentes ao longo das décadas seguintes, como Eldorado, Kuarup, Rob Digital, Núcleo Contemporâneo, Biscoito Fino e CPC-Umes.

A maior realização da Discos Marcus Pereira foi capturar manifestações culturais, cenas e artistas que, sem apelo popular, não seriam registradas pelas grandes gravadoras em atividade naquele momento. Sem a iniciativa desta gravadora, estas cenas musicais e culturais poderiam ter se perdido. Um bom exemplo é o caso de Cartola, que aos 65 anos, conseguiu lançar seu primeiro LP na Discos Marcus Pereira em 1974 depois de outras gravadoras terem se recusado a gravá-lo. A gravadora também deu importância para a música instrumental, o que contribuiu para o ressurgimento da cena de choro nos anos 1970, com a criação de festivais específicos na televisão e a redescoberta do gênero musical por um público mais amplo.

² Oficialmente a gravadora Discos Marcus Pereira é constituída a partir de 1974 mas o primeiro disco produzido pela Marcus Pereira Publicidade foi em 1967.

O foco da gravadora era, contudo, a produção de discos culturais, com um conceito específico, como a coleção que ficou conhecida como *Mapa Musical do Brasil* que buscou coletar a música e as manifestações folclóricas através de séries dedicadas a cada região geográfica brasileira. O objetivo era captar *in loco* manifestações culturais locais, nos mesmos moldes do executado pelo poeta e musicólogo modernista Mário de Andrade durante os anos 1920 e 1930. A intenção era registrar esta música antes que externalidades pudessem modificar ou destruir estas cenas. Tanto no caso de Mário de Andrade como da Discos Marcus Pereira, o principal temor era dos efeitos da influência da invasão estrangeira, consequência do avanço do capitalismo.

Criada oficialmente em janeiro de 1974, o catálogo da gravadora compreende cerca de 144 discos, e inclui entre os artistas que lá gravaram Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Arthur Moreira Lima, Banda de Pífanos de Caruaru, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, Carmem Costa, Cartola, Celso Machado, Chico Buarque, Chico Maranhão, Clementina de Jesus, Dércio Marques, Dona Ivone Lara, Donga, Elba Ramalho, Elis Regina, Elomar, Evandro do Bandolim, Jane Duboc (ainda utilizando o nome artístico de Jane Vaquer), Leci Brandão, Monarco, Nara Leão, Papete, Paulo Marquez, Paulo Vanzolini, Quinteto Armorial, Quinteto Villa-Lobos, Raul de Barros, Renato Teixeira e Roberto Silva, entre outros. Entre 1967 e 1972, vários discos foram gravados e dados como brindes patrocinados por empresas clientes da Marcus Pereira Publicidade, a agência de propaganda do fundador da gravadora, Marcus Pereira. Estes *brindes* foram posteriormente incorporados ao acervo da Discos Marcus Pereira (Magossi, 2009:2).

1.2 - De publicitário a defensor da música brasileira

Marcus Flávio Pereira formou-se em advocacia pela Universidade de São Paulo (USP) em 1954 mas nunca exerceu a profissão. Próximo do jornalista e

antropólogo Paulo Duarte³, Pereira trabalhou como secretário e colaborador da Revista Anhembi, de Duarte, pelo menos até 1957⁴. A Anhembi era uma publicação voltada para a elite paulistana. Seu editor, Paulo Duarte, defendia a tese de construção de um patrimônio cultural para o Brasil a partir do projeto modernista, ideia elaborada juntamente com Mário de Andrade ainda nas primeiras décadas do século XX. Duarte foi chefe do gabinete da Prefeitura Municipal na década de 1930 e foi ele quem indicou Mário de Andrade para a direção do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo, em 1935 (Sautchuk, 2005: 25). Foi na direção deste departamento que Mário de Andrade criou a Missão de Pesquisas Folclóricas que realizou trabalho de pesquisa de documentação do folclore regional e de sua música, semelhante ao realizado pela Discos Marcus Pereira mais de 30 anos depois. O produtor musical Marcus Vinícius relata⁵ que existia uma grande afinidade entre Marcus Pereira e Paulo Duarte. Vinícius disse que a ideia de que a verdadeira música brasileira vem do povo e do folclore, defendida por Mário de Andrade teria chegado a Pereira via Paulo Duarte. Aprofundaremos a discussão sobre a influência de Mário de Andrade e Paulo Duarte sobre Marcus Pereira e sua gravadora no capítulo 3 desta dissertação.

Apesar do diploma de advogado, Marcus Pereira optou pela publicidade, segundo ele, por razões financeiras (Pereira, 1980: 32). Pereira começou em 1957 na Itapetininga Propaganda, passando depois pela Inter-Americana e S.J. de Mello e, em 1960, criou sua própria agência, a Marcus Pereira Publicidade, segundo ele, atendendo convite de assessores do então governador do Estado de São Paulo, Carvalho Pinto para que fundasse uma agência que atendesse o governador em regime de exclusividade. Também de 1957 até 1963, Pereira assinou a coluna *Publicidade* no jornal *O Estado de São Paulo*. As experiências com o governo e com a coluna no *Estadão* criaram oportunidades para Marcus Pereira criar uma rede de contatos com outros políticos, jornalistas, escritores e

³ Paulo Duarte era primo-irmão do pai de Marcus Pereira e muito próximo de Marcus, de acordo com afirmação de Carolina Andrade, ex-mulher de Marcus, em depoimento ao autor em 06/09/2012.

⁴ De acordo com o livro de artigos de Marcus Pereira, *Lembranças do Amanhã*, sua ligação com a revista Anhembi vai até 1955, mas Pereira assina matéria em edição de 1957, sobre o cinema nacional, com título *Chegou a vez dos inocentes*, o que sinaliza que a ligação pode ter durado mais tempo.

⁵ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010. Marcus Vinícius foi diretor artístico da Discos Marcus Pereira a partir de 1977 até o fechamento da gravadora.

formadores de opinião que seriam importantes em uma fase posterior de sua vida. No livro *Lembranças de Amanhã* editado em 1980, que reúne as crônicas que escreveu para *O Estado de São Paulo*, ele é definido como um *intelectual, jornalista, publicitário e promotor de cultura que sempre visou defender os interesses nacionais e a superação de dependência cultural e econômica do Brasil* (Pereira, 1980: 4).

1.3 - Recife, o frevo e Aluizio Falcão

No início dos anos 1960, o papel de *defensor da cultura brasileira* de Marcus ainda não estava claro. Mas haveria de começar a surgir a partir de 1963, durante viagem a Recife. A viagem fora incentivada por uma amiga do publicitário, Violeta Arraes, irmã do governador de Pernambuco, Miguel Arraes. Violeta trabalhava com projetos de cultura popular e foi, através dela, que Marcus teve acesso à cultura do Nordeste⁶. Durante a viagem, Marcus foi apresentado a Miguel Arraes, de quem permaneceu próximo pelo resto de sua vida, trabalhando na divulgação de informações sobre o governo de Arraes em Pernambuco nos meios de comunicação do Sudeste, através de um cargo oficialmente definido como “chefia da representação política do governo do Estado de Pernambuco em São Paulo”. De personalidade entusiasta, Pereira havia se impressionado com o Carnaval pernambucano, com o frevo e com o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado no governo de Arraes e que estava revolucionando a educação e cultura de Pernambucano.

Criado em 1960 pelo então prefeito de Recife, Miguel Arraes, que seria eleito governador de Pernambuco em 1963, o MCP tinha como principal objetivo a inclusão educacional da população carente, que não tinha acesso ao ensino privado. O jornalista pernambucano Aluizio Falcão trabalhava como secretário de difusão cultural do MCP. Intelectuais do porte de Ariano Suassuna e Paulo Freire ajudaram a sistematizar a estratégia do movimento (Sautchuk, 2005: 25).

⁶ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012.

Também participavam do movimento o artista plástico Francisco Brennand e o escritor Hermilo Borba Filho (Hermilo seria, em 1972, um dos coordenadores do projeto *Música Popular do Nordeste*, da Discos Marcus Pereira). O MCP tinha como objetivo a conscientização de massas através da alfabetização e educação de base.

De acordo com Aluizio Falcão⁷, uma das atribuições de sua secretaria era resgatar a cultura musical da região, através do mapeamento das manifestações musicais e, de posse destes documentos, aplicá-los na educação em unidades escolares. Segundo ele, o MCP tinha como objetivo principal a alfabetização das crianças de Recife, que estavam sem escolas apropriadas. Falcão seria o principal articulador da Discos Marcus Pereira juntamente com seu fundador. Mas nesta viagem de 1963, Marcus Pereira e Aluizio Falcão não se encontrariam. O encontro seria após o golpe militar de 1 de abril de 1964, que interrompeu o MCP, em um momento em que suas mais de 200 unidades de ensino atendiam 20 mil alunos e que a sede do movimento, no Sítio da Trindade, em Recife, se transformava em referência para a cultura popular nordestina. Com a queda de Arraes, seus aliados começaram a ser perseguidos, entre eles Aluizio Falcão. O jornalista pernambucano foge para o Rio de Janeiro onde, em casa de amigos comuns, conhece Marcus Pereira. O publicitário oferece um emprego de redator em sua agência de publicidade para Falcão, onde ele poderia trabalhar sem chamar a atenção dos militares. Falcão muda-se para São Paulo, morando no início da casa de uma irmã de Marcus Pereira, e em muito pouco tempo assume a direção de criação da Marcus Pereira Publicidade, tornando-se sócio da empresa⁸. Durante os primeiros anos, Aluizio assinava seu trabalho na agência de publicidade como Aluizio Leite porque continuava sendo procurado pela polícia em virtude de sua participação no governo Arraes (Teixeira, 2010)⁹.

⁷ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011.

⁸ Depoimento de Carolina Andrade prestado ao autor em 06/09/ 2012.

⁹ TEIXEIRA, Pedro Bottino. *Discos Marcus Pereira - A Gravadora que Mapeou a Música do Brasil*, trabalho de conclusão de curso de Jornalismo, São Paulo: PUC, 2010. Programa radiofônico.

1.4 - Luiz Carlos Paraná e o Bar Jegral

O ano de 1964 também vê o surgimento do Bar Jegral, do compositor e cantor da noite paulistana Luiz Carlos Paraná, na Galeria Metrópole, localizada no centro da cidade de São Paulo. Paraná, lavrador até os 20 anos no interior do Paraná e autodidata, trabalhou como cantor e caixa em várias boates na madrugada paulistana. Foi em uma destas boates que Paraná e o publicitário Marcus Pereira se encontraram e logo ficaram amigos, pois compartilhavam o sentimento de que a música brasileira precisava ser defendida contra a imposição cultural da música norte-americana. Com o auxílio de financiamento de amigos, Paraná conseguiu abrir o Jegral em 1964 e logo o bar ganhou a frequência de jornalistas, intelectuais, compositores. Marcus Pereira até possuía a participação societária simbólica de 1% do bar. Além de administrar o local, Paraná era a principal atração, cantando suas músicas e as de outros compositores conhecidos e frequentadores, como Paulo Vanzolini. Além disso, ele também cantava modinhas, clássicos da música sertaneja e gostava de entreter os frequentadores do bar com desafios e repentes de inspiração popular.

Este é o período, segundo Napolitano (2001: 5), em que houve uma redefinição do que se entendia por Música Popular Brasileira. A partir daquele momento, a Música Popular Brasileira passa a ser reconhecida como a música resultante da aglutinação de tendências e estilos musicais tradicionais com outros inspirados na Bossa Nova (Napolitano, 2001: 6). Parte desta redefinição se deu em função da unificação da Bossa Nova com o *samba do morro* em espetáculos como o *Opinião*, no Rio de Janeiro, que reuniu sambistas como Zé Ketti, o nordestino João do Vale com a musa da Bossa Nova, Nara Leão. A contrapartida paulista do espetáculo *Opinião* foi liderada pelos espetáculos promovidos pelos centros acadêmicos universitários no Teatro Paramount. Na visão de Napolitano (2001:42), os shows realizados no Paramount são o elo perdido entre o período da Bossa Nova e os festivais de MPB da televisão. Estes shows realizados no Teatro Paramount entre 1964 e 1965 foram patrocinados por vários Centro Acadêmicos de faculdades da Universidade de São Paulo, entre elas Direito e Filosofia, o que deu um caráter ideológico aos eventos. A

música, executada por nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Rosinha de Valença, Alaíde Costa, Paulinho Nogueira, Edu Lobo, Zimbo Trio e Gilberto Gil, trazia influência do samba tradicional para a Bossa Nova e letras engajadas que uniam lirismo e crônicas sociais.

Se o *Opinião* demarcou um espaço de resistência ao golpe militar no Rio de Janeiro, em São Paulo a plateia estudantil transformou os eventos do Paramount em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, “jovem, nacionalista e de esquerda”, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. (Napolitano, 2001:43)

Entendo que os espetáculos do Teatro Paramount ajudaram a criar o público que fez do Bar Jográl um sucesso logo em seu primeiro ano, com sua abertura coincidindo com uma fase de revalorização da música do Brasil, que teria seu ápice nos anos seguintes com a realização dos festivais de música da TV Record. O compositor Paraná chegou a obter o segundo lugar na edição de 1966, com a música “De Amor e Paz”, interpretada por Elza Soares, em parceria com Adauto Santos, perdendo apenas para a dobradinha “A Banda” (Chico Buarque) e “Disparada” (Geraldo Vandré/Theo de Barros), que empataram em primeiro lugar. O fato destas canções que venceram o II Festival da Record de 1966 indicarem uma aproximação de gêneros tradicionais da música brasileira, respectivamente uma marcha e uma moda-de-viola, fortalecia o sentimento de que a influência da *música estrangeira* era nociva à cultura nacional. Neste período, o Jográl já era frequentado por artistas de expressão e consagrados. Esta ideia de que a música brasileira precisava ser defendida contra a invasão estrangeira era compartilhada por seus frequentadores dentro de um contexto de combate à influência da *decadência mental de países ricos apenas economicamente*, nas palavras do próprio publicitário Marcus Pereira (Pereira, 1976: 7).

1.5 - A música verdadeiramente brasileira

A ideia do músico Paraná era transformar seu bar em trincheira contra toda música que colocasse a música popular brasileira em perigo o que, naquele

momento, era representado pelas guitarras do *iê iê iê*, que Paraná considerava uma imposição norte-americana que ganhava espaço no Brasil principalmente pela projeção obtida pelo movimento da Jovem Guarda. Acredito ser importante discorrer um pouco sobre o que este grupo de pessoas considerava ser a verdadeira “música popular brasileira”¹⁰.

“Maria Carnaval e Cinzas”, composição de Paraná inscrita para o Festival de Música Popular da TV Record de 1967, pode ser tomada como exemplo do que seria a música brasileira de qualidade que o grupo exaltava. Interpretada por Roberto Carlos no festival, o suposto porta-voz da inimiga Jovem Guarda, a canção acabou obtendo a quinta colocação do festival. A escolha de Roberto teria como objetivo atrair o artista para a música brasileira de qualidade, de acordo com afirmação de Pereira (1976: 28). A música, um samba triste, tinha como o tema a história de Maria, que nasceu e morreu durante o Carnaval, com sonhos que não se realizaram, unindo poesia e fundo social. A intenção de se fazer música cuja letra refletisse a realidade social do país aproximava o grupo da canção de protesto e dos ideais do Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro, que, de acordo com Contier (1998: 14), pregava “uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa”.

Dentro deste conjunto de músicas verdadeiramente brasileiras estariam também as músicas sertanejas, que contavam a vida do povo simples do Brasil; a música das manifestações culturais do País, assim como a música clássica e instrumental que estava perdendo visibilidade naquele período. Na visão de Pereira e de Paraná, a verdadeira música popular brasileira não era aquela que estava sendo produzida por uma elite cultural e contaminada pelo *iê iê iê* e pelo rock. Esta música não seria nem popular, pois era feita pela elite, pela classe média e para a classe média, e nem brasileira, pois era feita com instrumentos estranhos à música local, como a guitarra elétrica, embora fosse esta música que

¹⁰ Entendo que, na visão de Marcus Pereira e Luiz Carlos Paraná, a música verdadeiramente brasileira seria aquela que teria origem em lugares e situações que permitiriam sua existência pura, como no caso das manifestações folclóricas, sem influências externas. A ideia dos dois amigos é influenciada pelos escritos de Mário de Andrade, tanto pelo *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em relação à coleta folclórica para produção musical, como seus textos mais tardios, onde a produção engajada ganha destaque. Falarei mais sobre estes tópicos no decorrer da dissertação.

os festivais televisivos estavam disseminando, vinculando-as à sigla MPB (Pereira, 1976: 41-42). Para os dois amigos, a música verdadeiramente brasileira era aquela vinculada às raízes do povo brasileiro, às manifestações folclóricas que definiam a identidade nacional. Desta maneira, embora bebesse de fontes modernistas através do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, o movimento tropicalista, com o uso de guitarras elétricas e poesia mais urbana e menos engajada, e preocupação com forma e imagem, estava fora da abrangência do conceito de música brasileira do grupo do Jograal.

Para Marcus Pereira, os festivais de música popular brasileira realizados pela TV Record a partir de 1966 foram o catalizador não apenas para o sucesso do Jograal como também para o início do projeto de gravadora, como veremos a seguir. Segundo ele, os festivais fizeram com que o povo brasileiro voltasse a se interessar por música. Em suas palavras:

Tinha-se a impressão de que o que se convencionou chamar de opinião pública tinha encontrado na música uma saída para a sua marginalização no processo político e para as frustrações decorrentes do estado de coisas, a partir dos acontecimentos de 1964. O público, impedido de participar da escolha dos dirigentes do País, em todos os níveis, passou a participar da escolha de seus líderes musicais (Pereira, 1976: 20)

Entendo que toda a excitação gerada pelos festivais tenha criado um cenário propício para que a música brasileira fosse discutida e melhor apreciada. O Bar Jograal era, segundo relatos de Pereira, famoso no Brasil inteiro naqueles idos de 1966 e 1967, por reunir praticamente todos os participantes do mundo musical, entre compositores músicos e produtores. Artistas como Jorge Ben, Chico Buarque, Alaíde Costa, Luiz Gonzaga, Martinho da Vila, Adoniran Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Clementina de Jesus, Ismael Silva, Agostinho dos Santos, Trio Mocotó, Jair Rodrigues, Paulo Vanzolini, Toquinho, Renato Teixeira entre outros, circulavam pelo Jograal e se apresentaram ali, em seu palco intimista e sem separação com o público. É interessante notar que muitos destes artistas se apresentaram no Teatro Paramount em 1964 e 1965. Este sucesso revelara, para Pereira, que a música havia passado a ocupar “um espaço mental antes ocupado com coisas mais consequentes”, e que havia muitas outras pessoas com as mesmas preocupações em relação à música popular que ele (Pereira, 1976: 21).

1.6 - O zoólogo e o brinde fonográfico

Entre os frequentadores mais assíduos do Jogra, sempre com seu violão, estava o diretor do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo e também compositor, Paulo Vanzolini, cantando sambas de sua autoria, inspirados tanto em vivências no sertão brasileiro como pelas andanças pelas ruas de São Paulo. No gargarejo das apresentações de Vanzolini realizadas no Jogra, Marcus Pereira teve a ideia de conseguir patrocínio com um de seus clientes para gravar um disco com as canções do doutor em Zoologia pela Universidade de Harvard, um compositor bastante conhecido na noite paulistana mas praticamente inédito em disco. As poucas músicas gravadas tinham feito sucesso mas o resultado final havia desagradado imensamente o compositor em função dos arranjos utilizados pelas gravadoras. Por estar entre amigos do Jogra, Vanzolini aceitou o convite de Pereira. Com produção de Luiz Carlos Paraná, que também era parceiro de Vanzolini, a ideia saiu do papel e, com recursos da Companhia Financeira Independência, o cliente da Marcus Pereira Publicidade, o LP *Onze Sambas e Uma Capoeira* foi distribuído aos clientes da empresa no final de 1967.

Além da produção do Paraná, a execução das músicas também ficou a cargo de cantores da noite, amigos e frequentadores do Jogra. Os arranjos foram feitos por um ainda desconhecido Toquinho e as faixas interpretadas por Chico Buarque, sua irmã Cristina, Cláudia Morena, Adauto Santos, Mauricy Moura, e o próprio Luiz Carlos Paraná. Ao gravar as composições de Vanzolini, Marcus Pereira pretendia “ampliar a divulgação dos valores culturais” (Pereira, 1976: 36) em que acreditava. Estes valores estavam em uma dúzia de composições de Vanzolini, sambas tradicionais, de caráter urbano e romântico. Um viés mais rural e folclórico apenas era encontrado na “Capoeira do Arnaldo”, que narra em primeira pessoa a saga de um sertanejo que deixa sua terra natal, ressaltando suas qualidades e as privações que enfrenta no caminho. No geral, o LP tem um tom melancólico e nostálgico, seguindo os padrões dos discos de boemia. Apesar da qualidade das canções, *Onze Sambas e Uma Capoeira* não representa e nem indica a direção que Marcus Pereira iria tomar anos depois, dedicando-se

à gravação das manifestações musicais e culturais do Brasil que, de outra forma, dificilmente seriam registradas.

O disco saiu com o selo “Jogral”, uma homenagem ao bar do amigo Paraná segundo o próprio Pereira (1976: 52), e foi prensado pela Fermata. Em função de sua falta de experiência com o processo industrial fonográfico, a matriz das gravações acabou nas mãos da Fermata e Marcus teve que pagar royalties àquela gravadora quando quis incorporar o LP de Vanzolini ao catálogo da Discos Marcus Pereira em 1974. Com uma tiragem limitada de 1.500 cópias, das quais 1.000 foram distribuídas como brinde da Companhia Financeira Independência e outras 500 para Marcus Pereira Publicidade, o disco chamou a atenção da imprensa. A Revista Visão afirmava que o disco de Vanzolini era “uma aula de bom gosto e imaginação para as nossas gravadoras, pois se chegassem ao público se transformaria em absoluto sucesso de venda”¹¹. As duas canções interpretadas por Chico Buarque no LP, “Samba Erudito” e “Praça Clóvis” foram lançadas comercialmente em 1968 pela RGE em um compacto, recebendo críticas positivas¹².

1.7 - A ideia floresce e um personagem sai de cena

Animado com a receptividade do trabalho, Marcus Pereira decidiu gravar outro disco em 1968 e oferecer como brinde de fim de ano de sua própria agência de publicidade, já que não havia conseguido patrocínio de nenhum cliente. O LP *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão* reuniu um repertório tradicional de choro executado pelos músicos do Jogral. Segundo relato de Marcus Pereira, a escolha do chorinho como tema do disco ocorreu porque Paraná acreditava que os festivais haviam colocado no esquecimento cenas importantes da música popular brasileira, entre eles a música sertaneja e o choro (Pereira, 1976: 49-50). “Carinhoso” e “Lamento”, de Pixinguinha, “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo, “Tico-Tico no Fubá”, de Zequinha de

¹¹ *O muito bom só para muito poucos*. Revista Visão. 02/02/1968

¹² *Discos*. Revista Veja. 13/11/1968

Abreu e “Apanhei-te Cavaquinho” e “Brejeiro” de Ernesto Nazaré estavam entre o repertório do disco, produzido novamente por Paraná. Em 1969, foi a vez da gravação de um disco dividido entre Chico Maranhão e Renato Teixeira, cada compositor ocupando um lado do vinil. Este disco foi gravado de maneira informal e rudimentar na sala do apartamento de Marcus Pereira, em um gravador amador AKAI-M-7, novamente reunindo os frequentadores do Jogra¹³. Além de Maranhão e Teixeira, os músicos do bar também participaram. Nos textos de capa, assinados por Marcus Pereira e Aluizio Falcão, a qualidade das canções de Maranhão e Teixeira é vinculada à sua participação e premiação em inúmeros festivais, os mesmos que Pereira criticava por difundir uma música popular brasileira que não era nem popular, nem brasileira.

Nos dois anos subsequentes, Marcus Pereira iria gravar outros quatro LPs, sempre com a finalidade de distribuir como brinde de final de ano de sua agência de publicidade. Todos os LPs foram lançados com o selo “Jogra” e eram de artistas que orbitavam em torno do universo do bar. Em 1971 seriam gravados *O Bom é o Juca*, de Carlos Magno; *Álbum de Família*, de Renato Teixeira e *Chico Maranhão*, de Chico Maranhão. O quarto LP, feito entre 1970 e 1971 foi *A Música de Carlos Paraná*, que começou a ser gravado para registrar as composições do dono do Jogra e acabou se transformando em seu testamento. Além de ter músicas bem classificadas em festivais como as já referidas “De Amor e Paz” e “Maria Carnaval e Cinzas”, Paraná também era compositor de várias músicas românticas, entre elas “Queria”, sucesso de Hebe Camargo. Depois de colocar a voz em apenas três faixas em seu LP, Paraná morreu de uma rara forma de varizes no esôfago. O disco foi completado com cantores que se apresentavam no Jogra, que colocaram vozes nas demais faixas.

Com a morte de Luiz Carlos Paraná, fecha-se um ciclo nas atividades fonográficas do selo “Jogra”, período que teve como base o bar e os músicos que circulavam ao seu redor. Nos discos-brindes produzidos até então pela Marcus Pereira Publicidade, o foco estava nas canções de amor, nas serestas ou em músicas onde o interior do país e seus habitantes eram vistos de forma

¹³ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

romântica, pura, nostálgica, com exceção para os chorinhos registrados em *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*, que resgatou clássicos do gênero. O combate ao *iê iê iê* e às influências norte-americanas havia se limitado a uma devoção à música tradicional que dominava as ondas do rádio antes do advento da Bossa Nova, no final dos anos 1950. Nos poucos discos gravados nesta fase, nem mesmo leves crônicas sociais como a presente em “Maria Carnaval e Cinzas” voltam a aparecer, predominando o clima boêmio. Entendo que a influência de Paraná em Marcus Pereira se deu mais pelo lado emocional que prático. Foi ali, no Jogral, que o publicitário decidiu gravar o disco de Paulo Vanzolini que seria o embrião da gravadora, apoiado pelo amigo Paraná, que produziu o LP. A morte precoce e trágica de Paraná, antes mesmo da criação oficial da Discos Marcus Pereira, deu a ele uma dimensão sentimental enorme de defensor da música popular brasileira, e muitos discos foram produzidos por Pereira seguindo o conceito do que seria música brasileira de Paraná. No livro escrito por Pereira em 1976, sobre a história de Jogral, esta dimensão sentimental é exacerbada, contudo, ao ponto de Pereira atribuir a Paraná a ideia de vários projetos que seriam concretizados muitos anos depois, como o próprio mapeamento musical do Brasil. No livro, Pereira não cita a influência de Mário de Andrade, por exemplo, o que ele costumava fazer em várias entrevistas para justificar conceitos e projetos, e nem Aluizio Falcão, o propulsor da agenda de novos projetos que Marcus Pereira teria a partir de agora. Aluizio Falcão¹⁴ acredita que, ao escrever o livro, a “forte saudade de seu amigo já falecido levou Marcus Pereira a creditar Paraná por quase tudo. Mas não por maldade. Era porque Marcus Pereira tinha uma personalidade excessiva”.

1.8 - Enfim, o folclore

Entre 1971 e 1972, a Marcus Pereira Publicidade gravou um pequeno compacto para ser distribuído como brinde para os clientes do Banco Econômico da Bahia e da Franstur. O compacto, com o título *Folclore Musical Baiano*,

¹⁴ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011.

trazia trechos de 11 canções folclóricas ligadas a Bahia condensadas nos dois lados do vinil de sete polegadas. A pesquisa, arranjos e direção musical das gravações são atribuídos ao casal Walter e Tereza Santos¹⁵, produtores de jingles para a Marcus Pereira Publicidade e amigos do casal Marcus Pereira e Carolina Andrade¹⁶. A criação e o repertório são, de acordo com a ficha técnica, da Marcus Pereira Publicidade. O compacto não trazia o selo “Jogral” como nos produtos anteriores. Trata-se, de uma forma tímida, da estreia de Marcus Pereira no filão folclórico que iria explorar de maneira mais sistemática nos próximos anos¹⁷.

Apenas depois da morte de Paraná é que Aluizio Falcão começou a ter um papel mais ativo na produção dos discos que a Marcus Pereira Publicidade distribuía como brindes para seus clientes e amigos. A sua estreia foi com a série de quatro LPs que formaram a *Música Popular do Nordeste*, distribuído como brinde no final de 1972 e que acabou sendo um estopim para a criação da Discos Marcus Pereira em caráter oficial. Em depoimento, Falcão lembra que a ideia de fazer um mapeamento da música da região Nordeste surgiu durante uma conversa com Marcus Pereira, em que foi discutida a possibilidade de se fazer um levantamento e documentação da música folclórica e popular do Nordeste, incluindo frevo, cocos, cirandas, o bumba-meu-boi. O levantamento de manifestações folclóricas era uma atividade em que Falcão já havia trabalhado durante sua ligação com o MCP de Arraes em Recife. Segundo Falcão, quando a *Música Popular do Nordeste* estava sendo elaborada, ainda não havia a ideia de se fazer um mapeamento de todo o Brasil, mas apenas da região Nordeste¹⁸. A escolha do Nordeste para dar início ao projeto de documentação musical da Marcus Pereira foi feita tanto em função do conhecimento prévio de Falcão da cultura pernambucana e nordestina e também pelo fato de Marcus Pereira ter se encantado com a música de Pernambuco, conforme deixou registrado na contracapa dos LPs da série:

¹⁵ Eles seriam os criadores, em 1981, da gravadora Som da Gente, que registrou trabalhos de alguns dos principais nomes da música instrumental brasileira na década de 1980. A gravadora funcionou até 1992.

¹⁶ Depoimento de Carolina Andrade prestado ao autor em 06/09/ 2012.

¹⁷ Em 1974, o compacto seria relançado, já com o selo da Discos Marcus Pereira com o número 401.5001.

¹⁸ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

O romance começou no Recife, em 1963 no carnaval, ou perto dele, minha memória se confunde, nela só tem frevo. Lembro-me mais, do espanto, da surpresa, da alegria, da emoção, da névoa nos olhos talvez, ao ver o improviso das crianças, a cada esquina, inventando um passo. Depois, no palanque oficial, em frente ao Diário de Pernambuco, os caboclinhos e um desfile inesquecível do talento, da alegria e da sensibilidade do nosso irmão distante, o nordestino.”¹⁹

“Todo o projeto, com sofisticados recursos técnicos, dava sequência ao que Mário de Andrade, munido apenas de lápis e papel, iniciara 40 anos antes”, afirmou Falcão em texto publicado na revista *Estudos Avançados* já nos anos 1990, referindo-se ao projeto *Música Popular do Nordeste* (Suassuna, 1997: 219). A referência a Mário de Andrade não é gratuita. Assim como o modernista fizera uma pesquisa e mapeamento do folclore nordestino, Falcão decidiu também dar à coleta musical o caráter de pesquisa, incluindo nos discos textos de pesquisadores e acadêmicos envolvidos com música popular. A expressão “pesquisa do folclore nordestino” também é utilizada por Marcus Pereira para definir o projeto na contracapa dos LPs como em entrevistas nos jornais. Sautchuk (2005: 55) explica que o termo pesquisa era recorrente na Música Popular Brasileira do período,

(...) valorizado por sua capacidade de aglutinar simbolicamente modernidade e tradição – pressupondo a existência de uma cultura tradicional a ser pesquisada e de meios e objetivos modernos a guiar esse trabalho.

Os anos do MCP foram importantes para Aluízio porque, além de ter experiência na coleta de músicas regionais, o pernambucano também havia feito muitos contatos que foram importantes para a elaboração do projeto. Desta forma, para coordenar os trabalhos, Falcão chamou o folclorista Hermilo Borba Filho, companheiro do movimento popular também ligado ao governo Arraes. Hermilo, por sua vez, convocou um grupo de jovens músicos de Recife que estava trabalhando com a recuperação e reinterpretação da música folclórica, do povo, o Quinteto Violado. Juntos, Falcão, Borba Filho e os músicos do Quinteto definiram quais os gêneros a serem registrados e de que forma seria feito este registro²⁰. Falcão relembra que a escolha foi por priorizar os temas folclóricos,

¹⁹ Trecho de texto de Marcus Pereira presente na contracapa dos quatro LPs da *Música Popular do Nordeste*.

²⁰ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

fruto das manifestações culturais coletivas da região, sem compositor definido, embora a coleção também tenha dedicado todo um volume para os frevos, de autores consagrados como Capiba, Nelson Ferreira e Antonio Maria. Na maior parte, contudo, o projeto é composto por cocos, emboladas, repentes, samba de roda, bumba-meu-boi, cirandas e outras práticas musicais que não possuem autoria. Segundo Sautchuk (2005: 50), para Falcão, por não possuírem autoria e terem seus versos transmitidos oralmente, ou terem autor desconhecido, como nos improvisos dos repentes e dos cocos, estas práticas musicais seriam classificadas como folclóricas.

1.9 - A coleta folclórica *versus* as gravações de estúdio

Com o repertório definido, os músicos do Quinteto Violado saíram a campo com um gravador portátil mono UHER para registrar estas práticas musicais em seus locais de origem. Neste processo, foram do Estado da Bahia até o Rio Grande do Norte, acumulando 15 horas de gravação²¹. Eles gravaram o Trio Elétrico Tapajós ao vivo nas ruas de Salvador²²; os cantadores de embolada Beija-Flor e Treme Terra no Pátio do Mercado de São José, em Recife; cirandas na praia de Rio Doce, em Olinda; e improvisos dos violeiros Severino Pinto e Dinis Vitorino no Ceará, além dos irmãos Otacílio e Lourival Batista no interior de Pernambuco. Além disso, visitaram várias bandas de pífanos nas cidades de João Alfredo, São Lourenço e Bom Jardim, antes de se decidirem pela Banda de Pífanos de Caruaru. Mas nem todo o material gravado em campo foi utilizado. Os motivos foram vários. O principal deles foi o orçamento que limitou a coleção. Segundo matéria publicada no período pela *Revista Veja*²³, a ideia original de Marcus Pereira era produzir 10 LPs com o material coletado no Nordeste mas, sem um patrocinador, o projeto foi reduzido para apenas 4 LPs. O Banco do Nordeste havia demonstrado interesse em financiar todo o projeto

²¹ *Brinde Nordestino*. Revista Veja. 10/01/1973

²² A inclusão do Trio Elétrico Tapajós criou polêmica já que o trabalho do trio baiano não era considerado “folclórico” para alguns puristas, entre eles Ariano Suassuna. Segundo Sautchuk (2005:53), a inclusão foi justificada por Aluizio Falcão porque o trio elétrico é considerado um gênero musical nordestino.

²³ *Brinde Nordestino*, Op. Cit.

mas desistiu²⁴. Mesmo sem patrocínio, Marcus Pereira decidiu bancar a coleção em um formato mais reduzido que o projeto inicial. Realizados entre fevereiro e outubro de 1972, os 4 LPs da *Música Popular do Nordeste* custaram 150 mil cruzeiros²⁵.

Houve um outro motivo pelo qual parte do material registrado em campo não foi utilizado. Falcão²⁶ conta que um dos objetivos do projeto era aproximar a música folclórica do público urbano, e para isto seria necessário tornar estas práticas musicais regionais mais palatáveis para um ouvinte que não estava acostumado aos sons e vozes rústicas do Nordeste. Falcão acreditava que se o disco fosse elaborado apenas com gravações locais de artistas regionais desconhecidos, um dos objetivos da gravadora – que era o de apresentar a música regional para um público urbano e distante deste universo – estaria comprometido. Nas palavras de Falcão:

(...)uma música coletada no campo mas refeita em estúdio em todos os seus detalhes por um artista mais conhecido, teria mais chance de atingir este consumidor urbano, preparando-o para também ouvir, depois, o artista regional em sua gravação original. Nós entregávamos a fita gravada para um artista criterioso, acompanhado de produtores conhecedores daquela música, como foi Toninho Alves, do Quinteto Violado, na série do Nordeste, e Theo de Barros, na série do Centro-Oeste/Sudeste. Então reproduzíamos em estúdio da forma mais exata e rigorosamente fiel as músicas que foram gravadas *in loco*. Não havia arranjos musicais de aproximação para deixar aquela determinada canção mais palatável. O que havia era a gravação de determinada música por um artista de peso. Acreditávamos que era a maneira mais inteligente de mostrar e conquistar o público de discos e também mostrar o trabalho popular, a criação de domínio público. As vozes rústicas dos cantores populares interpretando as mesmas canções não iriam se comunicar com a audição do público urbano. A ideia era fazer com que o público urbano compreendesse a música folclórica rural sem nenhuma deturpação, com absoluto rigor e fidelidade à matriz interpretados por artistas já conhecidos, o facilitaria o entendimento destas canções²⁷.

Assim como queria Falcão, as canções reinterpretadas em estúdio mas conservando rigorosamente a estrutura folclórica da matriz dominaram os LPs da *Música Popular do Nordeste*. Para fazer este trabalho, o Quinteto Violado

²⁴ A morte de Marcus Pereira, um empresário dedicado à música brasileira. Jornal da Tarde. 21/02/1981

²⁵ Marcus Pereira é premiada. Folha de São Paulo. 29/12/1972

²⁶ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

²⁷ Aluízio Falcão, *Op. Cit.*

veio para São Paulo e gravou as canções nos estúdios mais modernos da cidade, o Gazeta e o Eldorado, o único do Brasil que possuía 16 canais. Das 31 faixas da coleção, 14 foram reinterpretadas pelo Quinteto em estúdio. O grupo também foi responsável pelos arranjos, que foram feitos com a orientação de preservar a estrutura original das músicas, sem adições de camadas desnecessárias de instrumentos e vocais. Apesar das gravações terem sido feitas em estúdios com tecnologia de ponta, as técnicas disponíveis não foram utilizadas na busca da preservação da sonoridade do produto original.

As faixas de estúdio foram intercaladas com os registros gravados ao vivo. Na divisão do projeto, um disco foi dedicado apenas ao frevo, o volume um. O segundo LP continha as músicas de violeiros e as cirandas. O bumba-meu-boi, samba de roda e coco ficaram no volume três e o quarto disco ficou com o bambelô, emboladas e a banda de pífanos.

1.10 - Um projeto fonográfico como pesquisa científica

Embora Marcus Pereira preferisse as faixas documentais gravadas em campo, mais próximas dos registros de uma pesquisa científica, o argumento de Falcão de que o estúdio era um ambiente mais tranquilo que garantiria mais nitidez e coesão para as músicas, sem a possibilidade de captação de sons indesejados e outras externalidades, iria prevalecer no período em que trabalhou com Marcus Pereira. Vale a pena ressaltar que a utilização das gravações em estúdio se deu em maior número neste momento não apenas em função de sua maior nitidez sonora mas também devido à precariedade das gravações *in loco*, o que muitas vezes impossibilitava a utilização destes registros. Além das gravações, o objetivo era oferecer ao público textos para contextualizar as músicas apresentadas no cenário cultural do país. Para dar ênfase ao caráter de pesquisa do projeto, Falcão convidou

(....) cinco intelectuais da região, atentos observadores da vida comunitária, que escrevessem a respeito dos principais gêneros

documentados. Ariano Suassuna produziu um texto explicativo sobre cantorias de viola e literatura de cordel; Paulo Cavalcanti encarregou-se do frevo; Renato Carneiro Campos discorreu sobre cocos e bandas de pífanos; Eurícles Formiga comentou as emboladas; Jaime Diniz analisou as danças populares, especialmente as cirandas; e Hermilo Borba Filho dissertou, de cátedra, sobre o bumba-meu-boi. (Suassuna, 1997: 219)

Os textos foram publicados originalmente nas capas internas dos discos da coleção. A cobertura da cultura regional feita por eles foi rigorosa o suficiente para mais tarde os textos terem sido incorporados ao Dossiê Nordeste da revista Estudos Avançados, da Universidade de São Paulo, a mesma que continha o artigo de Falcão já referido anteriormente, reforçando o caráter de pesquisa do projeto de mapeamento musical e o seu vínculo com Mário de Andrade. Nos próprios textos escritos pelos intelectuais para os LPs, Mário de Andrade é citado não menos que oito vezes. E a edição não comercial da Música Popular do Nordeste vinha com uma dedicatória na capa da luva que englobava os quatro LPs: “Dedicamos esta coleção ao povo brasileiro e à memória de Mário de Andrade”²⁸

A edição não comercial da *Música Popular do Nordeste* consistia em quatro LPs acondicionados em capas de papel pardo. Nestas capas foram impressos os textos referentes aos gêneros musicais contidos no LP em questão, além da lista de músicas e autores. Fotos também foram impressas em baixa resolução. Estes quatro LPs eram acondicionados, por sua vez, em uma luva luxuosa, laminada e que trazia em toda a extensão da capa a foto de um vaqueiro cavalcando por entre as árvores retorcidas e secas do sertão, em preto e branco. A fotografia apenas sofre a interferência do título, na parte superior da capa, e da dedicatória citada, na parte inferior. Na contracapa da luva, um texto introdutório de Marcus Pereira era acompanhado da ficha técnica do projeto e de uma reprodução menor do negativo da foto da capa. Já a posterior edição comercial do projeto era formada por quatro LPs com capas duplas, com as capas externas mantendo a arte existente na luva, com a adição da identificação do volume de um a quatro. Nas capas internas da edição comercial, foram impressos os textos originais e as fotos que antes haviam sido impressas em papel pardo. Embora o projeto tivesse

²⁸ A dedicatória estaria ausente na edição comercial da Música Popular do Nordeste e voltaria a aparecer na contracapa dos discos da coleção seguinte, a Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste.

como objetivo o registro das manifestações culturais do Nordeste, a iconografia utilizada no projeto nas capas e contracapas não acompanhou o mesmo viés documental. Como observou Sautchuk (2005: 71)

(...)grande parte dos gêneros musicais – ciranda, coco, samba de roda, bumba-meu-boi, frevo – são característicos de regiões litorâneas e de grandes cidades como Recife e Salvador. Contudo, começando pela capa, toda a iconografia da coleção remete ao sertão: são fotografias de vaqueiros, cenas de vaquejadas, famílias de sertanejos e paisagens áridas da região de caatinga.

Além disso, a iconografia utilizada não se refere diretamente às práticas musicais, mas à relação do homem nordestino com seu habitat, e isto é feito de forma idealizada, com um resultado muito mais próximo da publicidade que de um projeto documental. Entre novembro e dezembro de 1972, mil coleções – totalizando quatro mil discos - foram distribuídas entre os clientes e amigos da Marcus Pereira Publicidade.

1.11 - O nascimento de uma gravadora

O disco brinde mais ousado, caro e trabalhoso da Marcus Pereira Publicidade foi sucesso de público e crítica e recebeu dois prêmios importantes de 1972, o *Estácio de Sá*, atribuído pelo Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o *Noel Rosa*, da Associação dos Críticos da Imprensa de São Paulo. Em entrevista a imprensa, Marcus Pereira dizia que está fazendo um serviço para a música popular já que as gravadoras “(...) escravizadas pelas listas das paradas de sucessos, não podem fazer, e que as entidades culturais, quase sempre carentes de recursos não conseguem fazer”²⁹. Outra matéria dizia que a coleção formava “(...) o mais compacto e expressivo levantamento da música nordestina, urbana e rural, já realizado”³⁰. A boa recepção da crítica foi praticamente unânime. O jornal *O Estado de São Paulo* também ressaltava a importância do projeto para a cultura brasileira, afirmando que “(...) na história da discografia brasileira, é a primeira vez que aparece um

²⁹ Marcus Pereira é premiada. Folha de São Paulo. 29/12/1972

³⁰ Brinde Nordestino. Revista Veja. 10/01/1973

álbum tão bem idealizado, tão bem realizado, tão bem gravado e de tanta importância para a música popular e folclórica de nosso país”³¹. É o próprio *Estadão* o primeiro a anunciar, no final de setembro de 1973, que o sucesso do brinde entre a crítica especializada e o grande o número de pessoas que estavam procurando pela coleção em lojas e escrevendo para as redações em busca dos discos, levaram a uma edição comercial da *Música Popular do Nordeste*. A matéria também informa que “(...) Marcus Pereira resolveu criar sua própria marca de discos”, e que a nova etiqueta da coleção seria Discos Marcus Pereira³².

Até então, Falcão era diretor de criação da Marcus Pereira Publicidade e sócio da empresa. Desde que fora acolhido por Marcus Pereira, em 1964, Falcão e Marcus desenvolveram uma forte amizade e projetos publicitários ousados e rentáveis. Com o crescimento da agência de publicidade, Marcus ofereceu sociedade a Falcão já em 1966³³. Naquele momento, início dos anos 1970, a Marcus Pereira Publicidade estava bem estruturada e seu crescimento estava vinculado ao próprio crescimento da publicidade no Brasil. O nascimento da Marcus Pereira Publicidade, em 1960, coincidiu com um período de amadurecimento do mercado consumidor no país, principalmente do comércio lojista, como observa Ortiz (1988: 44), com a população tendo mais acesso a crediário e um mercado imobiliário mais ativo. Segundo ele, embora o Brasil já tivesse desenvolvido técnicas de publicidade desde os anos 1930 com a vinda de multinacionais para o país, apenas com a criação de um mercado consumidor urbano é que as agências de publicidade conseguiram se consolidar. O Estado também ajudou neste processo pois o governo brasileiro sempre foi um dos principais anunciantes³⁴ do mercado publicitário. A expansão do setor publicitário na década de 1960 pode ser mensurada pelo número elevado de grandes agências que abriram suas portas no período, entre elas DPZ, Artplan,

³¹ *Ritmos nordestinos em edição especial*. O Estado de São Paulo. 14/01/1973

³² *Ritmos nordestinos ao alcance de todos*. O Estado de São Paulo. 30/09/1973

³³ Segundo depoimento de Falcão, Marcus tinha 50% da agência, Aluizio 40% e Izabel Macedo, a gerente financeira e administrativa, possuía 10%. Falcão também afirmou que a sociedade foi feita não em termos de investimento de capital, mas de dedicação e de capital criativo.

³⁴ O próprio Marcus Pereira montou sua agência para atender o então governador de São Paulo, Carvalho Pinto, em 1960, e depois, em 1963, fazia trabalhos para o governador de Pernambuco, Miguel Arraes, com a Marcus Pereira Publicidade tornando-se conhecida como o “consulado pernambucano de Arraes em São Paulo”, de acordo com entrevista de Carolina Andrade, realizada em 06/09/2012.

MPM, Alcântara Machado, Denison, Norton, para citar algumas que foram importantes nas últimas décadas, além do reconhecimento da profissão como nível superior e abertura de cursos em universidades como a Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, em 1966. Entre 1964 e 1976, a verba publicitária do Brasil passa de 0,80% do Produto Nacional Bruto para 1,28%, ou em valores nominais de 152 milhões de cruzeiros para expressivos 12,6 bilhões de cruzeiros, permitindo que o país atingisse a posição, em 1974, de sétimo maior mercado de propaganda do mundo, e desde 1972 superasse países como Itália, Holanda e Austrália (Ortiz, 1988: 131).

1.12 - A expansão da indústria cultural no Brasil

Também foi importante para o desenvolvimento da publicidade brasileira a consolidação de uma indústria cultural no país. A partir dos anos 1960, além da televisão, outros meios de comunicação, como a indústria literária, cinematográfica e fonográfica também registraram forte expansão. Segundo Ortiz, esta expansão de um mercado de bens culturais a partir do final da década de 50 deve-se a um fenômeno que ele chama de capitalismo tardio, processo iniciado no governo de Juscelino Kubitschek e aprofundado durante a ditadura militar (Ortiz, 1988: 114-115). Por capitalismo tardio, Ortiz entende os investimentos feitos no parque industrial brasileiro e também no de bens culturais – muitas vezes de capital internacional – levou a integração do Brasil, seja através de meios de comunicação que propagassem a ideologia dos militares, seja através da criação de um mercado consumidor que permitisse o consumo de massa. O autor ressalta que tanto os militares como os empresários de bens culturais viam “(...) vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado”(Ortiz, 1988: 118). Com o governo militar assumindo o papel de principal incentivador do crescimento brasileiro, a expansão econômica cria demanda por bens culturais.

Um dos primeiros grupos econômicos a identificar este cenário foi a Editora Abril. Em 1965, Roberto Civita, proprietário da empresa, que já editava os quadrinhos da Disney e as revistas Cláudia e Realidade, lança a coleção em fascículos *A Bíblia mais bela do mundo*, que teve grande repercussão, a ponto de provocar o lançamento de novas coleções de fascículos semanais vendidos em bancas de revistas (Guerrini Jr, 2010:128). Entre as novas coleções desenvolvidas pela Abril, estava *Grandes Compositores da Música Universal*, a primeira coleção em fascículos que trazia, junto com uma biografia de um compositor e análise de suas obras, um LP de vinil de 10 polegadas encartado. O primeiro exemplar da coleção, Concerto N.1 para Piano e Orquestra, de Tchaikovsky, vendeu 270 mil exemplares, cifra expressiva para comercialização de um disco. O sucesso da coleção, de 48 fascículos, fez a Abril elaborar outra, com a *História da Música Popular Brasileira*, lançada em 1970 também em 48 edições semanais. Carolina Andrade³⁵, jornalista com experiência na edição de coleções em fascículos e que, naquele momento, estava casada com o publicitário Marcus Pereira, era vice-diretora do conselho editorial do projeto. Cada fascículo era dedicado à vida e obra de um compositor nacional e, assim como a coleção de música clássica, também era acompanhado de um disco de 10 polegadas com 8 músicas. Diferente da coleção de clássicos, que a Abril havia reproduzido de outra, feita na Itália, a coleção da *História da Música Popular Brasileira* foi inteiramente produzida no Brasil e muitas faixas da coleção foram gravadas especialmente para ela. Assim como na coleção de discos clássicos, os LPs foram prensados pela RCA, uma das poucas multinacionais que naquele período possuíam a parte industrial de prensagem e distribuição, além dos estúdios de gravação. Segundo entrevista de Pedro Paulo Poppovic, diretor da divisão de fascículos da Abril na época à Irineu Guerrini Jr, o sucesso da coleção foi tamanho que rapidamente os detentores dos direitos das músicas passaram a entrar em contato com a editora para que elas fossem incluídas nos fascículos (Guerrini Jr, 2010: 130). Na edição 45, dedicada a Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, o texto introdutório é assinado pelo próprio Marcus Pereira e todas as

³⁵ Carolina já havia trabalhado nas coleções de fascículos *Gênios da Pintura* e *Arte nos Séculos*, ambas na Editora Abril. A jornalista permaneceu casada com Marcus Pereira até o final dos anos 1970. Ela concedeu depoimento ao autor no dia 06/09/2012.

faixas de Vanzolini contidas no disco encartado são do LP brinde *Onze sambas e uma capoeira*.

O publicitário havia dito, em uma entrevista ao Diário Popular, em 1970, que a Editora Abril estava disciplinando e moralizando as relações dos veículos de comunicação com as agências de publicidade, o que estava levando ao amadurecimento da publicidade brasileira (Pereira, 1980: 37). Em outra entrevista, ao Popular da Tarde, publicada em 1971, Marcus dizia que as operações da Marcus Pereira Publicidade estavam muito bem e que, entre seus clientes, constavam a Metal Leve, Companhia Cacique de Café Solúvel, Cerâmica Sanitária Porcelanite, Bruno Tress revendedores de veículos Volkswagen e Carbex materiais para escritórios, grandes empresas em operação no início da década de 1970 (Pereira, 1980: 45-46). Marcus Pereira foi responsável, por exemplo, pela contratação de Pelé para a publicidade do Café Pelé, marca da Cacique criada para aproveitar a popularidade do jogador de futebol na época do tricampeonato brasileiro na Copa de 1970. A agência chegou a pagar 1,15 milhão de cruzeiros para o jogador, em 1972, para a realização de uma campanha publicitária. O crescimento e o bom desempenho da agência não indicavam a decisão que Marcus Pereira tomou em meados de 1973, de encerrar as atividades de sua empresa publicitária e abrir outra, voltada para a produção de discos.

Apesar do sucesso financeiro da agência, Aluizio Falcão afirmou que Marcus Pereira e ele próprio se encontravam desiludidos com o setor publicitário³⁶. Em seu livro sobre o Jogra³⁷, Marcus escreve que estava cansado de ser cúmplice de interesses que vivem de estimular o consumo principalmente em um país onde apenas a minoria tinha condições de consumir (Pereira, 1976: 35-36). Para Falcão, contudo, a decisão do fechamento da agência e abertura de uma gravadora voltada para documentação cultural partiu mais de uma empolgação de Marcus Pereira com a boa aceitação da coleção *Música Popular do Nordeste*. Além dos prêmios obtidos e da boa recepção pela imprensa, a primeira tiragem comercial de 1.500 coleções (ou seis mil LPs) se esgotou rapidamente. A RCA

³⁶ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011

³⁷ *Música: está chegando a vez do povo. 1. A História do Jogra*

abocanhou a prensagem e distribuição da coleção e colocou rapidamente nova tiragem nas prateleiras, da mesma forma que já fazia com os fascículos da Editora Abril. Em um mês, dez mil coleções haviam sido vendidas, ou 40 mil LPs, de acordo com anúncio publicado por três semanas consecutivas no jornal *O Estado de São Paulo*, em 12/12/73, 14/12/1973 e em 19/12/1973. O sucesso dos fascículos da Editora Abril, dirigido por sua então esposa Carolina Andrade, também deve ter contribuído para a criação do sentimento de que havia um público que se interessava pela *verdadeira música brasileira* e que não estava sendo atendido pela indústria fonográfica, que por sua vez, também estava crescendo a taxas expressivas desde o final da década de 1960. Para Falcão, Marcus Pereira acreditava que poderia reintroduzir a música brasileira no crescente mercado fonográfico através de um segmento que ele definiu como *discos culturais*.

1.13 - A ascensão da indústria fonográfica brasileira

Antes de discorrer sobre o que seriam os tais *discos culturais*, acredito ser necessário expor qual era o cenário da indústria fonográfica naquele início dos anos 1970. As vendas de discos vinham crescendo de forma significativa desde meados de 1965, acompanhando o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil. Em 1966, as vendas totais de produtos da indústria fonográfica brasileira atingiam 5,5 milhões de unidades³⁸, saltando para 10,7 milhões de unidades em 1970. Em 1974, ano em que a Discos Marcus Pereira foi criada oficialmente, o número de unidades comercializada chegou aos 23,1 milhões, expansão de 116% em apenas três anos³⁹. Em 1979, este volume atingiria 52,6 milhões de unidades, com as vendas apresentando crescimento em todos os anos da década de 1970. Vicente (2002:53) aponta como várias empresas multinacionais da indústria fonográfica ampliaram suas operações no Brasil neste período ou abriram filiais no país, como a Philips-Phonogram (atual

³⁸ Incluindo LPs, compactos duplos e compactos simples

³⁹ Os dados são da Associação Brasileira de Produtores de Disco, compilados por Eduardo Vicente em sua tese de doutorado *Música e Disco no Brasil*, ECA/USP, 2002.

Universal Music), a CBS (hoje Sony Music), a EMI e a WEA. A Philips chega no país em 1960 através da aquisição da brasileira Cia Brasileira de Discos, a CBD. A CBS estava no Brasil desde 1953 mas se torna expressiva com o sucesso da Jovem Guarda a partir de 1963⁴⁰. Já a EMI chega ao Brasil em 1969 através da compra da pioneira Odeon, que já estava no país desde 1913. A WEA, braço fonográfico da Warner, chega ao país em 1976. A RCA, outra transnacional importante do setor, havia chegado ao mercado em 1925. No total, na primeira metade da década de 1970, 21 empresas estavam atuando: RCA, Basf, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japoti, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapeçar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS (Dias,2000:73).⁴¹ A vigésima primeira empresa seria a Discos Marcus Pereira. Ainda segundo Dias, naquele momento, apenas sete possuíam estúdio próprio de gravação (RCA, Chantecler, Continental, Copacabana, Phonogram, Odeon e CBS) e oito possuíam fábrica de prensagem de LPs (RCA, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Tapeçar, Odeon e CBS). Das poucas empresas que possuíam unidade industrial própria, metade era multinacional.

1.14 - Marcus Pereira e o combate às multinacionais do disco

A presença expressiva de multinacionais no disco no Brasil nos anos 1970 é explicada, segundo Morelli (2009:61-62), além da taxa de crescimento médio de 15% ao ano na década, pelas condições criadas pelo AI-5, que teria limitado o crescimento da gravação de discos de música popular brasileira, para que estas

⁴⁰ O principal contratado da Sony Music no Brasil, Roberto Carlos, segue na mesma gravadora desde os tempos de CBS e Jovem Guarda.

⁴¹ Eduardo Vicente, em sua tese de doutorado, *Música e Disco no Brasil*, inclui também os pequenos selos existentes na sua contagem, elevando o número de empresas fonográficas para 47, sendo 24 nacionais e 23 estrangeiras. A Discos Marcus Pereira não foi incluída na lista de Vicente. As nacionais eram Som Livre, Copacabana, Continental, RGE, Ebrau, Fermata, Hi-Fi, Seara, Chantecler, CID, Mocambo, Caravelle, GNI, Equipe, Top Tape, Tapeçar Caravelle, Musidisc, Savóia, Castelinho, AESEG, Som Maior, Beverly e Esquema. As internacionais, EMI-Odeon, WEA/Warner, CBS, RCA, Phillips, Boven/Chat, Motown, Young, Liberty, RSO, RBR, Bell, Epic, Apple, MCA, AM Records, Mercury, MGM, K-Tel, Vertigo, Private Stoke, Black House e Capital.

empresas transacionais ocupassem o mercado com um número cada vez maior de lançamentos estrangeiros. Para Morelli,

(...) sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil (Morelli, 2009: 62).

O mesmo sentimento era compartilhado por Marcus Pereira, para quem a música estrangeira era uma ameaça para o patrimônio cultural brasileiro. Para combater o *iê iê iê*, ele e o Luis Carlos Paraná já haviam criado o Jogra em meados dos anos 1960. O publicitário costumava dizer que as multinacionais viam a cultura apenas como um produto de consumo que deve produzir lucros como sabonetes. Agora, com a gravação de discos de música verdadeiramente nacional, Marcus tinha como objetivo lutar com as multinacionais do disco que

(...)pretendem, pela homogeneização, destruir a personalidade dos povos e impor uma única personalidade que, do ponto de vista cultural, digamos assim, é a do consumo e posterior cultivo e exercício de estilos de vida estrangeiros, absolutamente contrários à índole e a tradição destes povos.⁴²

Vicente (2002: 55-58) aprofunda a discussão sobre os efeitos da presença multinacional no país e mostra que esta questão é mais complexa do que parece na superfície. Segundo ele, apesar dos lançamentos internacionais terem superado os nacionais em alguns anos na primeira metade da década de 1970, os discos brasileiros sempre obtiveram melhores índices de vendas. De acordo com dados da Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem)⁴³ analisados por Vicente, no período entre 1965 e 1979, apenas em 1974 e 1975 o número de discos de repertório internacional supera ou iguala os de repertório nacional na lista dos 50 lançamentos mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo, incluindo LPs e compactos, sem distinção. Em 1974, entre os 50 discos mais vendidos, 25 foram de repertório internacional e em 1975, 27. Para o período analisado, de 1965 a 1979, contudo, a média de discos internacionais na lista dos

⁴² *O trabalho de um pioneiro*. Folha de São Paulo. 21/02/1981

⁴³ Empresa de pesquisa mercadológica voltada para a indústria fonográfica criada em 1964, focada nos lojistas de Rio de Janeiro e São Paulo.

50 mais vendidos do Nopem foi de 17,9 ante 32,1 de discos nacionais. Os números mostram, segundo Vicente, que não houve uma internacionalização do consumo musical na década de 1970 de forma mais radical. E mais: mesmo que a venda de discos internacionais fosse mais lucrativa para as empresas multinacionais, o caminho adotado por elas no Brasil foi a exploração de repertório doméstico para se consolidar no país (Vicente 2002: 57). Para construir este repertório brasileiro, as multinacionais contaram com a ajuda de uma lei de 1967, que possibilitava o abatimento do Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM) dos direitos pagos a autores e artistas domiciliados no país. Os produtos beneficiados recebiam o selo *Disco é Cultura*. Através deste instrumento, as multinacionais conseguiam reinvestir o ICM obtido com a venda de discos internacionais na contratação de artistas consagrados nacionais. Os fonogramas importados que eram utilizados na confecção do LP aqui no Brasil já chegavam com seus custos de produção amortizados, o que permitia o acúmulo de maiores margens de lucro e, pela lei do ICM, as empresas podiam reinvestir estes recursos em artistas nacionais. Neste processo, as indústrias de capital nacional foram as prejudicadas já que não possuíam um catálogo internacional para explorar. Vicente não nega, contudo, a influência da música internacional durante os anos 1970 como forma de massificação do consumo musical no país, criando uma via para incorporação de novas camadas de consumidores ao mercado, principalmente os de baixa renda e jovens. Para este mercado nascente, de consumidores jovens e de baixa renda, a música internacional foi vendida através de compactos, mais baratos e acessíveis (Vicente, 2002: 58-59).

Diante deste cenário, é difícil imaginar que o mercado almejado pelos discos de repertório folclórico e de música brasileira imaginados por Marcus Pereira iria se confrontar com o mercado de música internacional, voltado para um público jovem e de baixa renda. Pela suntuosidade do primeiro produto colocado no mercado pela nascente Discos Marcus Pereira, a *Música Popular do Nordeste*, que era constituída por uma junção de música regional e textos produzidos por intelectuais e folcloristas, entendo que o foco da nova gravadora seria um consumidor com maior poder aquisitivo e de maior idade. Neste sentido, o discurso de Marcus Pereira contra a dominação estrangeira está

vinculado não a uma estratégia mercadológica clara mas a um sentimento de que a música regional e folclórica brasileira precisava ser resgatada e apresentada para um novo público urbano antes que sofresse alterações provocadas pelo avanço do capitalismo. Para Marcus Pereira e seu companheiro Aluízio Falcão, uma saída para este impasse seria através da produção de *discos culturais*, que poderia fazer com que a música brasileira participasse mais ativamente do crescimento expressivo que a indústria fonográfica registrava naquele início dos anos 1970. Nos anos de 1968 e 1976, este crescimento superaria os 40%, de acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).

1.15 - Os *discos culturais*

Se por um lado, havia o idealismo de proteger a música e cultura do Brasil, entendendo que ao se criar uma gravadora para levar o produto deste registro, o disco, até o público, a existência de um caráter comercial também tem de ser considerada. Falcão afirma que o caráter comercial sempre foi considerado mas que também existia o idealismo na produção e divulgação cultural. Segundo ele, a Discos Marcus Pereira foi uma das pioneiras na exploração de *discos culturais*⁴⁴. Mas o que seriam os *discos culturais*? Estes discos, para Falcão, seriam aqueles conceituais, construídos a partir de uma ideia original, sempre vinculada à salvaguarda da cultura brasileira. O objetivo era construir um repertório sempre temático. Neste sentido, o sucesso de *Música Popular do Nordeste*, apontava para a elaboração de discos dedicados também às demais regiões brasileiras. Estes discos eram conhecidos, segundo Falcão, como discos de *catálogo*, aqueles que não possuem um sucesso de público que fosse veiculado nas rádios para alavancar as vendas no curto prazo, mas que possuem mais tempo de prateleira, com a comercialização acontecendo aos poucos, no longo prazo. Como não eram discos que seriam trabalhados com músicas de sucesso, o retorno do investimento também aconteceria aos poucos. A escolha do nicho de *discos culturais* acabou por definir a principal batalha enfrentada

⁴⁴ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

pela Discos Marcus Pereira ao longo de sua existência: o casamento entre investimentos elevados e retorno no longo prazo.

A explicação de Falcão sobre o nicho explorado pela Discos Marcus Pereira utiliza argumentos semelhantes aos utilizados por Dias (2000:78), que contrapõe o *artista de marketing*, aquele criado para fazer sucesso no curto prazo, ao *artista de catálogo*, que vende menos discos mas tem carreira mais longa. Segundo ela, enquanto o artista de marketing é produzido a um custo baixo visando o sucesso rápido, o artista de catálogo tem um retorno apenas no longo prazo com vendas mais modestas. Eduardo Vicente observa, contudo que

A MPB, resultado de uma amálgama de influências regionais, políticas, etc, que se forma ainda no início do processo de segmentação da indústria é pouco redutível a fórmulas e, por isso, não favorece a criação de artistas de marketing (Vicente, 2002:103)

1.16 - Festa e Elenco, as pioneiras

A origem da gravadora Discos Marcus Pereira é marcada por um certo toque de aventura e idealismo, em um momento em que isto ainda era permitido em função da indústria cultural ainda estar em formação no Brasil, de acordo com Ortiz (1988: 121-128). O mesmo Ortiz (1988: 141-148) afirma que, nos anos 1970, a indústria fonográfica ainda não estava estruturada e pôde crescer sem a racionalidade da indústria cultural o que possibilitou, em casos isolados, a valorização da arte. Apesar do primeiro disco gravado por Marcus Pereira, como brinde de sua agência de publicidade, tenha sido em 1967, a gravadora Discos Marcus Pereira surge oficialmente apenas em janeiro de 1974. Aluizio Falcão⁴⁵ ressalta, contudo, que não se poderia falar da Discos Marcus Pereira como pioneira na produção de discos culturais sem citar o trabalho anterior das gravadoras Festa e Elenco, que operaram do final dos anos 1950 até o final dos 1960. Contarei, abaixo, em linhas gerais, o trabalho destas duas gravadoras e como avalio a sua influência na Discos Marcus Pereira.

⁴⁵ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

O selo Festa foi criado pelo jornalista carioca Irineu Garcia para, segundo ele, “registrar para a posteridade a memória da música e poesia brasileiras”⁴⁶ e não para ser um sucesso comercial. De 1956 até 1967, ao longo de 11 anos, Garcia conseguiu lançar 103 discos, a maioria de poesia, com os poetas declamando seus próprios trabalhos, entre eles, Cecília Meireles, Paulo Mendes Campos, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, além dos latino-americanos Pablo Neruda, Gabriela Mistral e Nicolas Guillén e dos espanhóis Federico Garcia Lorca e Rafael Alberti. Garcia também se aproximou da música, e o selo Festa foi o responsável por gravar, em abril de 1958, o disco que se tornaria o marco inicial da bossa nova, *Canção do Amor Demais*, com músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes interpretadas por Elizeth Cardoso. Garcia também gravou a cantora lírica Lenita Bruno cantando modinhas, Paulo Autran declamando a história de *O Pequeno Príncipe*, de Saint Exupéry, além de música erudita e do último disco do pianista Vadico⁴⁷. Para gravar estes discos, Garcia, que era jornalista, utilizava suas relações com os artistas e também buscava investidores para cada projeto novo, diferenciando o trabalho da Festa das demais gravadoras em operação. Para realizar as gravações, Garcia utilizava os estúdios da Odeon no Rio de Janeiro.

Desde o fim do selo Festa, licenciado para a Philips até 1970, os seus discos raramente foram relançados. Uma pequena parte de seu catálogo foi lançada em CD em iniciativa da herdeira e detentora dos direitos das gravações, Gracita Garcia Bueno, sendo parte pela gravadora Eldorado e parte pela Movieplay, nos anos 1990, e parte via a independente Tratore, já nos anos 2000. Porém, estes relançamentos foram desleixados tanto com o som gravado quanto com a arte original dos discos. Todos os discos do selo Festa encontram-se fora de catálogo. *Canção do Amor Demais* teve uma edição comemorativa de 50 anos da bossa nova, em 2008, via gravadora Biscoito Fino.

⁴⁶ TOSO, André e NOBILE, Lucas. “O homem que gravou o que queria ouvir”, disponível no site da Orquestra de Câmara Paulista – www.orquestrapaulista.com.br

⁴⁷ TOSO, André e NOBILE, Lucas, *Op. Cit.*

A gravadora Elenco surgiu da falta de receptividade que a Bossa Nova estava recebendo em gravadoras como a Odeon e a Philips no Brasil no final dos anos 1950. Ex-integrante do Bando da Lua, banda de apoio de Carmen Miranda, Aloysio de Oliveira voltou ao Brasil em 1956 e foi contratado pela Odeon como diretor artístico e lá produziu gravações antológicas de Dorival Caymmi e o disco de 78 rpm “Chega de Saudade”, de João Gilberto. O sucesso do disco de Gilberto fez com que a empresa contratasse um elenco de jovens artistas que estavam ligados ao então nascente movimento (Zan, 1998 :65). Porém, em 1960, a maioria destes artistas foi desligada da Odeon, o que levou Aloysio a pedir demissão e seguir para a Philips onde também se sentiu tolhido em suas decisões.

Em 1962, decidiu fundar sua própria gravadora, a Elenco, que lançaria mais de 60 discos entre 1963 e 1967 com a participação de grandes nomes da Bossa Nova como Tom Jobim, Dick Farney, Sílvia Telles, João Donato, Lúcio Alves, Sérgio Ricardo, Baden Powell, Edu Lobo, Menescal, Quarteto em Cy, Nara Leão, além de Vinícius de Moraes, Rosinha de Valença e o dançarino Lennie Dale. O LP *Vinícius e Odete Lara*, de 1963, foi o primeiro lançamento da gravadora que não tinha uma grande estrutura. As gravações eram feitas nos estúdios de dois canais da Rio Som ou da RCA mas muitos discos eram gravados ao vivo em casas de espetáculo, combinando a espontaneidade dos shows com tecnologia e artesanidade. Erros nas gravações eram mantidos para captar a *emoção* do momento (Zan, 1998: 67). De acordo com Ortiz (1988: 97), nesta fase de pioneirismo, a iniciativa individual foi fundamental para transformar as deficiências através da improvisação e da criatividade. Esta criatividade pode ser vista, na Elenco, com a transformação dos erros de gravação em *emoção*. Mais tarde, essa improvisação seria também uma linha importante na Discos Marcus Pereira⁴⁸. Como a gravadora não possuía arranjadores e produtores contratados, Oliveira exercia o papel de todos eles na maioria das vezes e, segundo Zan (1998: 68), definiu o perfil do produtor/artista. A gravadora também ficou famosa pelas suas capas diferenciadas, feitas a partir de fotos em alto contraste. A Elenco acabou vendida para a Philips em 1968,

⁴⁸ Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/ 2010

atualmente Universal Music. Pouco mais de 20 títulos de seu acervo foram lançados em CD em 2003. Atualmente, eles se encontram fora de catálogo.

1.17 - Uma brecha entre os pólos

A aproximação feita por Aluísio Falcão da Discos Marcus Pereira com as gravadoras Festa e Elenco deve-se, no meu entendimento, a uma série de características em comum, como a atuação em nichos bastante específicos. Enquanto a Festa era focada em poesia e teatro principalmente, a Elenco era responsável por discos de bossa nova e a Marcus Pereira basicamente em músicas regionais e folclóricas. O fato é que, nos três casos, as gravadoras exploraram nichos que não eram do interesse das grandes gravadoras em operação. Em 1960, o presidente mundial da EMI veio ao Brasil e reduziu o *cast* de artistas ligados a Bossa Nova para apenas João Gilberto, demitindo *bossanovistas* como Sílvia Telles, Lúcio Alves e Sérgio Ricardo (Zan, 1998: 67), que se tornaram referência do movimento graças à Elenco. Se não houvesse a criação da gravadora, talvez muitos destes artistas não tivessem encontrado espaço para gravar. O produtor João Carlos Botezelli, o Pelão,⁴⁹ conta, em entrevista, como as gravadoras dispensavam Cartola quando ele sugeria a gravação de um disco com o sambista. “Aqui não é asilo”, era a resposta, segundo Pelão, de seus apelos às grandes gravadoras como Philips e Odeon⁵⁰. O produtor acredita que se a Discos Marcus Pereira não existisse e não decidisse gravar o primeiro LP de Cartola em 1974, quando ele tinha 65 anos, talvez o registro de suas músicas nunca tivesse ocorrido. Outro fator em comum era a pequena estrutura, a falta de distribuição própria e a utilização de estúdios de terceiros. As três gravadoras também não possuíam um *cast* fixo, embora Elenco e Festa trabalhassem com discos de artistas e não projetos conceituais. Falcão resume a convergência entre elas afirmando que as três gravadoras estavam de olho em um mercado, que era restrito, mas que era formado por consumidores que não estavam sendo atendidos pelas grandes gravadoras.

⁴⁹ João Carlos Botezelli, *Op. Cit.*

⁵⁰ A história também é lembrada por Marcus Pereira em seu livro *Lembranças do Amanhã* (Pereira, 1980:11)

Neste processo dialético, acredito que a Discos Marcus Pereira se espelhou um pouco no exemplo das duas outras gravadoras e viu que era possível, que existia um mercado. Não foi um plágio mesmo porque nós atuamos na área de resgate cultural, o que não aconteceu com Festa e Elenco. Vanzolini costumava dizer que um samba vem de outro samba que vem de outro samba e, no fim, não se perde nada. Gravadoras como Eldorado e Kuarup e até a Biscoito Fino, por exemplo, também seguiram o exemplo pioneiro da Festa, Elenco e Marcus Pereira.⁵¹

De acordo com Vicente (2002: 90-96), a segmentação da indústria fonográfica para atender nichos específicos apenas iria se consolidar como ação mercadológica a partir dos anos 1980, período em que iriam operar as gravadoras Kuarup e Eldorado, por exemplo, citadas por Falcão. No período anterior, em que surge a Discos Marcus Pereira, não havia esta segmentação e nem espaço para empreitadas como a realizada por ela e também pela Festa e pela Elenco. Nos anos 1970, a indústria fonográfica viveu um período de crescimento nas vendas amparado principalmente na estratégia de uma polarização entre uma Música Popular Brasileira com mais referenciais políticos e estéticos de um lado e, de outro lado, um romantismo popular de massas. Entre estes dois pólos, circulavam as trilhas de novela, o samba renascido e as músicas internacionais mas sem força o suficiente para criar nichos específicos. É nesta brecha que se inseriu a produção da Discos Marcus Pereira.

⁵¹ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25/07/2011

CAPÍTULO 2

DISCOS MARCUS PEREIRA E O RESGATE DA MÚSICA VERDADEIRAMENTE BRASILEIRA

2.1 - Introdução

De olho nos consumidores que não estavam sendo atendidos pelas grandes empresas, e animado com o sucesso da coleção *Música Popular do Nordeste*, Marcus Pereira e Aluizio Falcão acreditavam que havia um mercado de *discos culturais* a ser explorado. Pereira encerra, então, as atividades de sua agência de publicidade em dezembro de 1973 e, em janeiro de 1974, abre oficialmente a Discos Marcus Pereira (Pereira, 1976:9). De acordo com matéria publicada na Gazeta Mercantil, o primeiro lançamento comercial da Discos Marcus Pereira foi *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*, um dos discos que haviam sido produzidos como brinde da agência de propaganda⁵². Na matéria, Pereira afirma que o lançamento aconteceu em 1973, mesma informação que consta do livro *Lembranças do Amanhã* (Pereira, 1980:11), da mesma forma que matéria veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*, também de 1973⁵³, já anunciava o lançamento comercial da série *Música Popular do Nordeste*. É possível que estes dois títulos tenham sido colocado no mercado antes da abertura oficial da Discos Marcus Pereira. Em anúncio publicitário da gravadora publicado em 5/08/1975 na página 17 do *Estadão*, o disco *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão* faz parte de uma lista de álbuns agraciados com prêmios durante 1974 o que indica que, se o álbum foi lançado em 1973, deve ter sido no final daquele ano. Da mesma forma que *Música Popular do Nordeste*, o lançamento comercial de *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão* superou as expectativas de vendas. Na referida matéria publicada na Gazeta Mercantil, Pereira diz que a expectativa era que 500 unidades fossem comercializadas e as vendas atingiram a marca dos 3

⁵² Pereira com Copacabana. Gazeta Mercantil. 10/09/1976

⁵³ *Ritmos nordestinos ao alcance de todos*. O Estado de São Paulo. 30/09/1973

mil discos⁵⁴. Os números acima do esperado contribuíram para que a gravadora fosse oficializada cheia de projetos novos. Para bancá-los, Pereira contraiu um empréstimo bancário de 3,5 milhões de cruzeiros⁵⁵.

Um destes projetos desenvolvidos em 1974 foi a *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* que dava sequência ao mapeamento musical do Brasil iniciado com o Nordeste. O músico Theo de Barros foi chamado para assumir a direção musical. Theo era mais conhecido pela parceria com Geraldo Vandré no sucesso “Disparada” (que empatou em primeiro lugar com “A Banda”, de Chico Buarque, no II Festival da MPB da TV Record de 1966) e por sua participação como violonista do Quarteto Novo, grupo instrumental formado por Barros, Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte e Airto Moreira. Naquele ponto, de acordo com Falcão, já se havia decidido que o mapeamento musical seria feito seguindo a divisão geográfica por regiões do país. Por semelhanças e repetições nas manifestações musicais existentes nos estados das regiões Centro-Oeste e Sudeste, decidiu-se que as duas regiões seriam reunidas em um único projeto⁵⁶. O projeto também continuaria a apresentar faixas gravadas em estúdio por artistas consagrados e outras, gravadas ao vivo de forma documental. Entre o elenco selecionado para esta coleção estavam Nara Leão, Renato Teixeira, Clementina de Jesus, Carmen Costa, Papete e Dona Ivone Lara.

2.2 - A presença de Mário de Andrade

Em entrevista, Theo de Barros disse que estas repetições estavam presentes principalmente na presença marcante da viola caipira na música destas duas regiões⁵⁷. Para o compositor, a viola caipira é o fio condutor de toda a série de LPs da *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, estando presente tanto nas faixas de estúdio como nas gravadas ao vivo. Theo credita o convite para dirigir o projeto que recebeu de Aluísio Falcão à sua ligação com a viola, que possuía

⁵⁴ Pereira com Copacabana. Gazeta Mercantil. 10/09/1976

⁵⁵ Pereira com Copacabana, Op. Cit.

⁵⁶ Depoimento de Aluísio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

⁵⁷ Depoimento de Theo de Barros prestado ao autor em 05/09/ 2012

uma estética voltada para música folclórica. Para estruturar a coleção do Centro-Oeste/Sudeste, Theo relembra que Aluizio criou uma equipe grande de pesquisa para que fosse feita a coleta de material. Entre os pesquisadores estavam artistas e compositores como Martinho da Vila, Paulo Vanzolini, Dercio Marques e Fernando Brandt. Também foram contratados consultores como Oneyda Alvarenga, ex-aluna de Mário de Andrade e responsável pela organização póstuma de seu acervo pessoal e de muitas publicações do escritor⁵⁸. A presença de Oneyda no projeto reforçava, na opinião de Falcão, o caráter de pesquisa da coleção e sua ligação com o trabalho folclórico realizado por Mário de Andrade⁵⁹. O trabalho dos consultores e pesquisadores consistia em sugerir músicas para os discos e coletar material gravado ao vivo em suas regiões originais. Aluizio Falcão era o elo de ligação entre as várias pontas do projeto, de acordo com Theo. Sobre Oneyda, Falcão afirma:

Oneyda já estava bem velhinha e frágil mas fez questão de participar. Foi dela a sugestão da inclusão da moda “Dr. Orlando”. Ela não apenas cantarolou a letra como solvejou o andamento e explicou os arranjos. Costumávamos receber bilhetinhos com suas sugestões.⁶⁰

2.3 - A precariedade dos registros ao vivo

Para auxiliar nas gravações ao vivo das manifestações folclóricas, Theo sugeriu o nome de João Carlos Botezelli, o Pelão, que era o responsável pela produção de programas musicais da extinta TV Tupi em São Paulo e que havia produzido, no ano anterior, 1973, um LP de Nelson Cavaquinho para a Odeon. Munido de gravadores das marcas Uher, Revox ou de um Nagra, geralmente utilizado para registrar diálogos para o cinema, Pelão foi para várias regiões próximas a São Paulo em busca de material para a coleção, como Piracicaba e Ubatuba. Ele lembra que as condições de gravações eram muito precárias. Em Ubatuba, por exemplo, a gravação do artista popular conhecido como Seu Chico

⁵⁸ Oneyda Alvarenga trabalhou com Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo. Durante toda sua vida foi a responsável pela Discoteca Pública Municipal e foi ela quem organizou o material de pesquisa coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Hoje, a discoteca leva seu nome, “Discoteca Oneyda Alvarenga”

⁵⁹ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/2011

⁶⁰ Aluizio Falcão, *Op. Cit.*

foi feita na sala de uma casa humilde, onde as paredes foram cobertas com colchões e cobertores para que a interferência do barulho externo fosse minimizada⁶¹. Nem sempre isso era possível o que levou a inutilização de várias gravações ou a realização de alguns ajustes, como lembra Theo de Barros:

A gravação do Seu Chico ficou péssima⁶². Era possível escutar um zumbido no fundo. O problema foi que ele morreu uma semana depois da gravação e não deu tempo para regravar sua contribuição, que consideramos ser importante e que devia ser incluída na coleção. A solução foi encobrir o barulho com alguns instrumentos⁶³

O violeiro Parafuso, de Piracicaba, também foi outro artista que morreu durante a realização do projeto. Porém, neste caso, antes de sequer ser gravado pela equipe da Marcus Pereira. Segundo Pelão, a equipe de gravação chegou em Piracicaba no dia do velório do músico. A solução encontrada foi comprar uma fita cassete com a gravação do último show de Parafuso, que foi tratada e acabou entrando na seleção final da coleção⁶⁴. Theo de Barros conta que chegou a fazer algumas viagens para localidades próximas, como Atibaia e Piracicaba. Em Atibaia, o músico explica que gravou o Terno Verde de Congada na sala da casa de sua tia, moradora da cidade. Mas ele se recorda que na grande maioria das vezes a gravação ao vivo acabou não sendo utilizada por problemas diversos. Nem sempre, segundo ele, era a baixa qualidade da gravação. A falta de disciplina musical dos artistas populares, vozes em tons diferentes, desafinadas, falta de equilíbrio entre o som dos instrumentos e o som da voz, presença de sons externos como buzinas e latidos de cachorro, foram apontados por Theo como motivos para o descarte de muitas gravações feitas ao vivo. Segundo ele, muitos registros feitos durante festas e locais originais das manifestações folclóricas serviram apenas como referência para que estas canções fossem refeitas em estúdio. Sautchuk (2005:57) cita o exemplo de Aluizio Falcão, que foi a Minas Gerais, onde gravou várias músicas tradicionais mineiras apresentadas a ele por Gervásio Horta e por Fernando Brandt. O material foi

⁶¹ Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/2010

⁶² A música era “Serra Baile”, que depois de gravada ao vivo em Ubatuba, ganhou arranjo com viola, flauta e percussão, o que foi realizado em estúdio.

⁶³ Depoimento de Theo de Barros prestado ao autor em 05/09/ 2012

⁶⁴ Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/ 2010. A história também é lembrada por Marcus Pereira em entrevista ao Jornal do Brasil, de 27/04/1977. Já Theo de Barros, que esteve em Piracicaba, afirma não se lembrar do acontecido.

trazido para avaliação e posterior gravação em estúdio em São Paulo. Canções coletadas nesta viagem a Minas Gerais, como “Calix Bento” e “Coreto (Tim-tim/Zum-Zum/Peixe Vivo)” foram posteriormente regravadas por Nara Leão para o projeto. Na conta de Theo de Barros, a coleta final atingiu um número entre 1.000 a 1.500 fitas de gravação, entre fitas cassete e de rolo. Segundo ele, as fitas eram enviadas pelos pesquisadores e também por contribuintes e pessoas ligadas a Marcus Pereira.

A seleção foi feita por Aluísio Falcão e por Théo de Barros, também responsável pelos arranjos e gravação em estúdio das faixas escolhidas. Theo se recorda de elaborar um mapa das regiões e dividi-los por etnias: o branco europeu, o negro africano e o indígena. A partir desta divisão, o repertório começou a ser escolhido. Da influência europeia, foram incluídas as modinhas, catiras, folguedos. Da África, vieram os sambas, congadas, jongos e o ponto de macumba cantado por Clementina de Jesus. Theo ressaltava que músicas indígenas foram registradas mas Marcus Pereira optou pela não inclusão destas músicas, que destoariam da estrutura geral do projeto. No final, os quatro LPs da *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* contaram com 44 músicas, sendo apenas 16 ao vivo e 28 registradas em estúdio. Segundo Barros, os estúdios utilizados foram novamente os Estúdios Gazeta para as gravações envolvendo grandes grupos, como o realizado com Carmen Costa e o Coral da USP e um grupo folclórico do Rio de Janeiro, entoando benditos e ladainhas. O arranjador comenta que este é um dos casos de que para que todas as vozes ficassem em sintonia optou-se por regravar os cantos religiosos em estúdio⁶⁵.

2.4 - Em busca do consumidor urbano

A grande maioria das gravações em estúdio é explicada, além das dificuldades encontradas no registro *in loco*, pela estratégia de aproximação do consumidor urbano, como já foi dito anteriormente. Porém, entendendo que o fato de *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* ser o primeiro projeto da Discos

⁶⁵ Depoimento de Theo de Barros prestado ao autor em 05/09/2012

Marcus Pereira de caráter efetivamente comercial – e não mais um brinde – influenciou a decisão de reduzir as gravações documentais e incluir artistas como Nara Leão e Clementina de Jesus, já conhecidos do público consumidor, entre os participantes dos discos. Além disso, o repertório da coleção também contava com músicas mais conhecidas, como a já referida “Dr. Orlando”, recolhida por dona Oneyda Alvarenga em suas pesquisas e interpretada por Renato Teixeira; além de “Calix Bento” e “Coreto”, Nara Leão também gravou “Casinha Pequeninha” e “Cuitelinho”, esta última recolhida por Paulo Vanzolini. Outra composição recolhida por ele, a “Moda da Onça”, entraria na série na voz de um certo Edson Gama. Edson seria, na verdade, um pseudônimo do próprio Vanzolini, de acordo com Aragão (2011: 53).

A coleção seguiu os passos da série do Nordeste e deu ênfase a um repertório de caráter rural, como as modas “Tristezas do Jeca”, de Angelino de Oliveira e “Casa de Caboclo”, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto. A música urbana apenas é representada por algumas modinhas do início do século XX e por um samba de terreiro, “Amor Aventureiro”, de autoria de Mano Décio da Viola e de Silas de Oliveira, interpretado por Dona Ivone Lara. Ao abordar as modas de viola, contudo, o texto do encarte afirma que a seleção procurou evitar o pieguismo dos enredos de desgosto a que os programas sertanejos reduziram esta modalidade de música popular. Segundo o texto, a gravadora considerou a necessidade de

(...)documentar manifestações menos aquinhoadas pela divulgação comercial, priorizando as modas anedóticas ou pertencentes ao romanceiro do gado e da roça, (...) representativas da ambiência rural do centro-oeste e sudeste do Brasil, de onde proveio a grande maioria que hoje povoa os grandes centros urbanos destas regiões. Nelas, milhões de pessoas se reencontrarão⁶⁶.

Desta forma, *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* reuniu, no primeiro volume, modinhas, modas, canções, carurus e catiras. O volume dois era composto por sambas, congadas, jongos e Moçambique, além de cantos religiosos. O volume três concentrava as folias, calangos, cirandas e coretos e o último LP trazia as modas de viola, toadas, fandangos, dança de Santa

⁶⁶ Texto do encarte do volume quatro da coleção *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*.

Cruz e Dança de São Gonçalo. Na sua maioria, o repertório era composto por canções de domínio público, repetindo a fórmula da série do Nordeste, o que contribuía para atribuir o caráter folclórico do projeto. Além da consultoria de Oneyda Alvarenga, a aproximação com Mário de Andrade também foi feita através da inclusão de sua única composição, a canção “Viola Quebrada”, na voz de Nara Leão. Os quatro volumes traziam, em sua contracapa, a mesma dedicatória presente na edição brinde da *Música Popular do Nordeste*: “Dedicamos esta coleção ao povo brasileiro e à memória de Mário de Andrade”. Os quatro volumes também possuíam textos referentes aos gêneros musicais específicos de cada LP. Ao contrário do *Música Popular do Nordeste*, os textos não eram assinados mas continham citações de autoridades em folclore como Mário de Andrade, Alceu Maynard, Luiz da Câmara Cascudo, além de Antônio Candido e Guimarães Rosa⁶⁷. O projeto gráfico desta coleção era mais refinado que o do Nordeste. Todos os quatro volumes possuíam capa dupla. A foto da capa era semelhante para os quatro volumes: uma imagem em preto e branco e alto contraste de bois e vaqueiros em um campo. Enquanto os personagens estão confinados à parte inferior da imagem, os chifres do boi parecem subir para o céu, totalmente branco, que ocupa mais da metade da capa. Na parte superior, apenas o título e o volume, além dos gêneros musicais contidos no LP em letras pequenas. As capas internas continham mais fotos e os textos. As fotografias, todas de Maureen Bisilliat, mantinham a estética adotada na coleção anterior, com maior aproximação da publicidade do que do caráter documental a que se propunha o projeto. As fotos internas retratam personagens rurais, de forma romântica e nostálgica, remetendo a imagem de um interior idílico, distante do enfoque documental a que se propunha a série.

2.5 - O polimento do “documental”

⁶⁷ Em entrevista ao autor, Aluizio Falcão afirmou que os textos encartados na coleção Centro-Oeste/Sudeste foram redigidos por ele.

Apesar do discurso mantido pela gravadora de que estava fazendo um mapeamento da música popular brasileira, é interessante notar que tanto da série do Nordeste como na do Centro-Oeste/Sudeste dominam as gravações de estúdio em “ambiente em que se pode controlar instrumentos e voz”⁶⁸, relegando as gravações feitas ao vivo de artistas populares para um segundo plano. Textos e fotografias também distanciam o projeto do caráter documental a que se propunha a Discos Marcus Pereira, pelo menos nestes dois projetos citados, onde os textos se concentraram na descrição quase didática dos gêneros musicais e as fotografias mostravam imagens idealizadas das regiões abordadas. Entendo que, neste sentido, a execução dos projetos acabou se distanciando da ideia de pesquisa, vinculada a realizada por Mário de Andrade 40 anos antes, de registrar as manifestações culturais em sua forma original antes que fossem modificadas “pela influência do capitalismo”. É verdade, contudo, que enquanto Mário de Andrade buscava, com sua pesquisa e coleta, subsídios para a construção de uma música verdadeiramente nacional, conforme veremos no capítulo 3, a Discos Marcus Pereira buscava a transformação destas manifestações culturais em um produto vendável, o *disco cultural*, e neste sentido, é natural que procurassem aparar arestas para atrair o consumidor urbano.

Vale a pena ressaltar aqui uma informação que demonstra o conflito existente dentro da gravadora entre o registro das manifestações culturais em seu estado bruto e o polimento que se achava necessário para a elaboração de um *disco cultural*. A cineasta Tânia Quaresma⁶⁹, que dirigiu e produziu o documentário *Nordeste: Cordel, Repente e Canção*⁷⁰, afirmou que, durante as pesquisas para elaboração do filme, procurou a Discos Marcus Pereira buscando apoio para uma viagem que faria por três estados, Paraíba, Pernambuco e Ceará. Segundo ela, a ideia era coletar dados em áudio para o filme e transformar a pesquisa em disco, que seria a trilha do documentário. A Discos Marcus Pereira emprestou um gravador “Nagra 4” para a captação do áudio do filme de Tânia. A contrapartida da gravadora seria ter os direitos para lançar a trilha sonora do

⁶⁸ Conforme afirmação de Theo de Barros, em 05/09/ 2012

⁶⁹ Depoimento de Tânia Quaresma prestada ao autor em 23 de setembro de 2010

⁷⁰ Lançado em 1975, o documentário procurava mostrar a cultura musical nordestina tendo como fio condutor a literatura de cordel e os artistas populares como narradores.

documentário. Porém, segundo a cineasta, quando ela apresentou o resultado das gravações feitas durante a viagem

(...) o pessoal lá na Marcus Pereira queria enfeitar um pouco o material porque considerou tudo muito cru e eu queria lançar o material da maneira original como foi gravado. Acabamos lançando as gravações originais pela Tapeçar, gravadora que não existe mais. O que foi considerado ruim pela Marcus Pereira acabou ganhando o prêmio de melhor disco folclórico do ano.⁷¹

Matéria publicado no jornal *O Estado de São Paulo* afirma que, com exceção de Mário de Andrade, ninguém tinha proposto reunir, numa só embalagem, uma amostra do populário musical tão representativa, o que não havia sido feito, até aquele momento, nem por universidades ou por museus de imagem e de som. O autor da matéria, o jornalista Adones de Oliveira, também afirma que “Marcus Pereira está tornando possível o redescobrimento de nossas raízes mais ancestralmente verdadeiras e propiciando, aos mais jovens, o conhecimento do caráter musical brasileiro”⁷².

Em função do idealismo existente em sua origem, a Discos Marcus Pereira pode, em parte, realizar projetos considerados arriscados para as gravadoras comerciais, como o já comentado *Mapa Musical do Brasil* e a *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, que requereu viagens de produtores a vários pontos do país para a captação *in loco* das manifestações culturais. Neste sentido, é indiscutível a importância da Discos Marcus Pereira para o registro da música folclórica. Entendo, contudo, que apesar da iniciativa original da gravadora de mapear a música brasileira, a Discos Marcus Pereira não estava remando totalmente contra a maré da indústria fonográfica nacional e também buscava se adequar ao gosto do consumidor urbano, o que teria levado à recusa do disco do documentário *Nordeste: Cordel, Repente e Canção* e as regravações em estúdio de muitas músicas registradas originalmente ao vivo, conforme atestam tanto Aluizio Falcão como Theo de Barros. O produtor Pelão afirma

⁷¹ Depoimento de Tânia Quaresma prestado ao autor em 23/09/2010. Segundo Aluizio Falcão, ele realmente ajudou a cineasta e chegou a organizar o LP a pedido do jornalista Tárik de Souza, mas Tânia tomou a decisão de não lançar o disco na Marcus Pereira.

⁷² *Um registro fonográfico de forte sentido cultural*. Estado de São Paulo. 16/06/1974

também que o primeiro disco de Cartola quase não viu a luz do dia em função das gravações consideradas precárias pelo próprio Marcus Pereira⁷³.

2.6 - Pelão, Cartola e o Carnaval do Rio

A gravação de *Cartola*, o primeiro disco de estúdio de Angenor de Oliveira, o Cartola, deve-se muito à insistência de Pelão junto às gravadoras. Segundo ele, nenhuma delas, inclusive a RCA e a Phonogram, se dispôs a gravá-lo por conta de sua idade avançada, o que não seria comercial. Pelão costuma contar que, uma noite, fazendo a ronda dos bares paulistas, encontrou-se com Aluizio Falcão e, de joelhos, pediu para que a Discos Marcus Pereira permitisse que ele gravasse um disco com Cartola. Aluizio, responsável pela construção do catálogo da Marcus Pereira, deu o seu consentimento na manhã seguinte⁷⁴. Pelão foi para o Rio de Janeiro e em menos de uma semana estava com o disco gravado. Mas, segundo ele, Marcus Pereira não estava disposto a lançar as gravações porque considerava o produto de baixa qualidade e feito com gravações precárias. Pelão lembra que Marcus Pereira afirmava que havia um cão latindo na gravação. “O cão era a cuíca do Mestre Marçal”⁷⁵, afirma Pelão, que desde então passou a nutrir mágoa e dúvidas sobre a sensibilidade para música de Marcus Pereira. Segundo ele, o disco apenas foi lançado porque o jornalista Maurício Kubrusly fez uma matéria para o Jornal da Tarde, *O melhor disco do ano já está gravado*, com elogios ao disco e a Cartola, o que levou ao lançamento do LP mesmo com a presença da cuíca. Em depoimento a Pedro Bottino Teixeira⁷⁶, Maurício Kubrusly confirma a história de Pelão. O disco, efetivamente lançado em 1974, levou o prêmio de melhor compositor do ano da

⁷³ Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/ 2010.

⁷⁴ A mesma história também foi relatada por Pelão a Sautchuk (2005:31), a Pedro Bottino Teixeira e ao programa *Isto É Brasil!*, citado por Aragão (2011:57). O relato foi confirmado em depoimento a mim por Aluizio Falcão.

⁷⁵ Nilton Delfino Marçal, o mestre Marçal, durante muitos anos foi diretor de bateria da Portela. O LP também contava com arranjos e violão de Dino 7 Cordas e de músicos como Raul de Barros (trombone), Canhoto (cavaquinho) e Jorginho do Pandeiro.

⁷⁶ TEIXEIRA, Pedro Bottino. *Discos Marcus Pereira - A Gravadora que Mapeou a Música do Brasil*, trabalho de conclusão de curso de Jornalismo, São Paulo: PUC, 2010. Programa radiofônico.

Associação Paulista dos Críticos de Arte e figurou na lista dos melhores discos do ano da Revista Veja, Jornal do Brasil e Revista Fatos & Fotos⁷⁷.

Os contatos de Pelão nos morros cariocas também foram essenciais para a execução de outra coleção idealizada por Aluísio Falcão, a *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, com canções espalhadas por quatro LPs. Dentro da orientação da gravadora de documentar a música e a cultura brasileira, Falcão teve a ideia de registrar os sambas criados nos morros do Rio de Janeiro ao redor das escolas de samba. Tanto os sambas de quadra dançados nas recreações, como os sambas-enredo cantados na avenida, não apenas as composições recentes mas também aquelas composições que remontavam ao início das agremiações e que marcaram sua trajetória⁷⁸. Segundo Pelão, que novamente foi para o Rio de Janeiro para a gravação da série, muitos compositores antigos desceram do morro pela primeira vez para participar de uma gravação de seus sambas em estúdio⁷⁹. Por ordem de importância naquele início dos anos 1970, as escolas escolhidas para participar da coleção foram Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano. Dois sambas gravados para este projeto, “Falem de Mim”, da Portela, composto por Rufino em 1928, e “Nêga, o que Queres de Mim”, do Salgueiro, feito por Antenor Gargalhada em 1930, são anteriores até ao primeiro desfile carioca de escolas de samba da Praça Onze, realizado em 1932 e vencido pela Estação Primeira de Mangueira, reforçando o caráter de pesquisa e de resgate da música brasileira do projeto. Grande conhecedor do samba carioca e de seus compositores, Pelão subiu o morro e trouxe para o estúdio grandes nomes como Cartola, Nelson Sargento, Carlos Cachça, Alvarese, Dona Ivone Lara, Alvaiade, Monarco, Manacéia, Marçal, Noel Rosa de Oliveira, Pindonga e Geraldo Babão, realizando registros sem intervenções estéticas, o que permitiu que esses sambas fossem gravados com a mesma sonoridade de uma execução na quadra das escolas, com seus ritmistas, percussionistas e instrumentistas.

⁷⁷ De acordo com propaganda divulgada na pagina 17 no jornal *Estado de São Paulo* de 05/08/1975.

⁷⁸ Depoimento de Aluísio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011

⁷⁹ Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/ 2010

Gravada em dezembro de 1974, a série *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* foi um dos mais de 20 discos produzidos naquele primeiro ano da existência oficial da Discos Marcus Pereira. Alguns dos outros projetos daquele ano foram *Frevo ao Vivo*, gravado em Recife, *Brasil, Trombone*, com Raul de Barros, discos de sambas como *Os Melhores Sambas de Todos os Tempos*, com os Novos Batutas, *Vamos sambar* com Osvaldinho da Cuíca e o Grupo Vai Vai e outro volume dedicado ao cancioneiro de Paulo Vanzolini, na voz de Carmen Costa e Paulo Marquez. Outro projeto foi *A Música de Donga*, com sambas e choros do compositor interpretados por Elizeth Cardoso, Leci Brandão e o próprio Donga, que gravava seu primeiro disco aos 83 anos⁸⁰. Na contracapa deste LP, o crítico musical e sambista carioca Sérgio Cabral escrevia que

A Gravadora Marcus Pereira está se especializando em preencher lacunas na área de disco. Primeiramente, percorrendo o Brasil para gravar as músicas populares que até então não tinham merecido a atenção da nossa indústria fonográfica. Segundamente, gravando as obras dos grandes nomes da música brasileira. Começou com o fundador da Escola de Samba Estação Primeira, o grande Cartola, que gravou aos 65 anos de idade o seu primeiro elepê, e agora com Donga, o criador do primeiro samba gravado, que vê sua obra em LP, pela primeira vez, aos 83 anos de idade.⁸¹

No texto, Cabral confirma o sentimento de que a Marcus Pereira estava preenchendo uma lacuna no mercado que não estava sendo explorada pela grande indústria. Ao mesmo tempo, a gravadora resgatava uma parte da história da música e cultura brasileira que poderia se perder. Segundo Falcão, a ideia era esta mesma e o objetivo era abarcar o maior número de manifestações culturais, as mais diferentes possíveis.

2.7 - O Quinteto Armorial

O primeiro disco do Quinteto Armorial, *Do Romance ao Galope Nordestino*, também foi gravado em 1974. Criado pelo escritor Ariano Suassuna, o quinteto

⁸⁰ Donga morreria em 25/08/1974, durante a finalização do LP.

⁸¹ Texto na contracapa do LP “A Música de Donga” lançado em 1974 pela Discos Marcus Pereira

procurava traduzir para a música os conceitos do Movimento Armorial, elaborado por Suassuna, de se criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular. Antônio Nóbrega afirma⁸² que a ideia era que o Quinteto Armorial fosse o espelho musical do Movimento Armorial. Nóbrega foi um dos músicos fundadores do quinteto, juntamente com Antônio Madureira, Egildo Vieira do Nascimento, Fernando Torres e Edison. Sautchuk (2005:92)⁸³ explica que Suassuna acreditava que uma orquestra não seria o formato ideal para traduzir a proposta estética do movimento e buscava a criação de um grupo de câmara, o que deu origem ao quinteto. Segundo Nóbrega, o grupo pretendia traduzir a música popular nordestina para um formato erudito através da utilização de instrumentos populares, como a viola sertaneja, o pífano e a rabeca. A proposta era realizar um diálogo entre a música barroca medieval e as cantigas populares do Nordeste, adensando-as de significados através de recursos de música erudita. Ariano já havia participado da equipe de consultoria da *Música Popular do Nordeste* e então entrou em contato com Marcus Pereira que decidiu gravar o quinteto. As gravações ocorreram em São Paulo, no Estúdio Eldorado. Também em São Paulo foi o lançamento do álbum, na boate Jogral, de acordo com as lembranças de Nóbrega, seguido de vários concertos de lançamento do disco. O pesquisador José Ramos Tinhorão saúda o disco como um *milagre*. Segundo ele, as músicas do Quinteto Armorial

(...)transportam numa ponte de quatro séculos a Renascença para o Nordeste, para repetir a experiência fantástica da fusão da plangente monodia do marimbau⁸⁴ dos cegos com a polifonia do violão, esse descendente do alaúde, enquanto o viola soa cortante e metálica com um clavicórdio.⁸⁵

O *milagre* musical visto por Tinhorão não se traduziu, contudo, em grandes vendas. Nóbrega afirma que as vendas dos discos produzidos pela Discos Marcus Pereira eram pequenas, apesar da gravadora ter uma relação generosa com o quinteto e com seu lento processo de criação. Ao longo da década de 1970, o Quinteto Armorial lançou quatro discos pela Marcus Pereira, um a cada

⁸² Depoimento de Antônio Nóbrega prestado ao autor em 12/08/ 2012.

⁸³ Em sua dissertação de mestrado, Sautchuk dedica todo um capítulo ao Movimento Armorial e ao Quinteto, elaborado principalmente a partir de relato do músico Antônio Madureira.

⁸⁴ Espécie de berimbau primitivo. O termo marimbau foi cunhado por Mário de Andrade.

⁸⁵ *O milagre brasileiro do Quinteto Armorial*. Jornal do Brasil. 10/12/1974.

dois anos, todos seguindo a mesma estética proposta pelo Movimento Armorial⁸⁶.

2.8 - Orçamentos generosos e dívidas

A generosidade de Marcus Pereira não se limitava ao Quinteto Armorial. Os investimentos feitos na produção e divulgação dos discos ultrapassavam os ganhos obtidos com a venda dos mesmos. Carolina Andrade, esposa de Marcus e diretora artística da gravadora entre 1975 e 1977, lembra que o LP de Adauto Santos, *Nau Catarineta*, lançado em 1975, custou cifra semelhante a um disco de Roberto Carlos⁸⁷, inclusive com a utilização de uma orquestra de mais de 50 pessoas, todas listadas na contracapa do álbum⁸⁸. Enquanto o disco de Roberto Carlos teria retorno garantido, o LP de Adauto, músico da noite paulistana que se apresentava no Bar Jograal, não venderia nem um décimo de um disco do Roberto, afirma Carolina. “Era um investimento a fundo perdido”. O arranjador Theo de Barros conta que quando foi produzir o primeiro disco do percussionista Papete para a Discos Marcus Pereira, *Berimbau e Percussão*, também lançado em 1975, produtor e músico entraram em estúdio, o Vice-Versa, em São Paulo, sem ter uma composição completa, procedimento que não era adotado nem por grandes vendedores de discos. Segundo Barros, o repertório foi sendo feito no próprio estúdio, às custas da gravadora.⁸⁹ O músico Marcus Vinícius, diretor artístico da Marcus Pereira de 1977 até seu encerramento em 1981, lembra que havia um descasamento grande entre os recursos aplicados e o retorno financeiro. Vinícius relata a história de alguns compactos lançados pela Marcus Pereira que tinham gastos extraordinários de divulgação. Segundo ele, Marcus Pereira mandava confeccionar cartazes com o melhor papel possível, com fotos tiradas por profissionais do mercado de publicidade. “Muitas vezes eram cartazes que nem iam ser utilizados pelos lojistas que preferiam anunciar

⁸⁶ O Quinteto Armorial é uma exceção no catálogo da Discos Marcus Pereira, formado em sua maioria não por discos de artistas mas discos de conceito e projetos específicos.

⁸⁷ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012.

⁸⁸ Quando a primeira edição do LP não atingiu as vendas esperadas, ele foi relançado com outra capa e outro título *Sucesso da Noite para o Dia*.

⁸⁹ Depoimento de Theo de Barros prestado ao autor em 05/09/ 2012

produtos mais comerciais do que um compacto da Discos Marcus Pereira” afirma⁹⁰. Segundo Vinícius, estes gastos elevados criavam um grande descasamento entre os investimentos feitos em projetos e o retorno esperado por eles, o que provocou o aparecimento de dificuldades financeiras já em seu primeiro ano de vida. Três fatores foram realçados por Vinícius para explicar as dificuldades financeiras da gravadora, sendo o mais importante o fato de que os *discos culturais* tinham um retorno de longo prazo enquanto os pagamentos pelas gravações eram feitos no curto prazo. O outro fator, também significativo, eram os orçamentos elevados com que Marcus Pereira trabalhava. Segundo Vinícius, eles eram um resquício do trabalho de Pereira com a publicidade. O terceiro fator era a preocupação de Marcus Pereira com a qualidade do produto, gastando somas abusivas e impensáveis para um setor como a indústria fonográfica que sempre trabalhou com margens apertadas de lucro. Para Aluizio Falcão⁹¹, o fato da Discos Marcus Pereira não ter nem estúdios próprios nem fábrica e distribuidora também contribuiu para que as dívidas começassem a surgir. Porém, Falcão afirma que um dos principais fatores do desequilíbrio orçamentário era o estilo de vida de Marcus Pereira, que gastava bem acima dos recursos obtidos pela receita da gravadora.

2.9 - Discos Marcus Pereira e o Estado

Sem o retorno esperado dos investimentos nos *discos culturais*, com empréstimos bancários vencendo e com as portas dos bancos fechadas, foi Aluizio Falcão que encontrou uma saída momentânea para a crise que se instalava. Falcão tinha um amigo, Gérson Ferreira Filho, que era economista da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), empresa pública vinculada ao Ministério do Planejamento, Coordenação e Gestão e apresentou a ele a ideia de obter um financiamento para a gravadora, apoiada na estratégia da empresa de realizar pesquisas sobre as manifestações culturais brasileira e registrá-las em

⁹⁰ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/2010

⁹¹ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/2011.

discos. Segundo Sautchuk, até então, a Finep nunca havia financiado projetos culturais mas Gérson entendeu que

(...) sob “estudos e projetos” estava contemplada também a produção cultural, e foi apoiado pela área jurídica da FINEP a esse respeito (...). O argumento de Marcus Pereira junto a FINEP foi o seguinte: “no momento em que faço pesquisa folclórica e descubro valores culturais desconhecidos até agora do grande público, isto passa a ser produto de consumo que vai trazer lucro cultural para o Brasil, financeiro para o artista brasileiro e comercial para as empresas que o exploram (Sautchuk, 2005: 35).

A Finep aprovou o pedido em 26/3/1975 e a Discos Marcus Pereira recebeu um financiamento de Cr\$ 5, 6 milhões com dois anos de carência, sete anos para pagar e juros “negativos”, de acordo com declaração do próprio Marcus Pereira à Folha de São Paulo⁹². A partir do recebimento dos recursos, os LPs da Discos Marcus Pereira passaram a ter o seguinte texto em sua contracapa: “Este disco foi gravado e autorizado por Discos Marcus Pereira, empresa financiada pela FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos”.

É interessante notar que, apesar do discurso de Marcus Pereira de que sua iniciativa de registrar a música brasileira era contrária à estratégia do governo militar, de internacionalizar a cultura com a grande veiculação de músicas estrangeiras, foi esse mesmo governo que concedeu um financiamento à gravadora. Eduardo Vicente tem algumas considerações à respeito. Segundo ele, apesar do caráter autoritário e da instituição da censura, o governo militar também tinha um aspecto fortemente nacionalista o que desfavorecia um pouco a tese de uma pretensa dominação cultural estrangeira associada à implantação do regime (Vicente, 2002: 57). Vale a pena lembrar que foi o regime militar que implantou a lei do “Disco é Cultura”, que através do recolhimento de ICM, permitiu que as gravadoras multinacionais construíssem um catálogo de música brasileira no país, o que consolidou a carreira da maioria dos artistas de MPB durante a década de 1970, que não possuíam grande vendagem. Ortiz afirma que o período do governo militar (1964-1980) foi um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se

⁹² *O melhor de Marcus Pereira*. Folha de São Paulo. 11/10/1975

deve, segundo ele, ao fato de ser o Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista. Neste sentido, Ortiz ressalta que a censura “age como pressão seletiva (...). São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema, ou a indústria editorial” (Ortiz, 1988: 114), o que pode ser estendido também para a indústria fonográfica, tornando compreensível o porquê da aprovação do financiamento da Finep à Discos Marcus Pereira. Aluizio Falcão afirma que nunca houve um incidente de interferência política no trabalho da gravadora⁹³. Segundo ele, Marcus Pereira utilizava a imagem na imprensa de resistência mas o objetivo era cultural.

“O governo não se opunha à gravadora porque o que estávamos fazendo era resgatar a música folclórica do país. A oposição ao governo era pessoal. ‘Nós’ éramos contra a ditadura militar. A gravadora não. A Discos Marcus Pereira representava uma resistência cultural porque as demais gravadoras não estavam preocupadas em realizar este trabalho”⁹⁴

Na visão de Marcus Vinícius, a grande oposição enfrentada pela Discos Marcus Pereira era mercadológica. Segundo ele, no momento em que a gravadora é criada, a música brasileira estava reduzida aos grandes nomes produzidos pelos festivais televisivos e pela música estrangeira. Vinícius afirma que o alvo das grandes gravadoras era o público consumidor jovem que estava possibilitando o crescimento das vendas no país⁹⁵. Ao gravar a música brasileira de qualidade e vinculada à cultura popular, a Discos Marcus Pereira enfrentaria a resistência das demais gravadoras e do próprio mercado, que não estava preparado para consumir aqueles discos. Vinícius ressalta que apesar da boa recepção da crítica impressa e dos prêmios, a Discos Marcus Pereira não tinha visibilidade nos meios eletrônicos, como rádio e televisão, que eram os grandes meios de divulgação musical naquele período. Para Vinícius, enquanto a música que Marcus Pereira se propunha a lançar estava vinculada à lembrança das raízes brasileiras, do povo brasileiro, o objetivo da grande indústria era a consolidação do consumo de massa através de “músicas comerciais”. Novamente, na análise de Ortiz (1988: 118-119), o que acontece neste momento é a união entre o Estado e as empresas para a integração do território brasileiro. Se de um lado, o

⁹³ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011.

⁹⁴ Aluizio Falcão, *Op. Cit.*

⁹⁵ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010

governo aspira a integração política da consciência, os empresários buscam a consolidação de um mercado consumidor, mesmo que para isso os bens e produtos vendidos tenham que passar por um processo de despolitização de conteúdo. Se o governo militar procura “garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções (...), organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos” (Ortiz, 1988: 115), o mesmo pode se dizer da indústria cultural naquele momento, que se concentra na produção de, neste caso, músicas, que encontrariam a maior visibilidade possível nos meios de comunicação para posterior consumo. Este não foi o caminho trilhado pela Discos Marcus Pereira mas entendo que isto não significa que houvesse uma perseguição do Estado ou das empresas do setor contra ela, como o próprio financiamento da Finep indica. O cantor e compositor Elomar⁹⁶ deu um depoimento esclarecedor durante concerto em homenagem a Marcus Pereira realizado em São Paulo, no Auditório Ibirapuera, em 05/02/2012. Segundo ele, no final dos anos 1970, Marcus Pereira o levou até Brasília e, em uma noite, entraram no bar de um hotel para beberem o que havia de bom e do melhor. Elomar relatou que, no final da noite, quando a conta chegou, Marcus se recusou a pagar o que estavam cobrando, alegando que os preços eram abusivos. O cantor lembrou que o Brasil era uma ditadura militar e que o gerente chamou vários homens de terno que pareciam querer levá-los para outro lugar para resolver a situação. No entanto, de repente, alguém apareceu e disse que a conta já estava paga e que os dois poderiam sair, o que revela que Marcus Pereira também tinha um bom relacionamento com parte das figuras que estavam no poder naquele momento. Além disso, no decorrer de sua existência, a Discos Marcus Pereira realizou várias edições de seus discos em tiragens exclusivas para órgãos ligados ao governo, como a Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil e a Secretaria de Comunicação da Presidência da República, o que significa que seu trabalho era visto com olhos positivos por Brasília.

Sobre a relação da gravadora com todo o setor, Marcus Vinícius fez algumas ponderações. O músico analisa que o fato de Marcus Pereira sempre criticar as

⁹⁶ Elomar se associaria a Discos Marcus Pereira para gravar e distribuir dois LPs, “Na quadrada das águas perdidas” (só distribuição, 1979) e “Parcelada Malunga” (1980, em parceria com Arthur Moreira Lima)

demais gravadoras através da imprensa pela postura de lançar discos internacionais trouxe mais prejuízos que benefícios à gravadora. Segundo ele, a Discos Marcus Pereira não possuía nem fábrica nem distribuição própria e precisava de uma relação positiva com as gravadoras que possuíam estes serviços para poder contratá-los. A RCA, que fez a distribuição para a Discos Marcus Pereira desde 1972, rompeu a parceria em meados de 1975. Para Vinícius, o rompimento aconteceu em função do posicionamento de Marcus Pereira na imprensa sobre as multinacionais do disco. Já o próprio Marcus Pereira acreditava que se tratava de uma estratégia das multinacionais do disco para impedir a criação de um mercado para música brasileira de qualidade⁹⁷ o que, como já foi analisado anteriormente por Vicente (2002: 57), não ocorreu na prática.

O dinheiro da Finep viria a estabilizar a situação da gravadora momentaneamente mas antes mesmo de ele chegar, a crise se agravou e os recursos passaram a ser insuficientes para o pagamento dos funcionários. Segundo Aluizio Falcão, o pior momento da crise aconteceu durante uma viagem de Marcus Pereira à Europa, o que tornou a situação insustentável já que, para Falcão, certas obrigações junto aos colaboradores da empresa não poderiam deixar de ser cumpridas⁹⁸. Os funcionários fizeram um documento pedindo explicações à direção da empresa sobre o atraso dos salários, assinado por todos. Falcão conta que ele encabeçava a lista de assinaturas do documento, o que teria sido visto como traição por Marcus Pereira. O evento provocou o rompimento definitivo entre Pereira e Falcão⁹⁹, que deixou a gravadora. Profissionais trazidos por Falcão, como Theo de Barros e Pelão, também se afastaram. Ao deixar a Discos Marcus Pereira, Falcão foi trabalhar na Rádio Eldorado, do Grupo O Estado de São Paulo, onde em 1979 fundaria a gravadora Eldorado. Nesta gravadora, Falcão daria continuidade ao trabalho desenvolvido na Discos Marcus Pereira, realizando projetos que foram criados originalmente para serem realizados na Marcus Pereira. Segundo o próprio Falcão¹⁰⁰, discos

⁹⁷ *A música dos Brasis*. Folha de São Paulo. 28/10/1979.

⁹⁸ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

⁹⁹ Segundo Sautchuk (2005: 35), Marcus indenizou Aluizio, incorporando os 40% que lhe cabiam na antiga sociedade.

¹⁰⁰ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

lançados na gravadora Eldorado como *Caipira, Raízes e Frutos*, de música de viola, *Música de Cangaço*, com músicas do sertão nordestino, *As Flores em Vida*, com a obra de Nelson Cavaquinho interpretada por artistas de sucesso, *Modinhas Imperiais*¹⁰¹, com modas e cantigas da época do Império, e o *O Canto dos Escravos*¹⁰², reunindo cantigas de trabalho escravo recolhidas em Minas Gerais, foram concebidos por ele quando ele ainda estava na Discos Marcus Pereira. Todos estes projetos seguiam a estratégia de *discos culturais*, priorizando conceitos específicos, que Falcão lapidou durante os anos que passou na Marcus Pereira. Na Eldorado, Falcão também voltou a gravar Paulo Vanzolini, Théo de Barros, Carlos Poyares, Antonio Nóbrega (do Quinteto Armorial), Renato Teixeira, Clementina de Jesus, artistas que já haviam gravado anteriormente pela Discos Marcus Pereira. A nova gravadora também deu atenção especial à música instrumental brasileira, com a gravação de compositores e artistas populares como o próprio Théo de Barros, Heraldo do Monte, Paulinho Nogueira, Edu da Gaita, como a obra de clássicos eruditos interpretados pelos pianistas Clara Sverner e João Carlos Martins, por exemplo.

2.10 - Sem dinheiro e sem Falcão: mudança de rumos

Na Discos Marcus Pereira, com a saída de Falcão, Marcus tomou outras atitudes drásticas como demitir outros funcionários em função da falta de capital. Sem recursos para substituir Falcão, Pereira trouxe sua então esposa, a jornalista Carolina Andrade para assumir a direção artística da gravadora. Embora Carolina tivesse trabalhado na produção da série de fascículos e discos *História da Música Popular Brasileira* da Editora Abril, sua experiência na indústria fonográfica era mínima. Como jornalista, deixou sua marca no catálogo da empresa, principalmente na produção das duas coleções restantes do *Mapa Musical do Brasil* que seriam realizadas em 1975 e 1976: a *Música Popular do Sul* e a *Música Popular do Norte*.

¹⁰¹ Título e tema deste LP foram “emprestados” por livro de Mário de Andrade, publicado pela primeira vez em 1930.

¹⁰² O produtor de estúdio do LP “Canto dos Escravos” foi Marcus Vinícius, que também havia ocupado o cargo de diretor artístico da Marcus Pereira.

A próxima coleção da série *Mapa Musical do Brasil* era a *Música Popular do Sul*. Foi na coleção do Sul que o termo *Mapa Musical do Brasil* aparece pela primeira vez no texto da contracapa dos LPs. Neste texto, Marcus Pereira explica que o termo *Mapa Musical do Brasil* foi conferido ao conjunto das coleções pelo crítico Sérgio Cabral para “definir o nosso trabalho de documentação da música popular e folclórica de nosso país”. O formato foi o mesmo das outras coleções, com quatro LPs dedicados às músicas e manifestações folclóricas dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Porém, a abordagem do material folclórico foi um pouco diferente dos projetos anteriores com as gravações ao vivo ocupando mais espaço em toda a coleção. Marcus Pereira afirmou, em entrevista ao jornal *O Globo*, que o maior volume de gravações ao vivo era decorrente do fato do consumidor estar mais acostumado ao *som direto*.

Por uma questão de cautela comercial, na primeira coleção quase tudo foi elaborado, feito, para acostumar o ouvinte afeito ao consumo. (...) Aos poucos estamos cada vez menos passando a limpo. Para isto foi preciso primeiro conquistar o consumidor a dar valor ao documento, a ver a beleza da coisa rústica.¹⁰³

Por *passar a limpo*, Marcus Pereira se referia à regravação da música em estúdio utilizando a gravação original ao vivo como base, preservando a estrutura original da canção, como foi feito de forma expressiva nas coleções do Nordeste e Centro-Oeste/Sudeste. Se em um primeiro momento as gravações em estúdio se justificavam porque o consumidor urbano não estava acostumado com a voz rústica dos cantadores populares¹⁰⁴, Marcus Pereira afirmava que este consumidor já havia se familiarizado com estas vozes depois das duas coleções iniciais, o que resultou na “parte maior de depoimentos e transcrições diretas, levando o consumidor a dar valor ao documento, a ver a beleza da coisa rústica”. Carolina Andrade afirma¹⁰⁵, contudo, que a questão financeira também foi importante para a redução da participação de gravações de estúdio feitas por

¹⁰³ Marcus Pereira – *O samba é a desgraça nacional. Vamos fazer calangos, emboladas, cururus*. O Globo. 27/02/1977

¹⁰⁴ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011, conforme citado na p. 16.

¹⁰⁵ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06 de setembro de 2012.

artistas renomados. Ela conta que Marcus Pereira tinha receio de que o consumidor urbano “ouvisse aquelas vozes desafinadas dos cantadores populares nos discos e formasse uma ideia distorcida do que era cultura popular” mas que, diante dos recursos limitados, a opção foi utilizar mais as fitas gravadas *in loco*.

2.11 - Gravações ao vivo ganham importância

Segundo Carolina, a equipe de gravação e pesquisa que foi até a Região Sul se resumiu a ela e ao seu irmão, Cesário Coimbra de Andrade, que possuía um equipamento móvel de gravação, um cenário bem diferente do grande número de pessoas que foram em busca de registros folclóricos na elaboração das coleções anteriores. Desta forma, entendo que, além da questão da familiarização do consumidor com as gravações locais, a falta de recursos também foi importante para a mudança de foco do conteúdo da coleção, do estúdio para os registros documentais. Além disso, vale ressaltar que Marcus Pereira já havia afirmado anteriormente que preferia as gravações ao vivo, ao contrário de Aluizio Falcão, que priorizava as gravações equilibradas de estúdio. Com a saída de Falcão, Marcus estava livre para priorizar os registros documentais. Sautchuk (2005: 62) subentende que Marcus Pereira via a possibilidade de criar um nicho de mercado para a música *autêntica* por isso o aumento da participação das gravações *in loco*. Embora não afirme claramente, Sautchuk (2005:62) também aponta na questão da falta de recursos em nota de rodapé:

Pereira apresenta argumentos estéticos e ideológicos para essa mudança. Embora não mencione isso, ela acarreta também uma redução nos custos de produção dos LPs, uma vez que diminui os gastos com instrumentistas, arranjadores e com horas de gravação e mixagem em estúdio.

Carolina e Cesário passaram cerca de três meses viajando pelos estados da Região Sul gravando as manifestações folclóricas locais. Consultores e pesquisadores vários são listados na ficha técnica dos álbuns, como Paixão Cortes, Inani Custódio Pinto, Doralécio Soares e a própria Carolina Andrade e o

grupo de música regional Os Tapes. Porém, entendo, de acordo com relato de Carolina, esta consultoria e pesquisa aconteceram já durante a viagem de coleta de material, à medida que ela buscava informações sobre manifestações folclóricas, não caracterizando um trabalho feito previamente como nas séries anteriores. Acredito que é esta a razão de Carolina afirmar que o “(...) trabalho não foi o de uma pesquisa de folclore ou antropológica (...) mas o de uma imensa reportagem musical, na qual o repórter filtra as impressões pelo sentimento”¹⁰⁶. Este enfoque pode ser sentido tanto na forma como a coleção foi construída como também nos textos do encarte e nas fotos utilizadas na arte do pacote. Os textos deixam de ser extremamente didáticos e ganham cunho documental, assim como as fotos.

O primeiro volume se inicia com a execução de “Boi Barroso”, uma das principais obras do folclore gaúcho, de domínio público. Porém, diferente do realizado anteriormente nas outras coleções, a música foi dividida em etapas. Carolina explica que a faixa se divide em três segmentos interligados. O disco se inicia com um depoimento de Moisés Mondadori, acordeonista descoberto pelo consultor Paixão Côrtes, especializado em cultura e folclore gaúcho, em Vacaria (Aragão 2011:62). Mondadori havia trabalhado na fábrica de discos Casa A Elétrica, em Porto Alegre, como gerente de prensas no início do século XX onde “gravava e fazia discos” e, em 1914, gravou “Boi Barroso”¹⁰⁷. O depoimento é intercalado com a gravação de Mondadori de 1914. No depoimento, ele conta como trabalhava e gravava discos na Elétrica e afirma que “(...) naquele tempo estava com 18 anos. Mas agora com 80 anos, toco de novo e gravo também (...)”, referindo-se à gravação que Carolina e Cesário estavam fazendo de sua apresentação. Então, a gravação de 1914 se liga a um novo registro de “Boi Barroso” executada no acordeom por Mondadori, gravada ao vivo por Cesário em 1975. Este registro forma o segundo segmento da faixa. A gravação ao vivo se une, então, a um registro da música em estúdio, interpretada por Elis Regina, e que constitui o terceiro e último segmento da primeira faixa do LP. Sautchuk (2005: 67) afirma que

¹⁰⁶ Marcus Pereira – *O samba é a desgraça nacional. Vamos fazer calangos, emboladas, cururus*. O Globo. 27/02/1977

¹⁰⁷ Segundo Carolina Andrade, a gravação de Mondadori de 1914 é o primeiro registro fonográfico de “Boi Barroso”.

As gravações de Moisé Mondadori – a de 1914 e a de 1975 – são trazidas ao ouvinte moderno para indicar a existência de uma tradição, de um cancionero que simboliza uma cultura particular. Esta tradição é apresentada com uma pátina de passado denotado tanto pela citação da gravação histórica quanto pela execução mais recente pelas mãos do velho Mondadori. A interpretação sofisticada de Elis – uma das cantoras brasileiras mais aclamadas da época – não apenas argumenta em favor da possibilidade de uma leitura moderna dessa tradição, mas também aponta o vínculo às tradições como via para a construção de uma cultura brasileira moderna.

Entendo que ao colocar, em sequência em apenas uma faixa, a mesma canção em sua primeira gravação histórica, outro registro ao vivo e um terceiro de estúdio, a intenção era de mostrar de forma sucinta a estratégia da Discos Marcus Pereira, de não apenas registrar aquelas canções folclóricas que estariam desaparecendo, mas também de torná-las acessíveis para um novo consumidor urbano. Marcus Pereira diz que

Na coleção Sul, o depoimento e a gravação ao vivo de Moisé Mondadori é seguida por uma interpretação de Elis Regina do mesmo “Boi Barroso”, com arranjo de Rogério Duprat para quarteto de sopro, num papel quase didático de mostrar como a música do povo é material de consumo muito fácil e capaz de agradar a largas camadas do mercado¹⁰⁸.

Como afirma Pereira, os arranjos das faixas de estúdio de Elis foram feitos pelo maestro Rogério Duprat, conhecido pelo seu trabalho junto aos tropicalistas. Elis Regina foi o único nome consagrado da música brasileira que participou da coleção. Segundo Carolina, Elis Regina e Rogério Duprat trabalharam por um cachê simbólico¹⁰⁹. E trabalharam rapidamente. No caso de Elis, Carolina lembra que a cantora gaúcha chegou ao estúdio pontualmente no horário marcado e com suas músicas já prontas e interpretações ensaiadas. E, em menos de duas horas, ela registrou para a coleção as músicas “Alto da Bronze”, “Porto dos Casais”, “Homens de Preto” e “Boi Barroso”, todas presentes no primeiro volume da coleção, dedicado aos compositores e intérpretes gaúchos. A maior participação com gravações em estúdio da coleção vem do grupo

¹⁰⁸ Marcus Pereira – *O samba é a desgraça nacional. Vamos fazer calangos, emboladas, cururus*. O Globo. 27/02/77

¹⁰⁹ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06 de setembro de 2012

gaúcho Os Tapes, descoberto “quase sem querer” por Carolina Andrade no interior do Rio Grande do Sul, durante a viagem de coleta, na cidade de Tapes.

De passagem pela cidade de Tapes, então com sete mil habitantes, ela (Carolina) se surpreendeu com o conjunto de jovens de 16 a 30 anos que se apresentava diariamente num teatrinho. Para a pesquisadora, aquele trabalho era um bom contraponto à música gaúcha cristalizada – e uma maneira de dar espaço a gente jovem que estaria “renovando o folclore”, como o Quinteto Violado havia feito na coleção do Nordeste. De tão empolgado com o grupo, Marcus gravou ainda seus dois primeiros discos de carreira: *Canto da gente* (1975) e *Não tá morto quem peleia* (1980) (Aragão 2011:62).

Os Tapes participam de 11 faixas e estão presentes nos quatro volumes da série *Música Popular do Sul* interpretando canções missioneiras, milongas, cantos de trabalho, xotes e danças gaúchas. O volume dois da coleção é dedicado às milongas, música missioneira, cantos religiosos e música de inspiração indígena. No volume três estão reunidos os cantos de trabalho, folclore de Santa Catarina, ditos, pajadas e declamações. O disco quatro é formado pelas danças: fandangos, xotes, rancheiras, bugio e vanerão. Com exceção do primeiro volume, onde as gravações de estúdio estão concentradas, os registros ao vivo dominam os demais volumes. Carolina conta que em algumas regiões visitadas, as gravações feitas realmente registraram cantos e manifestações que estavam se perdendo, principalmente em relação aos cantos de trabalho e às danças, reafirmando os temores revelados por Mário de Andrade cerca de 40 anos antes.¹¹⁰ É importante ressaltar que, em alguns aspectos, a *Música Popular do Sul* deu passos expressivos em direção ao documental, deixando realmente para trás o temor de que as gravações autênticas afugassem o consumidor, como aconteceu com os exemplos a seguir, já citados anteriormente. Na coleção *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, a faixa “Serra Baile”, de seu Chico de Ubatuba, precisou receber um arranjo extra para encobrir um zumbido que entrou em um dos canais de som da gravação ao vivo. O primeiro disco de Cartola teve seu lançamento quase cancelado porque Marcus Pereira se irritou com o que ele chamou de *som de latido de cachorro* nas faixas e que era, na verdade, a cuíca do Mestre Marçal. Ao contrário destes exemplos, no volume quatro da *Música Popular do Sul*, um cachorro de verdade

¹¹⁰ Falaremos mais a respeito deste assunto no capítulo 3.

late e uiva durante toda a faixa “Provocando Tio Bilia”, um vanerão executado por Sadi Cardoso e Ataíde Barros, que foi gravado ao vivo. Se em um primeiro momento a importância era oferecer gravações de qualidade, o foco teria se deslocado para autenticidade. Esta busca de autenticidade documental também permeia as fotos e os textos. Embora a foto utilizada na capa dos discos ainda buscasse uma beleza plástica e idealizada do Brasil rural através da imagem de um gaúcho paramentado com capa e chapéu em um campo aberto, feita por um fotógrafo profissional, a quase totalidade das fotografias utilizadas no encarte interno da coleção é de autoria de Carolina Andrade. As fotos de Carolina, feitas com uma câmara amadora,¹¹¹ retratam os músicos e seus instrumentos, durante a gravações ao vivo em seu habitat, casas simples do interior. Enquanto textos mais descritivos sobre os gêneros musicais são de autoria dos pesquisadores, em todos os volumes há espaço para textos mais jornalísticos, de autoria de Carolina Andrade, descrevendo o cotidiano dos músicos do povo e sua relação com a música folclórica. Muitas vezes, os entrevistados que aparecem nos textos também são retratados nas fotos, criando-se maior interação entre foto e texto do que havia nas primeiras coleções. O espaço destinado aos registros documentais iria crescer ainda mais na próxima série, a *Música Popular do Norte*.

2.12 - A experiência documental do Norte

Lançados em 1976, os quatro volumes da *Música Popular do Norte* formariam a última coleção do *Mapa Musical do Brasil*. Esta série radicalizaria ainda mais a busca pela autenticidade. Não apenas as gravações ao vivo ganhariam mais espaço como os registros documentais começaram a ser realizados durante as festas e folguedos realizados pelas comunidades. Enquanto nas coleções anteriores, muitos registros ao vivo foram feitos a partir do convite dos produtores para os músicos se apresentarem especialmente para a gravação, desta vez as gravações documentaram a ocorrência das próprias festas e danças. Novamente a diretora artística da Discos Marcus Pereira, Carolina Andrade e

¹¹¹ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/2012

seu irmão Cesário Coimbra de Andrade viajaram para realizar os registros ao vivo. Carolina lembra¹¹² que a falta de recursos fez com que a viagem fosse mais curta que o necessário. Os irmãos passaram por São Luís, Manaus e Belém onde participaram de várias festas. Em São Luís, Carolina e Cesário participaram do boi-bumbá do Maranhão¹¹³, no bairro Madre Deus, realizado durante as festas juninas da região. No Estado de Amazonas, eles gravaram o XX Festival de Folclore de Manaus, que ocorria em um estádio e reunia vários grupos de pessoas que dançavam e cantavam fantasiados de índios, além de grupos instrumentais. No Belém do Pará, eles registraram uma série de apresentações de *Pássaros*, definidos por Carolina como “grupos de teatro que apresentam, principalmente durante as festas juninas, musicais populares com uma estrutura complicadíssima”¹¹⁴, incorporando relatos folclóricos a uma narrativa de novela de rádio e teatro de revista, sempre tendo como tema central a história de morte e ressurreição de uma ave. A produtora relata que todos os personagens têm nomes de pássaros, falam de forma arcaica e que a narrativa é intercalada com músicas, “de rumbas a carimbos, passando até pelo Guarani”. Na contracapa do quarto volume da *Música Popular do Norte*, Marcus Pereira escreve que o historiador Luís da Câmara Cascudo afirma que os *Pássaros*

(...) eram, no passado, os *Cordões dos Bichos*, de origem indígena, cortejo que acompanhava uma ave ornamental, com sugestiva e limitada coreografia de tom dramático, pois quase sempre a ave era abatida pelo caçador e ressuscitada pela ciência do pajé.

Entendo, contudo, que apesar de se basearem inicialmente no *Cordão dos Bichos*¹¹⁵ de que fala Câmara Cascudo, os *Pássaros* registrados por Carolina e Cesário já nasceram com a incorporação de influências urbanas, com enredos de rádio novela e músicas como rumba e carimbó, mantendo apenas a espinha dorsal da narrativa dos cordões, a morte e renascimento da ave, não se tratando de um processo de transformação de uma manifestação folclórica em outra.

¹¹² Carolina Andrade, *Op. Cit.*

¹¹³ Apesar de estar geograficamente na Região Nordeste, o Estado do Maranhão foi incorporado “culturalmente” na Região Norte pela Discos Marcus Pereira.

¹¹⁴ Marcus Pereira – *O samba é a desgraça nacional. Vamos fazer calangos, emboladas, cururus.* O Globo. 27/02/77

¹¹⁵ Mário de Andrade também cita os cordões de bichos de Belém e recomenda aos membros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 que os registrem (Toni, 1980: 40)

Ao priorizar eventos ao vivo, Carolina sabia que os registros teriam, além da música, outros sons vindos do ambiente e que seriam incorporados às gravações, como os gritos de animação dos participantes, fogos de artifício e até um pedido feito no que parece ser um serviço de alto-falante para que a polícia ajude a conter os foliões em uma festa do boi do Maranhão. A qualidade sonora é colocada em segundo plano para que seja incorporada a *cor local* dos eventos registrados, reafirmando o caráter de documento e pesquisa do projeto e, de certa forma, incorporando a falta de recursos financeiros no resultado final do produto. Assim como na *Música Popular do Sul*, depoimentos de músicos e artistas populares foram incluídos na coleção. Desta forma, ouvimos entrevistas com Tabaco, o dono do boi do bairro de Madre Deus, e com Zé Igarapé, o patrono do evento. Também ouvimos João Pedro Batista Santos, “um seu criado”, discorrendo sobre seu papel nos festejos do Tambor do Índio, contextualizando as gravações.

2.13 - A terceirização

O orçamento restrito impediu, contudo, o registro de todos os festejos folclóricos necessários. A solução foi apelar para a *terceirização*, nas palavras da própria Carolina¹¹⁶. Por *terceirização*, a produtora entende a utilização de várias gravações já realizadas anteriormente por outros pesquisadores e folcloristas da região, que foram cedidas para a coleção. Segundo ela, além do orçamento pequeno, o fato dos festejos estarem espalhados por todo o ano também impossibilitou o registro de vários eventos¹¹⁷. Vários pesquisadores e folcloristas listados na ficha técnica da coleção serviram como fonte para estas gravações terceirizadas. Um dos consultores, o pesquisador Vicente Salles, do Pará, cedeu para a coleção a polca rural instrumental “Sitiana”, de Carlos

¹¹⁶ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012

¹¹⁷ Mário de Andrade também se queixa de não conseguir coletar várias manifestações folclóricas por estas se realizarem em épocas do ano distintas das que passou no Nordeste, por exemplo.

Cordeiro Tobias, interpretada pelo Trio Tó Teixeira¹¹⁸, gravada por Salles em 1968. A folclorista Maria Brígido, também do Pará, contribuiu com muitas gravações coletadas por ela, da comemoração do “Círio de Nazaré” e outras festas religiosas em Belém, até grupos de carimbó, lundu e chula da Ilha de Marajó e região, todas incluídas no volume três da coleção. Do Acervo Figueiredo e Vergolino Silva, da Universidade do Pará, vieram três gravações do batuque¹¹⁹ paraense, realizadas entre 1966 e 1976, de acordo com o encarte do LP. O também consultor do projeto, antropólogo Rafael Menezes Bastos, cedeu gravações dos índios kamayurá gravados por ele no Parque Nacional do Xingu em 1974.

2.14 - Os registros da Missão de Pesquisas Folclórica de 1938

Entre as gravações *terceirizadas*, duas se destacaram. Elas faziam parte dos registros realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, criada por Mário de Andrade, e que passaram por Belém do Pará em 1938. Esta seria a primeira vez em 38 anos que as gravações da missão folclórica seriam divulgadas para além do universo dos pesquisadores, e no formato de um produto de consumo. As duas músicas selecionadas nunca haviam sido lançadas em um disco comercial. Uma das gravações, a de um “Boi do Maranhão”, está no segundo volume da coleção enquanto a outra, marcada incorretamente no disco como um “Babaçuê”¹²⁰, encontra-se no quarto volume. Estas gravações fazem parte do material coletado pela missão de 1938, que viajou ao Norte e Nordeste para registrar – em gravações eletromecânicas, filmes, fotografias e anotações escritas – as manifestações folclóricas daquelas regiões. Falaremos mais a respeito destas gravações e da missão no capítulo 3.

¹¹⁸ Tó Teixeira, compositor influente na cena paraense, gravaria um compacto para a Discos Marcus Pereira em 1976, *Lá Vem Tio Tó* (MPCS 344).

¹¹⁹ De acordo com Sautchuk (2005: 68), o batuque do Pará é uma religião mediúnica com variações que fundem crenças e práticas de rituais indígenas, pajelança, culto aos orixás, kardecismo, catimbó, umbanda, catolicismo etc.

¹²⁰ Ritual religioso afro-ameríndio popular no Norte e Nordeste do Brasil.

A obra de Mário de Andrade também está presente em duas gravações de estúdio incluídas na coleção, “Cabocla Bonita”, uma toada, e “Murucututu”, um acalanto. As duas canções foram coletadas por Mário durante sua viagem à Região Amazônica em 1927. “Cabocla Bonita” foi publicada no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, em 1928. As duas faixas foram gravadas pela cantora paraense Jane Vaquer (que mais tarde mudaria o nome para Jane Duboc) com arranjos do maestro Radamés Gnattali, o responsável pela direção musical da coleção. Embora em menor quantidade, as gravações de estúdio também foram incluídas na *Música Popular do Norte*. Jane Vaquer e o instrumentista Papete foram os principais artistas utilizados na coleção, nenhum com forte apelo popular. Jane gravou principalmente modinhas e canções do compositor Waldemar Henrique. De acordo com texto de Vicente Sales, publicado no encarte da coleção, Henrique é um compositor importante na Região Norte, que utilizou temas folclóricos na produção de suas canções. Aragão (2011: 67) afirma que Waldemar teve contato com Mário de Andrade durante período em que viveu em São Paulo, entre 1930 e 1960. A obra de Waldemar Henrique – que ajudou a selecionar as canções que fizeram parte da coleção – está concentrada no volume um da série, que traz como subtítulo “Composições de Waldemar Henrique – Compositores e Intérpretes do Norte”¹²¹. No volume dois foram reunidos os bois do maranhão, zabumba, matraca, pindaré e orquestra, boi do Amazonas, boi do Pará, tambores, ritmos e danças do Maranhão. O volume três incluiu modinhas e romances do Pará, festas religiosas, carimbós, retumbão, lundu e chula marajoara. O quarto e último volume da coleção continha polca, mazurca, chotis, música dos índios Kamayurá, marambiré e desfeiteira, tribos e danças do Amazonas, batuque do Pará e os *Pássaros*. Apesar das dificuldades de produção, de todas as quatro coleções, a *Música Popular do Norte* foi a que trouxe a maior diversificação dos gêneros musicais e manifestações folclóricas reunidas, levando-se em conta todas as citações presentes nas capas dos LPs e que já foram descritas acima.

¹²¹ No mesmo ano de 1976, o primeiro LP da cantora paraense Fafá de Belém tinha o título *Tamba-tajá* (lançado pela então Phonogram, hoje Univesal Music), uma referência a uma planta e mito indígena da região, e incluía uma composição de Waldemar Henrique, inspirado no mito. Segundo o encarte do álbum, o título do LP era uma homenagem a Waldemar, o que revela tanto sua importância local como pesquisador do folclore com seu trânsito junto aos músicos populares.

2.15 - A jornalista Carolina Andrade

Todas as fotos utilizadas nos LPs da *Música Popular do Norte* são de autoria de Carolina Andrade, incluindo a utilizada na capa de todos os volumes da coleção. A imagem de uma amazonense vestida de índio foi tirada por Carolina durante o XX Festival de Folclore de Manaus em sua pequena máquina amadora, de acordo com Carolina¹²². A imagem da *índia*¹²³ olhando direto para a lente da câmera com um rosto feliz, cercado de plumas, contrasta com as imagens mais sóbrias e estáticas utilizadas nas demais coleções, aproximando-a de um registro jornalístico de um desfile carnavalesco. As demais fotos presentes no encarte também são mais documentais, conforme falamos, retratando os músicos e festas registradas. Desta forma, a estética de *autenticidade* extravasa o áudio e incorpora também a embalagem do produto, tanto foto como os textos que também deixam de ser apenas de referências folclóricas para descrever artistas e arte. Muitas vezes, Carolina se torna testemunha dos eventos em seus escritos, reforçando seu caráter documental como no trecho:

(...) Naquela noite morna de São João, tive meu primeiro encontro com o Boi-Bumbá do Maranhão. E meus olhos, meus ouvidos, meu coração foram pequenos para sentir toda a beleza daquela festa. (...) Não sei de onde, um som enorme tomou conta de tudo. Um som indescritível, uma batida, uma cadência de não tinha nada a ver com as que eu conhecia¹²⁴

Entendo que a experiência de Carolina como jornalista permitiu que a decisão de priorizar o documental nas coleções do Sul e do Norte fosse melhor implementada, mesmo com poucos recursos. Durante a produção destas duas coleções, Marcus Pereira permaneceu em São Paulo recebendo e ouvindo as fitas enviadas por Carolina e seu irmão, decidindo o que iria entrar na coleção, o que seria utilizado ao vivo e o que seria regravado em estúdio. Além disso,

¹²² Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012

¹²³ Na verdade se tratava de uma participante do festival de folclore paramentada com uma fantasia de índia e não de uma índia de verdade, de acordo com Carolina Andrade.

¹²⁴ Texto do encarte do volume dois da *Música Popular do Norte*

Marcus procurava uma solução para os problemas financeiros da gravadora e também os problemas de distribuição. Diferente das grandes multinacionais do disco, a Marcus Pereira não possuía nem os estúdios de gravação, nem indústrias para prensar os discos e nem a rede de distribuição necessária para colocar os discos nas lojas. Depois do rompimento do contrato de distribuição com a RCA, em meados de 1975, atribuído por Marcus Pereira a interesses do capital estrangeiro¹²⁵, a gravadora chegou a ficar sem distribuição por algum tempo, de acordo com Marcus Vinícius¹²⁶. Marcus Pereira anunciou o novo acordo de distribuição com a Copacabana Discos através da imprensa¹²⁷.

2.16 - Discos Marcus Pereira na praia da Copacabana

Com o acordo, Pereira esperava que os discos da Marcus Pereira fossem vendidos em pelo menos 2 mil pontos de venda¹²⁸. Naquele momento, eles eram comercializados em apenas 200 pontos concentrados em São Paulo e Rio de Janeiro. O contrato entre Discos Marcus Pereira e a Copacabana foi considerado positivo por Marcus e também pelo diretor-presidente da Copacabana, Adiel Carvalho, que afirmou ao jornal *Gazeta Mercantil* que a expectativa era de vender 220 mil exemplares em um ano. O jornal também informa que “uma das cláusulas do contrato (...) prevê que a Copacabana pague os ‘royalties’ à Marcus Pereira, caso a meta não seja atingida”. Vinícius lembra que Marcus Pereira ficou bastante animado com o contrato, principalmente com o comprometimento da empresa de pagar um valor financeiro por um montante específico de discos, mesmo que eles não sejam efetivamente vendidos. Porém, o que parecia ser positivo, acabou piorando a situação financeira da Discos Marcus Pereira, conforme conta Vinícius:

A Copacabana ficou responsável por fabricar os discos, imprimir as capas e colocar o produto no mercado. E este serviço era cobrado da Marcus Pereira. A contrapartida era o pagamento de um certo volume

¹²⁵ *A música dos Brasis*. Folha de São Paulo. 28/10/1979

¹²⁶ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010

¹²⁷ *Pereira com “Copacabana”*. *Gazeta Mercantil*. 10/09/1976

¹²⁸ *Pereira com “Copacabana”*, *Op. Cit.*

de discos por ano, sejam eles vendidos ou não. O acordo funcionaria se o catálogo da gravadora fosse estático mas ele precisa crescer. E ao crescer, os custos de fabricação e distribuição aumentavam para a Marcus Pereira, enquanto o volume de discos que a Copacabana precisava vender por contrato permanecia o mesmo. Ao assinar o contrato, Marcus não previu seu próprio crescimento. Em um curto espaço de tempo, a Marcus Pereira estava devendo para a Copacabana.¹²⁹

De acordo com Vinícius, ele alertou Marcus Pereira para a desproporção entre a receita fixa que teriam e os custos crescentes decorrentes da expansão do catálogo mas não foi ouvido. O músico lembra que havia outra desvantagem no acordo da Copacabana, que era o despreparo dos profissionais daquela gravadora para lidar com o catálogo da Marcus Pereira. Segundo ele, a especialidade da Copacabana eram os artistas comerciais e não os discos conceituais e de cunho regional produzido pela Discos Marcus Pereira, o que dificultava a ampliação de sua colocação em um número maior de pontos de venda. O momento do acordo com a Copacabana também marca a saída de Carolina Andrade da direção artística da Marcus Pereira¹³⁰. O cargo foi então ocupado pelo músico Marcus Vinícius que havia estreitado seu relacionamento com Marcus Pereira durante o ano de 1976.

2.17 - Marcus Vinícius, um padeiro na padaria

Muitas faixas de estúdio da *Música Popular do Norte* foram gravadas no estúdio Vice-Versa, em São Paulo, de propriedade do maestro Rogério Duprat. Marcus Vinícius estava trabalhando no mesmo estúdio nas composições vanguardistas de seu disco *Trem dos Condenados*, que ainda não tinha gravadora para ser lançado. Natural de João Pessoa, Vinícius esteve vinculado à Campanha de Educação Popular (Ceplar) da Paraíba durante o início dos anos 1960, onde entrou em contato com a cultura popular e o folclore nordestino. Maestro formado pelo Instituto Superior de Educação Musical de João Pessoa, Vinícius veio para o Rio no final dos anos 1960 onde fez a trilha sonora para o

¹²⁹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010

¹³⁰ Carolina ressalta que o acordo com a Copacabana era a única saída para a gravadora. “Não era o melhor dos mundos mas não havia um plano B”, disse em depoimento prestado ao autor em 06/09/ 2012.

documentário *O País de São Saruê*¹³¹, do cineasta paraibano Vladimir Carvalho¹³², em 1971, cujo fio condutor é uma narrativa de cordel. No Rio, Vinícius também foi professor do Instituto Villa-Lobos. Deste modo, o músico transitava entre a música popular e erudita. Vinícius já havia lançado um disco, *Dédalus*, pela Continental, em 1974, que trazia experiências com música de vanguarda e uma versão da música tema de *O País de São Saruê*, chamada “São Saruê”. Vinícius também produziu o primeiro LP de Belchior no mesmo período e com ele realizou alguns shows. Vinícius explica que, ao encontrar Marcus Pereira, disse que *Trem dos Condenados*, álbum que estava sendo gravado e que continha várias composições de música atonal, poderia arejar o catálogo da Discos Marcus Pereira, que encontrava-se muito ligado a conteúdos e formas tradicionais de composição. Pereira parece ter gostado da argumentação pois não só pagou os custos do disco *Trem dos Condenados* a Rogério Duprat como o lançou na Marcus Pereira. E ainda convidou Vinícius para ocupar o cargo de Carolina na direção artística da gravadora. Aragão (2011:77) afirma que Vinícius ainda chegou a tempo de supervisionar os retoques finais da coleção de discos dedicada ao Norte.

A entrada de Marcus Vinícius realmente deu uma arejada na produção da gravadora, diversificando os lançamentos e realocando a música instrumental – tanto de cunho popular como também a erudita – em um lugar importante dentro da estratégia da Marcus Pereira. Segundo o próprio Vinícius, ele assumiu a gravadora em um momento em que o orçamento era muito apertado. O catálogo precisava crescer. Mas ao mesmo tempo em que crescia, sua expansão contribuía para elevar a dívida da Marcus Pereira com a Copacabana. E, conforme o previsto por Vinícius, o catálogo da Discos Marcus Pereira dobrou em dois anos. Entre 1976, quando o acordo com a Copacabana foi assinado, até o final de 1978, o número de discos em catálogo subiu de 43 para 83 títulos. Porém, estes novos 40 títulos foram produzidos a um custo muito menor que os primeiros títulos do catálogo. Pereira teria dito a Vinícius que precisava de “um

¹³¹ *O País de São Saruê* foi censurado em seu lançamento em 1971 e apenas liberado em 1979, quando ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cinema de Brasília.

¹³² A esposa de Vladimir foi professora de música de Marcus Vinícius em João Pessoa.

padeiro na padaria”¹³³. Seria a primeira e única vez que um músico iria ser o diretor artístico da gravadora. Vinícius disse que, ao assumir oficialmente a direção da gravadora, no início de 1977, viu que precisava reduzir de forma expressiva os gastos da empresa, que em muitas pontas, continuavam elevados. Mas ele afirma que não era possível reduzir o nível de vida de Marcus Pereira, que continuava atrelado aos ganhos que tinha como publicitário. Na gravadora, Vinícius partiu para o que ele chama de *guerrilha cultural* e, com os recursos destinados para a produção de um disco fazia três. Além disso, ele conseguiu firmar convênios com universidades e governo estaduais para a realização de trabalhos em parceria, como veremos a seguir.

2.18 - Ataque de choro

Um disco lançado em 1975 pela Marcus Pereira havia renovado o interesse do consumidor brasileiro de discos para a música instrumental e para o choro, de acordo com Vinícius. O disco era *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth*. Um LP duplo composto por valsas, tangos, polcas e até um lundu de autoria do compositor carioca e que se transformou no maior sucesso comercial da gravadora. Entre o lançamento em 1975 e 1978 o disco teria vendidos 60 mil exemplares, segundo Pereira (1980: 11), ou 120 mil discos por ser duplo, o que era um número significativo para a Discos Marcus Pereira. Poucos títulos de seu catálogo tiveram vendas expressivas. Aluizio Falcão¹³⁴ revela que tanto o primeiro disco de Cartola como as coleções da *Música Popular do Nordeste* e *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* venderam razoavelmente bem. João Miguel Sautchuk conta que, de acordo com Marcus Pereira, *Música Popular do Nordeste* vendeu em dez meses cerca de 12 mil coleções, ou 48 mil discos, mais que a média de vendagem de Caetano Veloso, que era de 30 mil cópias (Sautchuk, 2005: 34). O sucesso do disco de Arthur Moreira Lima acabou “revitalizando o choro”, nas palavras de Vinícius, o que levou a gravadora a apostar nesta cena. Isto porque, segundo alguns críticos, os tangos compostos

¹³³ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010

¹³⁴ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011.

por Ernesto Nazareth eram “o choro batizado com outro nome”. Nazareth nutria profunda aversão pela música popular feita para dançar e queria dar para sua música um ar de erudição que ela nem sempre possuía. O próprio Arthur Moreira Lima parece concordar com a ideia. O pianista afirma, na imprensa, que ouviu Jacob do Bandolim e muitos chorões “para impregnar-se do espírito carioca necessário à interpretação de Nazareth”. O pianista também afirmava à *Revista Veja*¹³⁵ que “ninguém como Nazareth conseguiu mesclar popular com o erudito”, objetivo que foi buscado tanto por Marcus Pereira como por Mário de Andrade. Já no início do 1977, um novo álbum duplo de Arthur Moreira Lima interpretando Nazareth era colocado no mercado, sob a direção artística de Marcus Vinícius. No total, a Discos Marcus Pereira lançou 14 discos de choro em 1977, de acordo com matéria da *Revista Veja*¹³⁶. No mesmo período, as gravadoras Fermata, Chantecler, RCA e Continental colocaram outros 20 álbuns de choro nas lojas. Mas enquanto os álbuns das demais gravadoras eram compilações, os discos da Marcus Pereira eram gravações inéditas. Entendo que a Discos Marcus Pereira foi realmente importante para a revitalização da cena do choro no final dos anos 1970 mas acredito que este número de 14 lançamentos não se refira apenas a novos discos e inclua a recolocação em catálogo de álbuns de choro já lançados anteriormente pela gravadora como *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*(1968), *Brasil, Flauta, Bandolim e Violão* (1974) e o próprio primeiro álbum de *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth* (1975). E três dos lançamentos da Marcus Pereira de 1977 contendo chorinhos, *Altamiro revive Patápio e interpreta clássicos*, *Luperce Miranda – História de um Bandolim*, e *Dilermando Pinheiro – Batuque na Palhinha* eram, na verdade, reedições do catálogo da Copacabana com o selo da Discos Marcus Pereira. De qualquer forma, uma matéria da *Veja* publicada em julho daquele ano¹³⁷, afirma que, naquele mês, a Discos Marcus Pereira havia lançado 6 discos instrumentais, sendo que 4 eram dedicados ao choro.

Entre os LPs de choro lançados pela Discos Marcus Pereira, estavam várias gravações ao vivo, como *Todo Choro*, registro do I Encontro Nacional de Choro,

¹³⁵ *Com muita bossa*. Revista Veja. 17/09/1975

¹³⁶ *Ataque de Choro*. Revista Veja. 12/10/1977

¹³⁷ *Contra o sufoco*. Revista Veja. 27/07/1977

e os dois volumes de *Choro Novo*, que reunia os finalistas do I Festival Nacional do Choro, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão, onde Marcus Pereira foi um dos jurados. Os custos das gravações ao vivo eram bem menores e, naquele momento, esta foi a solução encontrada para cortar gastos, explicou Vinícius¹³⁸. Porém, alguns discos eram feitos no estúdio e com investimentos consideráveis, como o LP *Canhoto da Paraíba: o violão brasileiro tocado pelo avesso*, lançado em 1977 e produzido por Paulinho da Viola, que propôs o discos à Discos Marcus Pereira porque viu no renascimento do choro uma chance para dar visibilidade ao trabalho do Canhoto, que já conhecia desde os anos 1950 quando frequentava rodas de choro na casa de Jacob do Bandolim¹³⁹. Paulinho da Viola trouxe o músico para o Rio de Janeiro onde as gravações foram feitas no Estúdio Hawaí, com capa e programação visual realizada por Elifas Andreato, já conhecido por seu trabalho visual em LPs do próprio Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Paulo Moura, Clara Nunes, Adoniran Barbosa, Elis Regina e Chico Buarque. Apesar de fazer parte de diversas listas de melhores do ano, o LP não registrou as boas vendas dos discos de Arthur Moreira Lima.

2.19 - A guerrilha de Vinícius: cortes, parcerias, compilações

É importante ressaltar que os novos ares trazidos por Vinícius ao catálogo da Discos Marcus Pereira não modificaram a espinha dorsal do projeto original, que era o registro das manifestações musicais intimamente ligadas com a cultura brasileira autêntica. Neste sentido, a *guerrilha musical* de Marcus Vinícius também se estendeu à música instrumental erudita. Com exceção de *Arthur Moreira Lima interpreta Frederic Chopin*, os demais lançamentos eruditos contemplavam música brasileira. O LP *Danças Brasileiras*, com interpretação da pianista Isabel Mourão, reunia compositores brasileiros como Francisco Mignone, Oswaldo Lacerda, Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, entre outros. Composições de Mignone e de Lacerda voltariam a aparecer em

¹³⁸ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010

¹³⁹ De acordo com texto de Ruy Fabiano no encarte do LP (MPA 9363).

Piano Brasileiro a 4 Mãos, do Duo Kaplan-Parente, um duo pianístico vinculados à Universidade Federal da Paraíba (UFPB)¹⁴⁰. Com um repertório de lundus, dobrados, polcas, serestas e modinhas, os pianistas José Alberto Kaplan e Gerardo Parente estavam fazendo várias apresentações nos Estados Unidos a quatro mãos apenas com música brasileira, o que chamou a atenção de Vinícius e acabou criando um novo formato de gravações. O álbum com o Duo Kaplan-Parente foi o primeiro de uma série realizado através de parcerias com universidades e governos. Neste caso, o convênio foi com o Departamento de Música da UFPB. Vinícius relembra que o motivo das parcerias era a redução de custos.

A universidade pagava os custos de viagem e estadia dos músicos. Então, fazíamos a gravação, a prensagem e a distribuição. A universidade recebia o crédito na capa do disco e parte dos royalties, além de uma participação na tiragem”,¹⁴¹

Este formato de parceria também produziu o disco *Viva a Nau Catarineta*, com a gravação ao vivo da festa em João Pessoa, também através de convênio com a UFPB, assim como a *Grande Missa Nordestina*, gravada por Clóvis Pereira¹⁴² e a orquestra e Coral da UFPB. Outra parceria, desta vez com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, produziu também outros discos, o duplo *Música do Povo de Goiás, Danças e Instrumentos Populares de Goiás, Batismo Cultural de Goiânia* e as *Modinhas Goianas*. Segundo Vinícius, estas parcerias seriam uma forma de realizar um projeto de detalhamento do *Mapa Musical do Brasil*, a que Marcus Pereira fez referência pela primeira vez na contracapa da *Música Popular do Norte*.

Nosso “mapa” de grande escala é uma fotografia aérea musical do Brasil. Só foi possível documentar aquilo que nos pareceu fundamental e assim mesmo de forma fragmentária. As perspectivas que se anunciam para a música do povo do Brasil permitirão, talvez, uma redução progressiva da escala e uma aproximação cada vez maior do território geográfico e humano registrado.¹⁴³

¹⁴⁰ José Alberto Kaplan e Gerardo Parente haviam sido professores de piano de Marcus Vinícius.

¹⁴¹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 09/12/2010

¹⁴² Clóvis Pereira era um músico conhecido por seus estudos de música folclórica

¹⁴³ Texto de Marcus Pereira presente na contracapa dos quatro volumes da “Música Popular do Norte”

Enquanto as quatro coleções forneciam apenas uma noção geral das manifestações culturais de cada região, a ideia era se concentrar mais nas especificidades de cada local. Vinícius afirma que Marcus Pereira via nas parcerias uma forma de facilitar a realização deste detalhamento do mapa. Mas pouca coisa foi feita, além das parcerias com a UFPB e com o governo goiano. Sautchuk cita que, em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 27/04/1977, Marcus Pereira afirmou que os gêneros em pauta para produção de discos específicos eram

(...)pastoril, frevo de bloco (PE), nau catarineta (PB), samba de roda (BA), calango (RJ e MG), os festivais de “tribos” (AM), polca (PA), fandango (PR), música caipira (MT e SP) e milonga (RS). (...)Da pauta citada acima, apenas frevo de bloco, pastoril, milonga e nau catarineta viraram disco (Sautchuk, 2005:72).

Além dos assuntos pautados, outros discos deste detalhamento também foram lançados, como os discos produzidos em Goiás, os dois discos da Banda de Pífanos de Caruaru (1979 e 1980), feitos em Pernambuco, a *Música Popular do Norte de Minas Gerais* (1979), *Instrumentos Populares do Nordeste* (1976) e o *Frevo de Bloco* (1980), por exemplo. Estes dois últimos discos foram produzidos por Antonio Madureira, um dos membros do Quinteto Armorial. Vinícius explica que com o barateamento dos custos de produção e gravação no Brasil, foi possível realizar algumas coproduções, como os dois discos citados e também dois volumes de *Violas e Repentes*, lançados em 1980, com gravações feitas por Madureira do V Congresso de Nacional de Violeiros realizado em 1978 em Campina Grande, na Paraíba. Segundo ele, a gravadora tentou realizar esquemas inovadores e soluções criativas para manter a expansão do catálogo. Um acordo com a Fundação Cultural do Estado da Bahia possibilitou também o lançamento de *Interregno*, LP do músico vanguardista Walter Smetak, em 1980. A Discos Marcus Pereira também passou a lançar várias compilações temáticas utilizando fonogramas antigos para tentar aumentar sua receita sem ter custos, tática já utilizada à exaustão pelas demais gravadoras.

Mas mesmo com o crescimento do catálogo, redução dos custos de produção e as parcerias, as dificuldades financeiras da gravadora permaneciam. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Marcus Pereira conta que devia 800 mil dólares

ao Banco Central e à Finep e tinha a casa hipotecada pela Caixa Econômica Federal¹⁴⁴. Nem um novo acordo com a Copacabana conseguiu reduzir o rombo financeiro da Discos Marcus Pereira. Depois de dois anos de carência, a dívida com a Finep começava a vencer mas a gravadora não possuía recursos para pagar. Então, segundo Vinícius, a Copacabana se comprometeu a pagar a dívida com a Finep se Marcus conseguisse um acordo semelhante com a financiadora oficial para a Copacabana. Marcus conseguiu um financiamento com a Finep para a Copacabana com a apresentação do projeto *Copacabana 30 anos – a Grande Música do Brasil*, uma série de LPs com enfoque em compositores brasileiros. Vinícius¹⁴⁵ lembra que os recursos da Finep foram utilizados para cobrir alguns rombos da Copacabana enquanto ele e Marcus Pereira trabalharam de graça para produzir os discos da série para a Copacabana e desta forma amortizar a dívida da Discos Marcus Pereira. Mesmo com a renegociação, as dívidas continuaram. Com o agravamento da situação, até Marcus Vinícius deixou a empresa e passou a atuar como colaborador a partir de 1979. Segundo o músico, com o barateamento do equipamento de produção, ele decidiu abrir seu próprio estúdio, o Spalla, e prestar serviços para a Discos Marcus Pereira¹⁴⁶. Vinícius afirma que com a queda nos preços dos equipamentos tecnológicos, ele conseguia cobrar menos da metade do que os outros estúdios cobravam e ainda assim ser lucrativo.

2.20 - A falta de exposição na mídia eletrônica

Apesar das boas críticas recebidas pelos discos da Marcus Pereira na imprensa escrita e os prêmios recebidos, os lançamentos não conseguiam veiculação na rádio e na televisão o que era um obstáculo para a expansão das vendas, que sempre foram limitadas pela pequena penetração do catálogo nos pontos de venda. A resenha da coleção *Música Popular do Sul* publicada pela

¹⁴⁴ *Contra as multinacionais do disco*. Folha de São Paulo. 14/12/1978

¹⁴⁵ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/2010

¹⁴⁶ Assim como Marcus Vinícius abriu o Spalla, muitos outros músicos e empresas começaram a investir em equipamentos de gravação no final dos anos 1970. É o momento em que a produção musical se intensifica com a abertura de várias estúdios, editoras e selos independentes, como Lira Paulistana, o Som da Gente, estúdios Mosh, Irmãs Paulinas e Lua Nova, entre outros.

Folha de São Paulo já afirmava: “Já está na hora de se fazer saber às nossas emissoras de rádio e televisão da importância desse trabalho”¹⁴⁷. Em 1976, Marcus Pereira reclamava de que estava presente em apenas um pequeno número de pontos de venda no país, o que impedia a gravadora de desfrutar da publicidade gratuita que o rádio ofereceria: “Só podemos conquistar o rádio com uma rede de distribuição impecável e não contávamos anteriormente com ela”¹⁴⁸, afirmava ele, esperançoso que a situação ia mudar com o acordo com a Copacabana. Mas nada mudou. De acordo com Vinícius, a Copacabana continuou focando seus esforços somente na venda de seu catálogo de discos populares e pouco fez para vender os discos da Marcus Pereira.¹⁴⁹ Dados estatísticos da Informa Som referentes a maio de 1977 revelavam que apenas 0,1% da programação das emissoras de rádio de São Paulo e Rio de Janeiro era formado por músicas da Discos Marcus Pereira¹⁵⁰. A gravadora até tentou outros formatos de venda, como através de cupons impressos em revistas, principalmente na *Veja*, que frequentemente trazia uma página dupla com o catálogo da Marcus Pereira impresso com o título *Os melhores discos do Brasil pelo correio*. No final de 1978, uma exposição dos discos do catálogo da Marcus Pereira era aberta na loja Objeto da Cultura Popular, da produtora musical Léo Stinghen, localizada na Rua Augusta, centro de São Paulo. Os discos em exposição também estavam à venda¹⁵¹. Vinícius recorda-se que apesar de positivas, estas formas alternativas de comercialização representavam uma parcela pequena da entrada de recursos da gravadora. Para Marcus Pereira, as multinacionais do disco eram as grandes culpadas do fechamento do mercado para a música brasileira de qualidade. Ele afirmava que pouca gente conhecia o repertório de sua gravadora fora do eixo Rio-São Paulo.

(...)Não é que a música brasileira não tenha mercado, é que as gravadoras que dominam o mercado, notadamente as multinacionais, fecham o mercado brasileiro para a música brasileira. (...) Eu tenho dito sempre que o papel predatório que as empresas multinacionais de discos desempenham no quadro geral da música brasileira está no fechamento dos canais de venda de música para o Brasil¹⁵²

¹⁴⁷ *O som do sul*. Folha de São Paulo. 26/09/1975

¹⁴⁸ *Pereira com “Copacabana”*. Gazeta Mercantil. 10/09/1976

¹⁴⁹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/2010.

¹⁵⁰ *Contra o sufoco*. Revista Veja. 27/07/1977

¹⁵¹ *Em defesa da cultura popular*. Folha de São Paulo. 22/11/1978

¹⁵² *A música dos Brasis*. Folha de São Paulo. 28/10/1979

Ele dizia também que de 20 mil títulos de discos à venda no mercado brasileiro, apenas 100 estavam presentes em 95% dos 12 mil pontos de venda existentes no país. Marcus continuava dizendo que, destes 100 títulos, de 40% a 50% seriam de música estrangeira, outros 15% seriam de best-sellers como Roberto Carlos, Maria Bethânia e Chico Buarque, enquanto o restante seria de trilhas sonoras de novelas¹⁵³. Neste período, um de seus principais focos de ataque era a gravadora Som Livre, associada à Rede Globo de Televisão. Segundo ele, a TV Globo usava seu espaço publicitário para divulgar gratuitamente comerciais da Som Livre. Ele escreveu, em seu livro, *Lembranças do Amanhã*, que a Som Livre

(...) conseguiu assumir a liderança do mercado de discos em poucos anos utilizando-se do poder de divulgação e vendas da maior rede brasileira de TV. Hoje, a Som Livre é a maior anunciante do Brasil, acima de anunciantes tradicionais, como a Gessy Lever, Coca-Cola e Souza Cruz. A isso se chama concorrência desleal (...) porque este comportamento comercial coloca em risco não apenas a sobrevivência de tradicionais gravadoras brasileiras como a da própria música do País (...) (Pereira, 1980: 10)

Sobre esta questão, Vicente (2002: 60-61) afirma que

A Rede Globo, por exemplo, criou a gravadora Som Livre em julho de 1971 visando quase que exclusivamente esse tipo de produção¹⁵⁴. Em apenas 25 dias, a gravadora colocou no mercado seu primeiro disco: a trilha da novela O Cafona, que vendeu expressivas 200 mil cópias. Em 75, além de manter as trilhas de novela como seu mais importante campo de atuação (seu LP mais vendido era o da trilha internacional da novela Carinhoso, que superou a marca das 500 mil cópias), a gravadora obtinha sucesso também com coletâneas de sucessos de rádios como Excelsior (Máquina do Som e Padrão 670) e Mundial (Sua Paz Mundial e Super Parada). A comprovação do acerto dessa estratégia veio já em 1977, quando a Som Livre torna-se a gravadora de maior vendagem no país com a integração entre áudio e vídeo fornecida pelas trilhas de novela (...).

Mas a crítica de Marcus Pereira não era solitária. Vicente (2002: 68) afirma que a *Revista Isto É* e o *Jornal do Brasil*¹⁵⁵ também apresentavam o mesmo cenário apontado por Marcus. Ainda sobre o monopólio da Som Livre, Morelli

¹⁵³ *A música dos Brasis*. Folha de São Paulo. 28/10/1979

¹⁵⁴ Vicente faz referência às trilhas de novela.

¹⁵⁵ Vicente cita a *Revista Isto É* de 02/08/1978 e o *Jornal do Brasil* de 29/06/1980.

(2009: 91) ressalta que nenhuma empresa do setor fonográfico teria recursos para bancar os investimentos em publicidade televisiva por conta dos altos custos, sem contar na veiculação das músicas da trilha durante a própria novela, o que garantia exposição para as músicas. Por outro lado, nenhuma empresa do setor fonográfico reclamava do dumping praticado pela Som Livre porque se beneficiavam das vendas das trilhas de novela, que eram feitas a partir de fonogramas cedidos por estas gravadoras. Sautchuk (2005: 42) cita entrevista de Antonio Duncan, diretor da EMI-Odeon ao *Jornal no Brasil* onde ele afirma que o principal ganho da gravadora com a inclusão de um fonograma em uma trilha da Som Livre não estava na venda do trilha em si pois os royalties não eram altos. O lucro vinha do lançamento simultâneo de um compacto com a música incluída na novela, que se tornava um sucesso garantido.¹⁵⁶

Marcus Pereira tinha razão ao chamar a atenção para o poder de penetração da Rede Globo e da Som Livre. Em 2002, a Som Livre incluiu a faixa “Cuitelinho”, interpretada por Nara Leão e lançada originalmente no quarto volume da *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, na trilha sonora da novela *Esperança*. O sucesso da faixa levou ao relançamento isolado deste CD da Marcus Pereira com uma capa genérica sem as fotos e textos originais¹⁵⁷. Ao ser utilizada na novela como tema de personagens que viviam em uma fazenda de café no interior paulista no início do século XX, “Cuitelinho” foi, de certa forma, utilizada como referência sonora para ilustrar e resgatar aspectos da cultura popular brasileira (Sautchuk, 2005: 119), que era um dos objetivos do empresário ao criar a gravadora.

Entendo que as multinacionais do disco e a Som Livre não são as responsáveis pelo fracasso da empreitada da Discos Marcus Pereira. Vários motivos foram apontados pelos envolvidos no projeto ao longo de seus anos de vida. Aluízio Falcão¹⁵⁸ afirmou que a gravadora já nasceu com um enorme risco de não dar certo por apostar em um nicho de mercado específico que ainda não

¹⁵⁶ Sautchuk cita a matéria *O verso e o reverso de um mercado dissonante*, de Carolina Andrade e Sonia Teixeira, publicada no *Jornal do Brasil* em 13/07/1978.

¹⁵⁷ O relançamento foi feito pela EMI, proprietária atual do catálogo da Discos Marcus Pereira

¹⁵⁸ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011

havia sido criado, o de discos culturais. Vinícius¹⁵⁹ ressaltou o descasamento entre os custos publicitários que a gravadora tinha com um retorno modesto de indústria fonográfica, além da Marcus Pereira não possuir nem os estúdios de gravação nem ter posse dos meios de fabricação e distribuição dos discos, o que encarecia muito colocava a empresa na retaguarda em relação às outras empresas que detinham estes meios de produção. Vinícius também afirmou que “a difusão da música regional, por mais incrível que pareça, depende do público elitizado. Mas esse público é diminuto”¹⁶⁰. Segundo ele, o próprio fato de um disco ser da gravadora Marcus Pereira já lhe conferia um status que aumentava seu preço final no ponto de venda, afastando ainda mais potenciais compradores, ou restringindo este mercado em um consumidor adulto e de alto poder aquisitivo. E o caminho da indústria naquele momento era o de conquistar um público consumidor jovem, o que colocava a Discos Marcus Pereira contra a corrente do mercado, de acordo com Vicente (2002: 85).

2.21 - Um acervo sem destino

Marcus Pereira tirou a própria vida com um tiro na cabeça no início de 1981. O empresário ainda agonizou por uma semana antes de morrer em 20 de fevereiro. Vinícius afirma que o suicídio se deu por razões emocionais e não por problemas financeiros da gravadora. Uma nova renegociação havia sido feita com a Copacabana e Marcus Pereira parecia animado e com vários projetos, de acordo com Vinícius.¹⁶¹ Com a morte de Marcus, a gravadora ainda operou durante alguns meses mas o crescimento da dívida com a Copacabana fez com que a empresa fechasse suas portas. Carolina Andrade conta que havia se separado de Marcus mas passou a gerenciar a gravadora em nome dos filhos menores. Segundo ela, o crescimento da dívida criou o temor de que o patrimônio dos filhos fosse dilapidado se a gravadora continuasse existindo¹⁶². Ela lembrou que, durante toda a sua existência, a gravadora nunca operara com

¹⁵⁹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010.

¹⁶⁰ *Música regional procura quem complete seu mapa*. O Estado de São Paulo. 01/03/1981

¹⁶¹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010.

¹⁶² Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012

lucro. “Ela deu prejuízo do seu início ao fim, o que me deixou com medo porque não tinha experiência em administração”. Então, através de um acordo, a Copacabana absorveu o catálogo da Discos Marcos Pereira em troca da dívida. Carolina explica que, além da liquidação da dívida, cada um dos três filhos de Marcus recebeu cerca de 10 mil dólares, o “equivalente a um Fusca zero quilômetros na época”. A Copacabana praticamente não explorou este catálogo que permaneceu adormecido durante toda a década de 1980. No início dos anos 1990, afundada em dívidas, a Copacabana foi vendida para a distribuidora paranaense ABW Gravações Musicais. Alguns anos depois, foi a vez da ABW ser vendida para a EMI, atual proprietária do catálogo da Discos Marcos Pereira.

2.22 - A racionalização do mercado

Estas incorporações se tornaram comuns a partir do início da década de 1980, de acordo com Vicente (2002: 89) e a Copacabana foi a responsável pela absorção de 15 pequenas gravadoras durante este período. A própria Copacabana pediria concordata em 1983 e viveria na corda-bamba pela década seguinte. Segundo Vicente, este enxugamento do mercado aconteceu em função de uma recessão econômica mundial que viu as vendas de discos caírem pela primeira vez em mais de uma década. E, com a crise, a indústria fonográfica passa por um processo de racionalização. É interessante notar a descrição que a jornalista Ana Maria Bahiana faz sobre as mudanças dentro da indústria. Ela escreve que a crise marcou o fim da

(...) pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica (...) em que as gravadoras se davam ao luxo de seguir temperamentos e ideias às vezes de um único homem, abrigando e impulsionando movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras”¹⁶³.

Embora o texto não seja sobre o publicitário Marcus Pereira, a descrição se encaixaria perfeitamente na história da Discos Marcos Pereira, surgida, em um

¹⁶³ *Os tempos mudaram e ‘acabou a brincadeira’. Disco agora é negócio para profissionais.* O Globo. 03/05/1982. A matéria de Ana Maria Bahiana é citada por Vicente (2002:91).

momento em que a indústria cultural brasileira ainda não estava estruturada e ainda pode valorizar a arte, como definiu Ortiz (1988: 141-148) . Com a crise dos anos 1980,

(...)a palavra risco foi abolida do vocabulário da indústria fonográfica. Ao departamento comercial, e não ao artístico, foi dada primazia sobre as decisões. De uma forma ou de outra, uma figura relativamente nova começou a acumular poder: o homem de marketing...(...) Novas contratações passaram a ser debatidas e estudadas como táticas de guerra: que faixa de mercado não está coberta, qual o melhor modo de atingi-la, que artista pode vender em qual faixa.¹⁶⁴

Vicente (2002:96) ressalta que a partir da presença mais dominante do marketing dentro da indústria fonográfica, a produção passa a ser racionalizada e direcionada para atender novos nichos de mercado setorizados. Ele informa que “ao longo da década, as exigências desse novo cenário terão resposta (...) através da priorização de segmentos musicais como o popular-romântico, o sertanejo, o rock e a música infantil”. Entendo que em um cenário de maior segmentação do consumo, como ocorreu a partir da década de 1980, haveria mais chances de um empreendimento como a Discos Marcus Pereira prosperar se realizado dentro de uma racionalidade econômica. Este foi o período em que outras gravadoras dedicadas a nichos específicos, principalmente música regional e discos com viés cultural, semelhante ao desenvolvido pela Marcus Pereira, se consolidaram, como as gravadoras Kuarup e Eldorado nos anos 1980 e CPC-Umes na década seguinte, esta última dirigida até hoje por Marcus Vinícius. O jornalista Sílvio Lancelotti via na Marcus Pereira a semente para as inúmeras gravadoras independentes que começaram a surgir na década de 1980. No aniversário de um ano de falecimento de Marcus ele escrevia:

Marcus Pereira foi o pioneiro dos independentes que hoje proliferam no mercado nacional. Marcus Pereira abriu as trilhas agora percorridas por batalhões de jovens que sabem ser esse caminho, o seu caminho, o caminho sem patronatos e sem imposições comerciais e empresariais e multinacionais, o melhor de todos.¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Os tempos mudaram e 'acabou a brincadeira'. Disco agora é negócio para profissionais.* O Globo. 03/05/1982.

¹⁶⁵ *Elis Regina e Marcus Pereira deixaram sua marca no Brasil.* Folha de São Paulo. 21/02/1982

Se depois de incorporar a Discos Marcus Pereira, a Copacabana não explorou o seu catálogo, a ABW lançou cerca de 70 discos da Marcus Pereira em CD pela primeira vez em 1994¹⁶⁶. Os lançamentos foram bastante desleixados e a grande maioria não conta com os textos e encartes originais nem a ficha técnica das gravações ou dados contidos nas capas originais. Os CDs também não foram remasterizados e muitos títulos tiveram como máster uma cópia de vinil, reduzindo a qualidade sonora dos lançamentos. Além disso, a separação das faixas de alguns títulos ficou incorreta, o que torna difícil a identificação das músicas. Quando a EMI assumiu o catálogo, ela relançou alguns CDs com mais cuidados quanto a parte sonora e restaurando a arte das capas mas sem os textos dos encartes. Porém, a EMI apenas relançou em CD aqueles com maior potencial de vendas, como os dois títulos do Cartola, o *Arthur Moreira Interpreta Ernesto Nazareth*, e títulos do Quarteto Armorial, Renato Teixeira e Banda de Pífanos do Caruaru, concentrando o projeto de reedições em artistas e não nos *discos culturais*. A exceção foi a edição do volume quatro da *Música Popular do Centro-Oeste* em função do sucesso de “Cuitelinho”, como já foi citado anteriormente. Em 2010, a EMI licenciou o catálogo da Copacabana e da Discos Marcus Pereira para a Microservice, que passou a realizar uma série de lançamentos. Estes lançamentos – em que produzi alguns títulos – serão discutidos no capítulo 4.

Em sua existência, a Discos Marcus Pereira produziu cerca de 140 títulos. Sautchuk (2005: 45-46) fez uma classificação destes lançamentos por projetos e temas que julgo pertinente reproduzir na íntegra (com alguns adendos) para dar ao leitor uma ideia da abrangência deste catálogo¹⁶⁷:

- As quatro coleções do *Mapa Musical do Brasil* com 16 LPs;
- Outros 18 discos seguem o mesmo propósito de documentação fonográfica de música folclórica e do resultado de pesquisas sobre música popular – como *Instrumentos Populares do Nordeste*, *Batismo Cultural de Goiânia*, *Danças e Instrumentos Populares de Goiás*, *Música Popular do Norte de Minas Gerais*,

¹⁶⁶ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06 de setembro de 2012

¹⁶⁷ O catálogo completo está disponível no Anexo A deste trabalho.

Acalantos Brasileiros, dois discos da Banda de Pífanos de Caruaru etc. – alguns destes faziam parte do projeto de “detalhamento” do *Mapa Musical do Brasil*;

- 15 LPs de grupos ou cantores explicitamente regionalistas como Elomar, Grupo Zambo (BA), Papete (MA), Chico Maranhão (MA), Grupo Acaba (Cantadores do Pantanal) (MS), Os Tapes (RS), Noel Guarani (RS), Dércio Marques (SP) e Doroty Marques (SP);

- 16 de música erudita, incluindo aí as interpretações de Arthur Moreira Lima para Nazareth e para Chopin e os quatro discos do Quinteto Armorial, um de Walter Smetak, obras para coral (*Cantata Pra Alagamar*, de José Alberto Kaplan, e *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira) e obras para piano de Darius Milhaud e de compositores brasileiros de inspiração nacionalista como Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone, Aloysio de Alencar Pinto, interpretadas por Eudóxia de Barros e Isabel Mourão;

- 23 LPs de choro; como a série *Brasil, Flauta Cavaquinho e Violão*; *Brasil, Flauta, Bandolim e Violão* (com o Regional o Evandro), *Brasil, Trombone* (com Raul de Barros), *Brasil, Seresta* (com o flautista Carlos Poyares), *Brasil, Sax e Clarineta* (com Abel Ferreira), e *Brasil, Violão* (com Celso Machado); além de discos de instrumentistas como Canhoto da Paraíba, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Carlos Poyares e Tia Amélia;

- 11 LPs de samba, de intérpretes e compositores como Cartola, Donga, Leci Brandão, Oswaldinho da Cuíca, Paulo Vanzolini. Especialmente os dois LPs de Cartola (1974 e 1976), o de Donga (1974) e a série “*História das Escolas de Samba*” (1974) procuram retratar as “raízes” do samba carioca, com gravações dos fundadores e de sambistas proeminentes das escolas de samba mais tradicionais o Rio de Janeiro, ou daquele que é considerado um dos fundadores do samba – Donga.

- 14 de intérpretes e compositores sem um vínculo regionalista específico ou que têm seus trabalhos identificados à MPB, como Marcus Vinícius, Irene Portela, Leo Karan, Adauto Santos, Carlos Paraná, os três volumes da “Série Temas”.

- 4 de música de carnaval: *Carnaval Não é Brincadeira* (dois volumes), *Frevo ao Vivo* e *Frevo de Bloco*.

- 2 de fado, com a participação da cantora portuguesa Paula Ribas: *Portugal Hoje* e *Fados Brasileiros*, este último somente com composições de brasileiros que lembram o gênero lusitano.

- 2 de músicas de peças de teatro (*Ponto e Partida*, compacto com músicas de Sérgio Ricardo para peça de Gianfrancesco Guarnieri, e *Bumba Meu Queixada*, do Teatro União e Olho Vivo).

- 1 trilha sonora de cinema (do filme *Morte e Vida Severina*, de Zelito Viana, com composições de Airton Barbosa e Chico Buarque de Holanda).
- 16 compilações com músicas selecionadas entre os discos da própria Marcus Pereira, produzidas principalmente a partir de 1979 em função do agravamento das dificuldades financeiras da gravadora.

Com sua morte, Marcus Pereira deixou de realizar vários projetos que havia divulgado em seus livros e na imprensa, como a produção de uma *Mapa Musical da América Latina*¹⁶⁸, um registro da música latino-americana nos moldes dos 16 LPs do *Mapa Musical do Brasil*. O projeto seria patrocinado pelos governos do Brasil e da Venezuela, com investimentos de 600 mil dólares. Ele também havia afirmado que estava discutindo a criação de um organismo estatal, a Embradisco, que seguiria os mesmos moldes da Embrafilme, para distribuir a produção musical de pequenas gravadoras. Segundo Aragão (2011:74), a ideia chegou a ser discutida com o então ministro da Indústria e Comércio, Severo Gomes. Em uma de suas últimas entrevistas, Marcus Pereira disse que iria investir o lucro de sua gravadora na constituição da *Fundação Mário de Andrade*, que financiaria bolsistas de música e

(...) ensinaria a forma brasileira de tocar instrumentos estrangeiros, como a flauta, o violino, o violoncelo. Minha gravadora já chegou a dever um milhão de dólares, hoje não deve praticamente nada. Assim que começar a dar lucro, vou fazer isso. Assumo um compromisso público e apelo aos meus companheiros do meio musical para que me ajudem.¹⁶⁹

Marcus Pereira saiu de cena logo depois e a *Fundação Mário de Andrade* nunca saiu do papel, assim como o projeto de se criar um balé folclórico no Brasil¹⁷⁰, também inspirado em Mário de Andrade, um nome que esteve presente em toda a trajetória da Discos Marcus Pereira e cujas ideias Marcus Pereira procurava metodicamente aplicar em seus projetos. É esse diálogo entre os dois que pretendo mostrar no capítulo 3.

¹⁶⁸ Anunciado em seu livro *Música – está chegando a vez do povo* (1976) como um projeto idealizado por Luiz Carlos Paraná, ele voltou a tocar no assunto em entrevista a *Folha de São Paulo* de 14/12/1978 afirmando que teria um financiamento de 600 mil dólares dos governos do Brasil e da Venezuela.

¹⁶⁹ *O que há por trás do vídeo*. Folha de São Paulo. 02/12/1980

¹⁷⁰ *Brasil, à espera do seu rico balé folclórico*. Folha de São Paulo. 30/06/1980

CAPÍTULO 3

O MODERNISTA E O PUBLICITÁRIO: A CONSTRUÇÃO DE UM DIÁLOGO

3.1 - Introdução

Em sua breve existência, a gravadora fonográfica Discos Marcus Pereira registrou cenas musicais e manifestações populares ligadas ao folclore regional que, de acordo com seu fundador, o publicitário Marcus Pereira, corriam risco de desaparecer com a influência da música estrangeira, principalmente o rock e sua variação nacional, o *iê iê iê*, como explicitado nos dois primeiros capítulos anteriores. Ao fazer esta preservação através da edição de discos comerciais, Marcus Pereira acabou transformando em produto de consumo o projeto musical de Mário de Andrade. Já no final da década de 1920, Mário sentia o potencial da influência da chegada do cinema, do rádio e da própria indústria fonográfica como transformadores da música popular e acreditava que estas canções e manifestações da cultura do povo deviam ser registradas antes que fossem modificadas pelos efeitos do capitalismo e perdessem seus elementos constituintes importantes.

A grande preocupação de Mário era preservar o folclore na sua forma mais pura para que fosse utilizado na produção de uma identidade nacional, principalmente na música, onde compositores eruditos utilizariam estas melodias colhidas no povo para a criação de uma música verdadeiramente nacional. Esta preservação foi feita, tanto por Mário como pela Discos Marcus Pereira, através da pesquisa e coleta deste folclore musical do Brasil, considerando-se, obviamente, as diferenças entre as duas formas de registros, as quais serão detalhadas a seguir. Enquanto o projeto de Mário ficou restrito ao universo dos

pesquisadores e compositores e sua influência foi sentida principalmente entre os músicos modernistas do Brasil, a gravadora Marcus Pereira transformou-o em discos para serem comprados por um mercado consumidor urbano. Além disso, como já vimos, a Discos Marcus Pereira foi quem primeiro lançou, em discos comerciais, os frutos das gravações realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. Duas das faixas da série *Música Popular do Norte* originam-se dos registros ao vivo feito pela equipe da missão coordenada por Mário de Andrade. Lançado em 1976, o disco da Discos Marcus Pereira precede em 30 anos a edição comercial de uma caixa de CDs com gravações selecionadas do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 2006 pela Secretaria Social do Comércio de São Paulo (Sesc), em parceria com o Centro Cultural São Paulo e a Prefeitura Municipal. Porém, as gravações lançadas pela Marcus Pereira não se encontram nesta edição e continuam exclusivas em um lançamento comercial no Brasil.

Embora separados por quase 40 anos, os projetos de Mário de Andrade e da Discos Marcus Pereira não são estanques. Eles se intercomunicam através de várias vertentes e leituras. Para entender o diálogo entre estes dois projetos, acredito ser necessário explicar um pouco do trabalho realizado por Mário de Andrade, seu interesse pela música popular e como suas ideias chegaram até Marcus Pereira e moldaram o nicho de atuação de sua gravadora.

3.2 – Mário de Andrade: música, doce música

Entendo que Mário de Andrade influenciou Marcus Pereira em mais de uma forma. Poeta, escritor de ficção, crítico de letras e artes, folclorista, professor, músico e um dos principais articuladores do Movimento Modernista de 1922, Mário de Andrade foi o iniciador da musicologia nacional, nas palavras de Oneyda Alvarenga (1974: 40). Através de ensaios, livros, discursos e artigos jornalísticos, Mário de Andrade procurava contribuir para a nacionalização artística do Brasil. No caso da música, este processo de nacionalização passava, segundo ele, pelo ato de compor. Ele acreditava que a música, para ser de fato

brasileira, precisava incorporar elementos musicais presentes no inconsciente do povo, no folclore¹⁷¹. “O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (Andrade, 1972: 29), escrevia ele no *Ensaio da Música Brasileira*, livro em que reúne seus primeiros escritos sobre música e que foi publicado em 1928. É importante ressaltar que, neste momento, quando Mário se refere à música nacional, ele está se referindo à música erudita e seus compositores. Oneyda ressalta que os escritos de Mário sobre música:

(...) constituem uma obra nacionalizadora ou uma luta pela melhoria do nosso nível de cultura musical. Foram feitos, de uma lado, para dar sistematização intelectual às experiências dos compositores ocupados na criação da música erudita brasileira ou para apontar caminhos que auxiliassem esses compositores no seu esforço útil. De outro lado, visavam uma orientação melhor do ensino da Música, a moralização profissional do músico, a difusão musical intensa. (Alvarenga, 1974: 44)

Uma das preocupações do modernista residia no fato de que muitos compositores ou faziam música influenciados por temas estrangeiros ou utilizavam elementos e melodias musicais que eram, segundo Mário, extremamente característicos do Brasil, criando desta forma, composições por demais recheadas com detalhes nativos, às quais Mário se referia como *exóticas*. Dizia ele que “se a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nós” (Andrade, 1972: 27). O emprego dos elementos folclóricos de forma equilibrada pelos compositores eruditos iria permitir a criação da música verdadeiramente nacional. Para Contier (2006: 271), os modernistas, como Mário, buscaram uma intertextualidade entre o folclore, “que era visto como o símbolo da fala do povo a ser pesquisado com rigor e posteriormente aproveitado como temática e tecnicamente pelo artista erudito em sua obra”, e linguagens europeias contemporâneas. Mário acreditava que “o compositor brasileiro nacionalista deveria criar uma ponte entre dois níveis de cultura, unindo música erudita e

¹⁷¹ Neste texto, o termo folclore é utilizado para definir o conjunto de manifestações da cultura popular ainda não afetado pela influência de elementos da modernidade – como rádio e cinema - e que se encontrava preservado nas regiões mais isoladas do Brasil, em áreas predominantemente rurais. Entendo que foi esta definição de folclore que foi compartilhada por Mário de Andrade e Marcus Pereira. Não pretendo entrar, aqui, na discussão da evolução e aperfeiçoamento do conceito de folclore ao longo do tempo mas mostrar onde estava a convergência de visão entre Mário e Marcus.

folclore” (Pereira, 2006: 76). Vale a pena ressaltar que Mário viveu em um período em que muitas vezes os interesses políticos e econômicos estaduais ou locais se sobrepunham aos nacionais e, no seu projeto nacionalista, Mário acreditava que a unidade e identidade do Brasil poderiam ser obtidas pela via cultural (Pereira, 2006: 24).

O *Ensaio da Música Brasileira* traduz, segundo Jorge Coli, esta forte preocupação nacionalista à medida que procura “sistematizar as linhas mais importantes para a nacionalização de nossas composições” (Coli, 1990: 43). Coli também delimita o ano de 1928 como “o momento em que o Mário de Andrade modernista se transforma em Mário de Andrade nacionalista” (Coli, 2006: 127). O nacionalismo de Mário exposto no *Ensaio sobre Música Brasileira* foi sintetizado em cinco proposições principais:

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (Travassos, 2000: 33-34)

Este olhar positivo para a música e cultura popular “remodelou a percepção negativa da particularidade brasileira” existente desde o início da República no Brasil. Neste período, uma obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória inspirada em modelos europeus procurou extirpar sinais da pobreza e de manifestações da cultura popular das metrópoles na tentativa de atingir um patamar de civilização ou uma imagem civilizada, semelhante à existente na Europa Ocidental (Travassos, 2000: 34-35). Ortiz afirma que, desde o século XIX, na Europa, já existia o sentimento de que esta cultura popular (que estaria sendo “extirpada” da civilização brasileira em prol de um verniz europeu¹⁷²) conteria o “espelho da alma nacional”. Segundo ele, esta ideia foi fabricada pelos românticos e depois lapidada pelos folcloristas, que se sentiam ameaçados

¹⁷² Observação do autor

pelas transformações impostas pela modernidade e “se insurgem contra o presente industrialista das sociedades europeias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada” (Ortiz, 1992: 6). O objetivo destes folcloristas e pesquisadores era

(...) salvar e preservar, segundo eles, o que havia de mais *precioso* na cultura de um povo, num tempo em que o universo urbano-industrial começava a destruir e transformar as culturas rurais mais tradicionais. (Moraes, 2000: 234)

Segundo Moraes, esta cultura popular só poderia ser encontrada em locais onde a vida rural e seus valores puros ainda não tivessem desaparecido ou corrompidos pelos valores urbanos. Por isso, de acordo com Moraes,

(...) a *cultura popular* foi logo identificada com os mais profundos e puros valores de um povo, que na segunda metade do século XIX se revelavam na sua *nacionalidade*. Assim, o *popular* tornou-se necessariamente a representação do *nacional*, e o *nacional* só se realizaria de modo pleno se demonstrasse íntimo vínculo com o *popular* (Moraes, 2000: 234)

3.3 - O turista aprendiz

Este sentimento talvez também tenha contribuído para que Mário de Andrade aprofundasse seus estudos e pesquisas sobre cultura popular. Neste processo, a música ganha ênfase, já que ela era vista por ele como o principal elemento do folclore brasileiro (Aragão, 2011: 17). Segundo Aragão, isto o motivou a viajar pelo Brasil e realizar um projeto pioneiro de levantamento e registro musical. Vale ressaltar que um de seus principais objetivos era a “(...) valorização das raízes culturais, estimulando músicos profissionais a usar os estilos recolhidos como base de suas composições” (Aragão, 2011: 17). Fernandes (2003: 168-169) afirma que, para Mário, o caráter nacional da cultura de um povo podia ser medido a partir do grau de aproveitamento de seu material folclórico. No caso de Mário, o significado de nacional estaria vinculado à “expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura”(Fernandes, 2003:169).

Flávia Toni (2002: 74) supõe que o passo inicial nesta empreitada tenha sido sua viagem à Minas Gerais, em 1924, onde entra em contato com as esculturas de Aleijadinho e com música e poética populares. Aragão afirma que

A variedade de tradições mineiras abre os olhos de Mário para uma possibilidade pouco visível a partir dos casarões paulistanos: o *povo brasileiro*, esta instituição desconhecida e instigante, produziu e estava produzindo arte sem tomar conhecimento dos ensinamentos das academias e das vanguardas. A produção de uma arte moderna brasileira não poderia ignorar esta realidade do país, nem esse modo espontâneo de produção. Pelo contrário, devia coletar elementos dela e a partir daí montar seu projeto nacionalista. (...) Daí, portanto, a necessidade de se jogar na realidade brasileira como aprendiz de turista. (...) (Aragão, 2011: 18)

Mário denominou, em seus escritos, a viagem a Minas Gerais como a *viagem de descoberta do Brasil*. Outros modernistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paulo Prado e o poeta Blaise Cendrars faziam parte do grupo que passou por terras mineiras. A viagem

(...) provoca um amadurecimento do projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o lado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico (Lopez, 1976: 16)

Nesta mesma época, ainda como consequência das reflexões sobre arte e música provocadas pelo contato direto com a cultura popular, Mário escreve aos amigos de várias partes do país pedindo partituras de melodias brasileiras e informações sobre a cultura local, principalmente do Norte e Nordeste, a fim de coletar material para estudos. Nos anos seguintes, ele organiza suas leituras sobre cultura popular e em 1927, entre maio e agosto, vai até a Amazônia em uma viagem de aprendizagem mas que já possuía “preocupação etnográfica, com Mário procurando entender uma particularidade do Brasil através da vida do povo” (Lopez, 1976: 19). Durante a viagem, Mário faz anotações de usos e costumes populares, tira fotografias, anota suas observações do cotidiano em um diário e realiza a coleta de melodias amazônicas. Munido apenas de lápis e uma caixa de cigarros como papel, Mário tenta registrar duas melodias de uma ciranda em Caiçara, à beira do Rio Solimões. Toni (2002: 76) conta que, naquele momento, Mário reconhece a

difficuldade para entender um texto popular cantado, e ainda mais sendo o texto entoado em coro. A festa de Caiçara¹⁷³ coloca Mário de Andrade frente à experiência de observar o inesperado, um grupo desconhecido realizando uma celebração nova, onde olhos e ouvidos devem trabalhar rapidamente para assimilar o maior número possível de detalhes, prática necessária às pesquisas de campo.

A dificuldade em registrar melodias desconhecidas em formas novas de apresentação deve ter marcado Mário de Andrade. Pois, em 1928, em um artigo escrito para o *Diário Nacional*, ele fala pela primeira vez das utilidades dos registros eletromagnéticos de som e voz. Ele escreve:

(...) a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalação e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. (Andrade, 2004: 264)

O artigo, naturalmente titulado *O fonógrafo*, publicado em 24/02/1928, aborda alguns temas importantes para o desenvolvimento do pensamento e das atividades de pesquisa e coleta musical de Mário de Andrade e, consequentemente, aquelas espelhadas pela Discos Marcus Pereira na década de 1970. No artigo, utilizando como gancho a criação de uma Discoteca Nacional na Itália, cuja função era a de registrar canções populares regionais e tradicionais, ele discorre sobre a importância do registro em disco para fins de pesquisa e educação nas escolas, elogiando a decisão italiana, enquanto no Brasil “quase nada se tem feito a esse respeito”. Outro ponto importante levantado por Mário de forma mais intensa é a necessidade do registro das manifestações culturais antes que elas desapareçam:

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. (Andrade, 2004: 264)

¹⁷³ A festa de Caiçara seria tema de *A Ciranda* publicada originalmente no jornal *Diário Nacional* de São Paulo em 08/12/1927 e depois no livro *O Turista Aprendiz*, obra que reúne as crônicas que Mário escreveu para o *Diário Nacional* relatando suas viagens de 1927 e 1928/29.

Segundo Toni (2004:31), este texto prenuncia duas realizações futuras de Mário de Andrade: a Discoteca Municipal e a coleção de registros científicos para a música brasileira, realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Porém, o registro eletromagnético das músicas populares ainda não seria utilizado por Mário de Andrade em sua viagem de coleta folclórica realizada entre meados de dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 pelo Nordeste do Brasil. Financiado com suas economias, Mário percorre o Nordeste, passando por Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. A viagem é bastante compensadora. Segundo Lopez (1976: 20-21), Mário recolhe documentos musicais de intérpretes locais, assiste representações de danças dramáticas, estuda a religiosidade popular, assiste o Carnaval do Recife, tem seu corpo fechado por um pai de santo e, encontra, na divisa entre Paraíba e Rio Grande do Norte, o cantador Chico Antônio que, acompanhado de seu ganzá encantaria o viajante a ponto de transformá-lo em protagonista de sua obra *Vida do Cantador*¹⁷⁴. É uma viagem de muito trabalho: em Natal, no Rio Grande do Norte, Mário registra um *caboclinho* no dia 19 de dezembro, uma *chegança* completa no dia 20 e um *catimbó* no dia 21. Na Paraíba, em janeiro de 1929, ele passa os dias 29 e 30 inteiros sem sair de casa, transcrevendo *cocos* e, no dia 31, consegue registrar uma *Barca* inteira¹⁷⁵ (Alvarenga, 1984: 11). Mário também reúne uma enorme quantidade de material sobre danças dramáticas, melodias do Boi, música de feitiçaria, religiosidade e poesia popular que irá utilizar e estudar durante muitos anos.¹⁷⁶ Toni (2002: 78) nos conta que, de 1929 a 1935, ele se debruçará sobre as “mais de novecentas melodias trazidas na bagagem”.

Durante os sete anos dedicados à pesquisa sobre o material trazido em 1929, amadurece o musicólogo e conhecedor do cantar popular do Brasil, e revigora a crença na necessidade do registro – gravando, fotografando e filmando – das manifestações que o progresso põe em risco de desaparecimento (Toni, 2006: 74)

¹⁷⁴ *Vida de Cantador* foi publicado originalmente no Diário de São Paulo em 1943 e transformado em livro postumamente.

¹⁷⁵ Caboclinho, chegança, catimbó, cocos e a Barca são algumas das manifestações folclóricas musicais que Mário de Andrade colheu em sua viagem ao Nordeste.

¹⁷⁶ A maior parte desta documentação permanecerá inédita para a edição de uma obra sobre música e cultura popular que se chamaria *Na Pancada do Ganzá* mas que não é finalizada. Este material apenas será editado depois da morte de Mário, em livros organizados por Oneyda Alvarenga, como *Música de Feitiçaria no Brasil* e os três volumes de *Danças Dramáticas do Brasil* (Lopez, 1976:21)

3.4 – A vitrola de Mário e a indústria fonográfica

Este período corresponde aos anos em que Mário se dedica mais a audição e ao estudo dos discos. É a virada dos anos 1920 para os 1930, momento em que a indústria fonográfica ganha destaque no lazer paulistano, com discos e gramofones tornando-se “atrações nas reuniões sociais e nas casas de instrumentos musicais”, logo substituindo a circulação de partituras (Moya, 2011: 23). A indústria fonográfica havia se fixado no país em 1902, com a abertura da Casa Edison. Vicente (2010: 78) conta que, no Brasil, a indústria fonográfica não se dá “sob a égide da produção de música erudita”. Já em 1902 a Casa Edison começa a gravar música popular, com o registro de choros, lundus e modinhas. Entre os contratados da Casa Edison estavam o maestro e compositor Anacleto de Medeiros e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, que em 1917 seria o interprete de “Pelo Telefone”, de autoria assumida de Donga e Mauro de Almeida, que seria o primeiro samba a ser gravado no país (Vicente, 2010: 79). No final da década de 1920, a Casa Edison começa a perder seu monopólio com

o surgimento de novas multinacionais do disco, sendo elas: Parlophon, Columbia, Brunswick e Victor. Com a concorrência, as gravadoras procuravam criar seus castings em competições acirradas especialmente entre as duas maiores: Victor e Odeon (Netto, 2009:67).

Com a popularização dos discos de música popular, Mário de Andrade encontra na *radiovitrola* um novo instrumento para ampliar suas pesquisas, o que leva José Ramos Tinhorão a afirmar que Mário foi “pioneiro no uso de produtos da indústria do lazer internacional como documento para estudo do processo cultural brasileiro” (Tinhorão, 2004: 9). Para escrever o texto da conferência *Música de feitiçaria do Brasil*¹⁷⁷, Mário utiliza, por exemplo, uma mescla de análises oriundas de suas leituras e da audição de 12 discos de sua coleção (Toni, 2004: 39). E a discoteca particular de Mário, que atingiria 161 discos de música brasileira no período de 1927 a 1945, registraria seu maior crescimento no início dos anos 30, chegando a 102 discos em 1932, com o

¹⁷⁷ Conferência realizada em 4/10/1933 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, a convite do folclorista Luis Heitor Corrêa de Azevedo.

número aumentando para 126 discos em 1935. Do total de 161 discos de seu acervo, 96 discos são da Victor¹⁷⁸, 31 da Odeon e 24 da Colúmbia, para citar os selos fonográficos mais presentes (Toni, 2004:15). Para registrar suas análises e comentários sobre determinada obra fonográfica, Mário de Andrade trocava a capa original dos discos por outras, de cartolina, onde fazia suas anotações¹⁷⁹. Estas notas eram utilizadas, posteriormente, para a redação de artigos de jornais, conferências e até livros. Apesar de apreciar a audição de discos, a avaliação feita por Mário das gravações ouvidas era bastante crítica em relação aos arranjos produzidos para as canções brasileiras pelos estúdios.

Mário de Andrade não aprovava as intervenções feitas pela gravadora. Esses arranjos concediam necessariamente um determinado caráter orquestral à maioria dos acompanhamentos das canções, o que não correspondia à orquestração modernista nem à musicalidade popular defendida pela musicologia. (Teixeira, 2004: 53-54)

Andrade acreditava que as gravações comerciais distanciavam a música original de caráter folclórico de sua origem. Em nota manuscrita na capa de disco da Odeon 10.387, com a música “Carga de Burro”, de Sinhô, interpretado por Mário Reis, ele escrevia: “O samba de Sinhô foi célebre um tempo. Aqui, está realizado num ambiente orquestral muito influenciado de rumba”. Já na nota do disco Colúmbia 20.032, com a música tradicional “Folia de Reis”, interpretado por Cornélio Pires, Mário afirma que este é

“um dos poucos discos folcloricamente científicos que possuímos” mas lembrava que “por azar, não havia no agrupamento orquestral desta Folia, o triângulo, (...), que é obrigatória das orquestrinhas de Folias, conforme me informou o próprio Cornélio Pires”. (Toni, 2004: 117)

Já no disco Victor 33.204, com as canções “Vem cá! Não vou” e “Urubatã”, ambas marcadas como composições de Alfredo Viana, o Pixinguinha, ele anota:

Disco admirável. Riqueza e beleza de combinações instrumentais. (...) Urubatã é um deus do Catimbó, cuja melodia registrei no Nordeste.

¹⁷⁸ Mário de Andrade deixa registrado na capa de um discos de sua coleção que a maior presença do selo “Victor” não se devia apenas ao sucesso comercial da empresa mas porque eram exemplares “dados pra coleção” (Toni, 2004:16)

¹⁷⁹ Uma análise profunda dos discos de Mário de Andrade e dos registros feitos nas capas foi feita por Flávia Camargo Toni em *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*.

Pixinguinha, macumbeiro contumaz carioca, denominando uma obra sua com nome de Catimbó...A melodia recolhida por mim é completamente outra¹⁸⁰. (Toni, 2004: 87)

Em crônica publicada em 18/01/1931, no *Diário Nacional*, de título *Carnaval tá aí*, Mário descreve o registro de mudanças trazidas pela indústria fonográfica:

O Carnaval é uma espécie de cio ornitológico do Brasil, o país bota a boca no mundo numa cantoria sem parada. Vão aparecendo as danças novas, as marchinhas safadas, os batuques maracatuizados. Dantes as cantigas novas vinham mais penosamente através da música impressa e a propaganda das orquestrinhas de bares, agora não: o lançamento se faz quase exclusivamente através dos discos de gramofone. São as grandes casas de fonografia que se incumbem atualmente da fixação e evolução de nossa dança cantada (Andrade, 2004: 284)¹⁸¹

Para Mário, a indústria fonográfica e seus arranjos priorizavam o gosto do público e “distanciavam a sonoridade popular da situação idealizada do folclore e das atividades educativas e civilizadoras da música de concerto” (Teixeira, 2004:56). É preciso ressaltar que Mário discernia o popular – oriundo do folclore – daquelas músicas gravadas para conquistar o consumidor através de aproximações com ritmos *da moda*, como tango, rumba e o jazz norte-americano. Mário se referia a esta modalidade de canção como *popularesca*. O modernista manifestava grande apreço por manifestações urbanas como o choro e a modinha, que considerava exemplos de boa música popular urbana, e as diferenciava de outros tipos de canções existentes na cidade, aquelas que ele considerava *popularescas*:

(...)Será preciso ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição popular, ou influenciado pelas modas internacionais (Andrade, 1972: 167)

Neste sentido, Moraes (2000: 34) afirma que Mário

¹⁸⁰ Em *Macunaíma*, no capítulo *Macumba*, Mário de Andrade transforma Pixinguinha em personagem, o ogã presente na casa de Ciata, em função de seu envolvimento com o ritual no Rio de Janeiro. Mário chegou a entrevistar Pixinguinha em 1927, quando o músico esteve em São Paulo, sobre os procedimentos do ritual, o que permitiu o acréscimo de detalhes a sua descrição no referido capítulo.

¹⁸¹ *Carnaval tá aí* também se encontra compilada em *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*

procurava diferenciar a boa música, ou seja, aquela que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore (...) e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas.

Interessante notar que esta busca e defesa da música *boa*, que Mário praticava ao notar e criticar a distorção provocada pela indústria fonográfica na música do país, foram reproduzidas pela Discos Marcus Pereira. Nos depoimentos prestados pelos produtores da Discos Marcus Pereira, eles foram unânimes em afirmar que se buscava um despojamento de arranjos nas gravações de estúdio. O produtor João Carlos Botezelli¹⁸², o Pelão, afirmou que, durante as gravações dos dois discos de Cartola que produziu na gravadora Discos Marcus Pereira, o objetivo era registrar a música da forma mais básica e direta possível, retirando todos os tipos de arranjos ou instrumentos que pudessem criar um *ranço*, nas palavras do próprio Pelão, na canção original. Pelão decidiu gravar tanto Cartola (1974) na Discos Marcus Pereira como Nelson Cavaquinho na Odeon (1973) como eles eram, sem os aditivos *rançosos* como orquestras e modas pontuais que poderiam transformar, como diria Mario de Andrade, a música popular em exótica. Aluizio Falcão¹⁸³ lembrou que mesmo dispondo, em vários momentos, de estúdios sofisticados de gravação, como os estúdios Gazeta e mais tarde o Eldorado, com 16 canais e o mais moderno existente no Brasil nos anos 70, o objetivo era registrar a música de forma despojada, sem efeitos de voz ou excesso de instrumentos que tirassem a pureza da música. Dentro deste contexto, gostaria de citar Miège (2009:46/47; 61) na questão da inovação tecnológica e sua interferência na produção. Segundo ele, tecnologias e suas inovações precisam da mediação social para ser utilizadas. Acredito, pelos depoimentos prestados por Falcão e por Pelão, que é isto o que aconteceu na Discos Marcus Pereira, quando mesmo muitas vezes contando com bons estúdios e tecnologia, a opção foi por utilizar apenas os aparatos tecnológicos essenciais para preservar a autenticidade sonora do registro.

¹⁸² Depoimento de João Carlos Botezelli, o “Pelão”, prestado ao autor em 10/06/2010

¹⁸³ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011

Entendo que Mário de Andrade acabou criando uma relação dialética com a indústria fonográfica. De um lado, ele considerava nociva a distorção provocada pela indústria fonográfica na música brasileira, como na afirmação:

(...) A fonografia brasileira, ou pelo menos realizada no Brasil, não tem apresentado o homem brasileiro na sua superioridade virtual. (...) A discação brasileira é quase que exclusivamente do domínio da música popular urbana, quero dizer, a depreciada, banalizada pelos males da cidadania. (...) (Andrade, 2004: 275-277)

De outro, Mário não via o disco apenas pelo seu caráter de fruição mas também como fonte de estudo e de educação. E na fonografia, segundo ele, estaria a saída para o registro das músicas folclóricas que corriam o risco de desaparecer, como vimos em exemplos anteriores e como ele destaca neste trecho de uma carta, em que compara o disco a um sambaqui, um instrumento de conservação de informações. Nas palavras do próprio Mário:

(...) Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez (Toni, 2004: 45)¹⁸⁴

Mário de Andrade via um cenário em que os aparelhos de gravação fonográfica e os discos representavam um instrumento fundamental para o registro da cultura tradicional que estaria ameaçada pelo avanço do progresso. E, juntamente com o rádio e o cinema, a própria indústria fonográfica parecia representar um mal a ser combatido. Pesquisa realizada por Michel Nicolau Netto no catálogo da gravadora Victor nos anos de 1932 e 1933 confirma o sentimento de Mário. De 188 gravações anotadas com o registro *samba* no catálogo, 154 são de sambas populares e carnavalescos, 18 são canções, 12 sambinhas, duas são emboladas, e ainda um partido alto e um batuque (Netto, 2009: 67). Segundo o pesquisador, 82% dos sambas gravados foram considerados *populares ou carnavalescos*, ou de apelo popular, o que indica uma rápida mudança na estratégia da indústria fonográfica neste período. Isto

¹⁸⁴ Publicada originalmente em ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho*. Brasília: MEC, 1981

porque, segundo Toni (2004: 37), uma das marcas do repertório gravado pela indústria entre 1927 e 1931, período imediatamente anterior ao analisado por Netto, e que se mostrou interessante para Mário de Andrade como estudioso era a apresentação de “conjuntos e cantores que ainda não tinham se popularizado”, o que levava ao lançamento de discos com uma maior variedade de autores e formas populares de música, no sentido folclórico.

3.5 - A “Missão” em um mundo em transformação

A década de 1930 trazia com ela a ideia de um mundo em transformação. Henrique Drach, que pesquisou vida e obra de outro folclorista, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, de quem falaremos mais adiante e que teve um projeto de coleta de música popular semelhante à de Mário, escreve:

No contexto mundial das inéditas consequências da Primeira Guerra Mundial e das transformações industriais e tecnológicas que acompanharam a expansão capitalista, decompunham-se as formas tradicionais de convivência como os referenciais considerados absolutos, surgindo o mundo moderno. Ao mesmo tempo, se a fotografia, o cinema e os processos de gravação sonora criavam a expectativa de poder conservar o passado, o telégrafo, o automóvel, o avião, o rádio pareciam superar as barreiras de incomunicabilidade do presente entre povos e países (Drach, 2012: 2)

A crescente urbanização também foi apontada por Calil (2006: 11) como um dos principais fatores para a necessidade urgente de realização de um projeto de registro das manifestações culturais populares que corriam o risco de desaparecer naquele início da década de 1930. Travassos (1997: 17) afirma que a urbanização e o internacionalismo estavam cercando um povo que ainda não tivera tempo de se constituir. Este sentimento de que a cultura popular estava ameaçada e que era preciso resgatá-la em sua origem ainda imaculada, o campo, não existia apenas no Brasil. Contier (1997: 226) afirma que desde o século XVIII a cultura popular havia se transformado em

(...) uma temática significativa para os intelectuais alemães, ingleses, finlandeses, húngaros, sérvios, russos, entre outros. De 1774 a 1798,

J.G. Herder compilou uma série de canções populares entoadas pelos camponeses, em sua obra “Volkslieder”. Os italianos identificavam essas canções através da expressão “canti popolari”; os russos de “narodnye pesni”; e Mário de Andrade, Renato Almeida, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, de *canções populares*.

Na Hungria, por exemplo, o pianista e compositor Béla Bartók realiza trabalho semelhante ao que era proposto por Mário de Andrade na coleta de melodias populares para sua utilização como fonte para compositores eruditos. Bartók registra melodias folclóricas em quase todos os países do leste europeu, nas regiões do antigo território da monarquia húngara, além de Argélia e Turquia (Travassos, 1997: 12). A coleta de Bartók também priorizava, como a de Mário, as ideias de *tradição, povo, primitivo e natural*, como um antídoto aos padrões considerados de bom gosto impostos pela Europa (Travassos, 1997: 11). Em relação ao Brasil, Moraes ressalta que

(...)o rico material musical que se espalhava por todas as regiões do país, constituindo-se de modo diversificado, plural e criativo, também colaborou para reforçar o empenho pela recuperação, pelo registro, (re)utilização, proteção e exaltação de nossa cultura rural. (Moraes, 2000: 236)

O jornalista e então chefe do gabinete da Prefeitura Municipal de São Paulo, Paulo Duarte, também temia pelo destino da cultura popular, alinhando seu discurso ao de Mário de Andrade, seu companheiro de reuniões intelectuais nas noites paulistas. Duarte dizia que

Não há quem ignore que a maioria dos nossos cantos e melodias populares tal como acontece em outros países, está prestes a desaparecer. Donde a importância da colheita, antes que tudo se perca irremediavelmente. (Duarte, 1977: 64)

Duarte e Mário de Andrade eram amigos e partilhavam dos mesmos ideais e, durante muitos anos, comunicaram-se através de uma longa troca de cartas¹⁸⁵. Segundo Duarte, sua aproximação com Mário de Andrade aconteceu por volta de 1925 em função da paixão alimentada por ambos pelo folclore e pela culinária “que amávamos na teoria e na prática”(Duarte, 1977: 1-2). A ideia da criação de um Departamento de Cultura na prefeitura paulista nasceu em uma

¹⁸⁵ Grande parte desta correspondência foi reunida por Duarte no livro *Mário de Andrade por ele mesmo*.

das reuniões realizadas com a intelectualidade paulista em um apartamento na Avenida São João, onde Mário era presença constante e considerado o líder do grupo. Duarte, que havia sido nomeado chefe de gabinete do prefeito de São Paulo, Fábio Prado, apresenta o projeto da criação do Departamento de Cultura a Prado e o projeto é aprovado no início de 1935. Mário de Andrade é, então, convidado por Duarte para ocupar a chefia da Divisão de Expansão Cultural e a direção do departamento. Relutante, Mário aceita os cargos, onde permaneceria oficialmente entre 31 de maio de 1935 e 10 de maio de 1938. Para isso, interrompeu seus trabalhos de pesquisa e escrita de *Na Pancada do Ganzá*, que permaneceria inacabado. Segundo Toni (2002: 80), com a brusca interrupção de seu trabalho pessoal, ele transfere para outra instância a incumbência de mapear musicalmente o país e cria a Missão de Pesquisas Folclóricas. Ou como afirma Calil (2006: 11-12) : “a Missão foi, sob muitos aspectos, a institucionalização de uma experiência pessoal”.

Já no cargo, Mário foi construindo aos poucos a base para a realização de seu projeto folclórico. Antes de montar a caravana de pesquisadores que constituiria a Missão, era necessária a criação de um acervo de discos e livros que serviria para consulta da população, com fins educativos e, baseado na iniciativa italiana que o encantou anos antes, Mário cria a Discoteca Pública e traz sua ex-aluna e recém-formada do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Oneyda Alvarenga para administrá-la. Se, em um primeiro momento, a compra de livros e discos é prioridade, a partir do final de 1935, com a aquisição de um gravador Presto Recorder, aparelho considerado de primeira linha, as gravações em campo já se tornam possíveis (Toni, 2006:75). Coli (2006:135) ressalta que apesar de Mário de Andrade possuir uma cultura enciclopédica, ele era autodidata e se considerava um “amador em folclore”, mesmo sempre buscando incorporar rigor técnico e científico em suas pesquisas. Por isso, ele organiza um curso de Etnografia e Folclore para formar pesquisadores que participassem no futuro projeto de registro e coleta de músicas e manifestações populares. O curso foi ministrado, em 1936, pela etnóloga Dina Dreyfus, que estava no Brasil em companhia de seu marido, Claude Lévy-Strauss, então professor da Universidade de São Paulo (Toni, 2006: 77).

Duarte (1977: 63-64) afirma que os registros de campo do folclore musical brasileiro coordenados pelo Departamento de Cultura começaram em maio de 1937 e em agosto deste mesmo ano a Discoteca já contava com 28 fonogramas gravados, incluindo uma congada mineira, uma dança de Santa Cruz e várias danças e cantigas de Minas Gerais. Na contagem de Duarte, 400 documentos musicais gravados já estavam à disposição de consulta pública na discoteca, com o total de discos atingindo quatro mil, além de dois mil livros sobre música. Segundo Duarte, neste momento, em meados de 1937, uma “excursão que devia durar cinco meses ao nordeste brasileiro, a região folclorística mais importante do país” já estaria sendo organizada (Duarte, 1977: 64). Era a Missão de Pesquisas Folclóricas, que partiria para uma viagem etnográfica de coleta no início de 1938. Para justificar a necessidade da missão, Duarte precisou defender a iniciativa na Assembleia Legislativa de São Paulo em 6/10/1937. Em seu discurso, Duarte citou a recomendação vinda do Congresso Internacional de Artes Populares de Praga de que os governos realizassem a gravação fonográfica das melodias populares de seus países antes que fossem destruídas pelo progresso (Toni, 1981:25). A realização da missão foi o ponto alto da gestão de três anos de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, onde também realizou projetos que visavam a preservação da cultura nacional, a formação de técnicos especializados e oferecimento de concertos e educação à coletividade através de cursos, da discoteca e da biblioteca. O crítico literário Antonio Candido fez uma descrição bastante detalhada de como ficou São Paulo com as ações culturais de Mário de Andrade:

(...) em 1936, quando eu vim para São Paulo estudar, esqueci completamente a política. Fiquei deslumbrado com a cidade grande, vivia atrás de concertos, livrarias, conferências, exposições. Era o tempo em que Mário de Andrade estava transformando a vida cultural por meio do Departamento de Cultura. Uma fermentação cultural incrível! Imaginem uma cidade que até então só conhecia as pequenas temporadas de ópera, alguns concertos de Guiomar Novaes ou Brailovski, e de repente passa a ter quartetos e trios instrumentais, orquestra sinfônica regular, corais, concertos populares, discoteca – isso, para falar só do setor musical. Esse movimento renovador me interessou tanto, que no 2º ano da Faculdade, em 1940, curso de Sociologia Estética, de Roger Bastide, fiz uma pesquisa e redigi um pequeno trabalho sobre a evolução do gosto musical em São Paulo, baseado nas fichas da Discoteca, nos programas de concerto, nas notícias dos jornais, e pude verificar a importância da ação do Mário de Andrade (...). O Departamento de Cultura foi o único grande

esforço de difundir em nível popular a cultura que São Paulo tinha conhecido até então. Mário de Andrade criou, por exemplo, as bibliotecas ambulantes, furgões com livros que paravam em certos locais, abriam as portas, punham umas mesinhas em volta e forneciam livros aos leitores, ao ar livre. Criou os parques infantis, onde os meninos brincavam, cantavam, recitavam, representavam sob a direção de pessoal especializado. Os anos de 1930 foram mesmo um período extraordinário na história do Brasil, percorridos pela grande esperança de renovação e popularização da cultura. (Bomeny, 2012: 95)¹⁸⁶

Com várias das ações citadas por Cândido em andamento, o golpe de Estado de novembro de 1937 mudou a direção dos ventos da cultura no país, criando obstáculos para a continuidade do projeto de Mário.

A Missão de Pesquisas Folclóricas parte para o Norte e Nordeste em início de fevereiro de 1938. Ela era composta por Luís Saia (chefe da expedição e estudante de engenharia e arquitetura), Martin Braunwieser (maestro), Benedicto Pacheco (técnico de som) e Antonio Ladeira (auxiliar geral e assistente de gravação). Segundo Toni (2006: 78-79),

(...) a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos.

Vale ressaltar que as linhas acima que descrevem as funções da Missão, também serviriam para descrever os objetivos da Discos Marcus Pereira em relação ao registro de áudio das músicas populares. As localidades por onde a missão passou também seriam revisitadas pelos projetos da Marcus Pereira. Entre fevereiro e julho de 1938, a Missão passa por cinco cidades em Pernambuco, 18 na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará registrando acalantos, aboios, bumba-meu-boi, cocos, reisados, caboclinhos, carimbós e tantas outras manifestações de música popular. Para Stroud (2008: 140), a missão só não foi um salto no escuro porque Mário planejou sua rota e colocou os pesquisadores em contato com especialistas

¹⁸⁶ Bomeny cita trechos de entrevista de Antonio Candido a Heloisa Pontes publicada na *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.16, n.47, out.2001.

regionais em folclore como Luís da Câmara Cascudo no Rio Grande do Norte, Ademar Vidal na Paraíba e Ascenso Ferreira em Pernambuco, que também eram amigos de Mário.

A coleta de áudio foi realizada no gravador Presto Recorder e fixadas em discos de acetato, não mais utilizando apenas lápis e papel como fizera Mário em sua viagem primeira. Drach fez uma descrição detalhada de como o Presto Recorder funcionava:

O gravador Presto, um misto de gravador e toca-discos, possuía um amplificador a válvulas, dois braços articulados munidos de agulha em suas extremidades e um prato onde se posicionava o disco. Um dos braços era projetado especificamente para gravar e o outro apenas para reproduzir. Na aparência, o aparelho assemelhava-se a um toca discos portátil, com dois braços. Completava o conjunto, um alto-falante embutido numa caixa acústica (...). Resumidamente, o processo de gravação ocorria da seguinte maneira: o som captado pelo microfone (o aparelho possuía apenas um canal e um microfone) era amplificado por um circuito valvulado e transformado em pulsos elétricos, que acionavam uma agulha cortadora posicionada na extremidade do braço de gravação, que, por sua vez, picotava o disco virgem. Este girava a uma velocidade constante, que podia ser pré-determinada para 78 ou 33 e 1/3 rotações por minuto.(Drach, 2012:5)

Segundo Toni (2002: 83), antes de gravarem,

(...) os pesquisadores assistiam a um ensaio para anotar o tempo de duração das peças e estudar a disposição dos microfones para a gravação; as partes da dança e vestimentas, para fotografia e filmagem e, finalmente, para o estabelecimento das perguntas a serem feitas ao grupo a seus participantes.

As gravações nem sempre eram tranquilas. A aventura de se registrar o canto dos carregadores de piano de Recife provocou alguns contratempos e será detalhada mais adiante. Ainda em Recife, a equipe precisou de autorização do delegado de polícia para registrar as práticas religiosas afro-brasileiras em função de estarem proibidas pela ditadura militar em vigência. O delegado também permitiu que a Missão ficasse com todos os objetos que escolhessem entre santos, vestuário e instrumentos musicais que foram apreendidos nos terreiros da cidade pela polícia (Toni, 1981: 34). Enquanto a viagem prosseguia pelo Nordeste, Mário permaneceu em São Paulo e, assim como outros servidores

que também tinham cargo de chefia, era pressionado a se demitir, o que finalmente acontece quando Prestes Maia assume a prefeitura de São Paulo como interventor, substituindo Fábio Prado, em maio de 1938. Mesmo assim, Toni (1981: 26) revela que Mário teve participação ativa na realização da maioria dos detalhes da Missão e esteve presente na elaboração do roteiro, na escolha da equipe e na fixação dos métodos de colheita, além de mandar orientações para os técnicos durante a viagem, de acordo com documentos da Missão preservados por Oneyda Alvarenga. Mário também escrevia para seus amigos do Nordeste para que auxiliassem a equipe da Missão, como neste pequeno bilhete escrito para Luiz da Câmara Cascudo, transcrito por Toni:

São Paulo, 22/1/1938. Cascudinho, Aí vai o Luís Saia com a Missão. Me ajude que isto é coisa de vida ou de morte para mim. Qualquer dia estouro por aí. Abraços para todos e me abrace. O seu Mário. (Toni, 1981: 25-26)

A pequena nota revela também a importância da iniciativa para Mário, o que confirma o sentimento de que a Missão era, de fato, uma continuidade de seu projeto pessoal. Quando a Missão retornou a São Paulo em julho de 1938, Mário já não estava no Departamento de Cultura e amargava um autoexílio no Rio de Janeiro. Depois de pedir demissão, ele havia aceitado um convite para trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no Rio de Janeiro. A bagagem dos pesquisadores trazia 20 cadernetas de campo com anotações sobre as coletas seguindo as regras etnográficas ensinadas por Dina Dreyfus, 168 discos de 78 rotações que somavam 34 horas de músicas gravadas, 1066 fotos, 9 filmes e 775 objetos, que formaram um acervo que extrapolou os interesses imediatos do município e que foi “razão para vinte anos de trabalho de Oneyda, que continuaria até sua aposentadoria, em 1968, como Chefe da Discoteca”¹⁸⁷ (Toni: 1981:44).

¹⁸⁷ Vale lembrar que mesmo depois de aposentada, Oneyda ainda foi consultora dos quatro LPs da série *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, da Discos Marcus Pereira, em 1974.

3.6 - Salada ou vatapá?

No Rio de Janeiro, abatido com o autoritarismo político imposto pelo Estado Novo que afetou sua passagem pelo Departamento de Cultura, Mário perde o interesse pela música popular e pelos registros em disco. Deprimido, ele segue auxiliando Oneyda Alvarenga em pequenas questões referentes à Discoteca Pública mas em 26/12/1940 escreve para a amiga: “(...) Por favor, trabalhe sozinha mais uns tempos, a Discoteca não me interessa, nem a escolha dos discos, nem os discos de alumínio, nem a vitória da Inglaterra (...)” (Toni, 2006: 49). Apesar disso, Mário ainda acompanha o intercâmbio de gravações folclóricas entre a Discoteca e a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, que permitiu o envio de um lote de discos com gravações da Missão de 1938 para Washington¹⁸⁸. Quanto retorna a São Paulo em 1941, o musicólogo inicia um processo de reavaliação crítica de seu pensamento. Mariz (1983: 22) afirma que a Segunda Guerra Mundial teve um efeito devastador sobre Mário. Os efeitos do conflito na Europa aliados a sua experiência com as mesquinhas do poder e o descaso público com a cultura o levaram a enfatizar, nas palavras de Oneyda Alvarenga (1974: 41), “a utilidade político-social do músico e, por tabela, dos escritores e artistas em geral (...)”. Segundo ela, Mário tinha

(...)convicção de que o escritor e o artista devem ser socialmente úteis e de que suas atividades só se justificam na medida em que servem aos interesses da coletividade, em que *servem a alguma causa ou a alguém*. (Alvarenga, 1974: 43)

Para Souza (1979: 40-44), o cenário da Segunda Guerra Mundial e expansão do nazi-fascismo, ao mesmo tempo em que, no Brasil, se dá a queda gradativa das velhas oligarquias e o fortalecimento da ditadura do Estado Novo, leva Mário a radicalizar sua posição de que o artista tem que ser combativo, de que a arte precisa ser interessada (forma de Mário se referir ao engajamento) e servir à

¹⁸⁸ Em 1997, 23 fonogramas do lote de gravações que foram a Biblioteca do Congresso foram lançados nos EUA em um CD da série *Endangered Music Project*, de título *The Discoteca Collection – Missão de Pesquisas Folclóricas*, pela gravadora norte-americana Rykodisc. O lançamento marca a primeira reunião de gravações da Missão em um único disco comercial. As gravações deste CD incluem xangô, tambor de mina, babaçuê, pajelança, praiá, coco, Samba, carimbó e bumba-meu-boi. Um outro volume da mesma série reuniria fonogramas coletados pelo folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo durante os anos 1940.

coletividade. Além disso, Mário passa a questionar a validade de sua própria obra. Segundo relato do folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em setembro de 1943, ao visitar a sala onde seria instalado o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, Mário de Andrade foi convidado a inaugurar um retrato seu e proferiu algumas palavras. Ele disse aos alunos que

não sabia nada; que se assombrava com o número de afirmações errôneas que avançara em suas obras; que jamais publicaria a coletânea de textos musicais que deveria constituir a sua anunciada *Na Pancada do Ganzá*, porque a gravação mecânica havia demonstrado quanto eram frágeis, para documentação, os textos colhidos em pauta, de lápis em punho. (Mariz, 1983: 65)

Segundo Mariz (1983: 22), Mário recusou pelo menos três convites para ir para os Estados Unidos neste mesmo período a convite da Divisão de Música da União Pan-Americana (OEA), parte da “política de boa vizinhança” norte-americana. Em carta à Paulo Duarte, que estava exilado nos Estados Unidos, datada de janeiro de 1942, Mário dizia que “(...) os norte-americanos, nesses seus namoros interessados com o Brasil, acharam de namorar comigo também. Já é o quarto ou terceiro convite este de agora (...)”(Duarte, 1977: 217). Em outra carta também para Duarte, de 18/10/1942, Mário contava de outra negativa: (...) recusei, Paulo. Afinal, esse negócio todo, tanto convite, me obrigou a decidir mesmo que eu não quero é viajar. A verdade é que eu não gosto de viajar por terra estranha (...)”.(Duarte, 1977:254) Os convites eram para que Mário fosse até os Estados Unidos para conhecer a metodologia de coleta de folclore norte-americano visando intensificar a troca de material entre os dois países. Ao contrário de Mário, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aceitou o convite da OEA e em 1941 exerceu por seis meses o cargo de consultor na Divisão de Música da União Pan-Americana nos Estados Unidos (Drach, 2012: 2). No exterior, ele entrou em contato com o então famoso folclorista norte-americano Alan Lomax, que determina as práticas de coleta que Azevedo utilizaria em suas pesquisas e trabalhos de campo no Brasil. Lomax havia ganho reconhecimento ao coletar música folk a partir de 1930 em expedições às profundezas do sul dos Estados Unidos. Ele registraria canções de Jelly Roll Morton, Woody Guthrie e Lead Belly, cantores-compositores de músicas de trabalho, de temática

social (Drach, 2011: 144). “Graças a esses esforços, Muddy Waters e Woody Guthrie fizeram suas primeiras gravações e um paradigma para a música dos EUA foi estabelecido” (Rohter, 2008: 51). A divulgação da música destes compositores de música folk iria influenciar toda uma geração de cantores de protesto na década de 1960, como Bob Dylan, por exemplo. Azevedo acaba recebendo financiamento da Biblioteca do Congresso norte-americano para realizar três viagens de coleta de folclore entre os anos de 1942 e 1944 pelos estados de Goiás, Ceará e Minas Gerais. Uma quarta viagem ao Rio Grande do Sul seria financiado pelo governo gaúcho. Segundo Drach, Azevedo acreditava que tinha “a missão de resgatar o que restava da essência da alma brasileira, antes que se desintegrasse para sempre diante das novidades trazidas pelas ondas do rádio”(Drach, 2011:VIII-IX). O próprio Azevedo escrevia na introdução da primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas¹⁸⁹ uma advertência contra o perigo de desaparecimento da música popular tradicional.

Por mais arraigadas que pareçam estar, estão sempre ameaçadas de corrupção, pois nem mesmo as camadas da população mais interioranas e recônditas, aqueles que se acham protegidas pelo isolamento, se acham protegidos (Drach, 2011: 209-210)

Para Drach (2011: 218), Azevedo dá continuidade, em suas pesquisas, à visão totalizadora da cultura popular de Mário de Andrade em sua preocupação de balizar as diferenças regionais e, neste sentido, Azevedo completou o mapeamento musical iniciado por ele já que visitou apenas os estados complementares às coletas realizadas por Mário e pela Missão. Para o folclorista, Mário era como uma espécie de mentor, sem o qual seria impossível estudar o folclore musical brasileiro (Mariz, 1983 :66). Entre 1942 e 1946, Azevedo gravaria 19 discos em Goiás, 75 discos no Ceará, 100 discos em Minas Gerais e 117 discos no Rio Grande do Sul (Drach, 2012: 14). Mas no período em que Azevedo iniciava sua empreitada, Mário já não estava interessado na coleta folclórica e se dedicava a questionar a validade de suas próprias ideias. Este exercício de reavaliação de seu pensamento teria seu ápice em uma série de

¹⁸⁹ *A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Nacional*, publicada em 1943 e que trazia também artigo de Alan Lomax com as instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira.

artigos publicados na *Folha de Manhã* entre 4 de maio de 1944 e 22 de fevereiro de 1945, sob o título de *O Banquete*.

Os habitantes da cidade de Mentira, localizado na Alta Paulista, eram os personagens de *O Banquete*¹⁹⁰, que discutiam os temas principais do pensamento estético de Mário durante o banquete do título tendo como fio condutor a música. Wisnik (1979: 158) chama *O Banquete* de “sociologia da música em forma de alegoria”. Através de personagens inseridos neste mundo musical, ele discute as relações de classe, os meandros da composição, a execução e os intérpretes, os descaminhos da crítica e do ensino, o gosto do público e, utilizando a música como exemplo, questões mais importantes de sua obra, como arte interessada e desinteressada, arte popular e erudita e principalmente o estabelecimento de uma música nacional, que englobasse tanto a complexa tradição musical brasileira como o folclore. Mário assume, nos artigos, uma postura crítica em relação aos artistas que se deixam incorporar pelo discurso do poder. Ao defender o engajamento do artista na luta de classes, Mário se aproxima do marxismo ou, como afirma Wisnik:

Parece-me que o nacionalismo musical de Mário, ao projetar uma síntese do erudito e do popular pedia no fundo não uma arte nacional mas sim uma nova função da arte na sociedade (Wisnik, 1979: 165)

É interessante notar que no menu servido durante o banquete encontra-se a novidade da salada norte-americana, “uma salada fria , mas uma salada colossal, maior que o mundo” (Andrade, 1989: 159) , conforme descrição de Mário:

(...) Tinha alface muito clara, tinha tomate e casca ralada de maçãs. Isto é, tinha de todas as vitaminas salutareis em graduação inexoravelmente científica, determinada pelos laboratórios norte-americanos, isso tinha. A saúde estava supervisoramente contemplada ali. Mas tinha também pecados, vícios, derrapagens de bom gosto, e místicas de todas as religiões. Tinha leite de cabra, por causa de Gandhi; tinha porco porque era o bicho nacional dos celtas, cantado nos poemas bárdicos; mas biblicamente separado de tudo, em cápsulas finíssimas de trigo, por causa das cóleras possíveis de Israel. (...) Incapaz do tradicionalismo sacral dum vatapá de negros, ou de cuscus paulista vindo através de vinte séculos árabes. Era um prato

¹⁹⁰ Os artigos existentes de *O Banquete* seriam publicados em forma de livro pela primeira vez em 1977 e reeditado em 1989 .

inteiramente novo, incapaz de caráter, tirando o seu caráter abusivo, berrantemente superficial, escandalosamente dominador, justo da sua sabedoria de não ter caráter nenhum. Enfim: tirava o seu maior caráter de ter o espírito do anúncio (...) (Andrade, 1989:162)

Wisnik (1979:166) entende que Mário de Andrade já antevia o poder da indústria cultural (a salada) e seu poder de sedução, apesar de seu conteúdo cientificamente planejado, um problema que o modernista já havia levantado em seu período de audição e análise das músicas gravadas em discos, quando criticava os arranjos que as gravadoras usavam para tornar as canções mais fáceis de apreciar. Segundo Wisnik, Mário opõe ironicamente, no banquete, a “tradição musical brasileira (alegorizada pelo Vatapá) e a música industrializada de consumo internacional (a Salada Estrangeira)”. Ironicamente, as questões e preocupações levantadas por Mário seriam as mesmas enfrentadas e denunciadas por Marcus Pereira trinta anos depois, como descrevi nos dois primeiros capítulos.

Mário de Andrade morre em 25 de fevereiro de 1945 sem concluir a narrativa de *O Banquete* nem encontrar uma solução para a tensão crítica em que sua mente se encontrava, principalmente em relação à formação da identidade nacional. Entre a publicação de *Ensaio sobre Música Brasileira*, em 1928, até sua morte, em 1945, sua noção de nacionalismo transitou da ideia de que a identidade nacional estava na arte popular pura, no folclore, que deveria ser preservado, para o sentimento de que o nacional estaria na atividade engajada do artista, o *artista interessado*. Entendo que estas duas vertentes do pensamento de Mário estarão presentes, nos anos 1960, nas bases do Centro de Cultura Popular (CPCs), com sua arte engajada, e do Movimento Popular de Cultura (MPC), de Miguel Arraes e Paulo Freire, com a coleta do folclore como parte do processo de educação do povo através do (re)conhecimento de sua própria cultura. As duas vertentes irão influenciar a atuação da Discos Marcus Pereira, como veremos mais adiante.

3.7 - Paulo Duarte e a Revista Anhembi

Existe um elo importante entre Mário de Andrade e Marcus Pereira sobre o qual discorrerei um pouco. Este elo é Paulo Duarte, de quem já conhecemos sua importância como intelectual e político nas décadas de 1920 e 1930, quando intensificou sua relação com Mário e o colocou à frente do Departamento de Cultura de São Paulo. Em diferentes épocas, Duarte foi próximo e influenciou o pensamento tanto de Mário como Marcus. Dos dois foi confidente e a ambos sobreviveu. A proximidade entre Mário de Andrade e Paulo Duarte pode ser conferida na correspondência entre os dois, reunida em *Mário de Andrade por ele mesmo*, livro lançado em 1970 por Duarte. Em suas páginas, é possível identificar a afeição existente entre ambos, além de um projeto cultural em comum para o Brasil, o que foi o grande imã de aproximação entre os dois homens. Se já escrevi sobre a relação entre Mário e Paulo Duarte no decorrer deste capítulo, gostaria de me concentrar na relação entre Duarte e Marcus Pereira. Nos depoimentos que colhi de Carolina Andrade e Marcus Vinícius, que foram diretores artísticos da Discos Marcus Pereira, eles salientaram a importância de Duarte na vida do publicitário Marcus Pereira. Vinícius¹⁹¹ ressalta que era comum ele acompanhar Marcus em visitas a Duarte, para contar os problemas e pedir conselhos. Já Carolina afirma que a confiança e a admiração de Marcus por Duarte era tanta que o nome do primeiro filho de Carolina e Marcus foi uma homenagem ao casal formado por Paulo Duarte e sua esposa Juanita. O menino foi batizado de João Paulo Pereira¹⁹².

Paulo Duarte era primo-irmão do pai de Marcus Pereira. Logo que Marcus Pereira se formou em advocacia, ele foi trabalhar como secretário de redação da recém-fundada revista de Paulo Duarte, a Anhembi. Principal publicação de ideias da elite paulistana dos anos 50 e meados dos 60, a revista Anhembi abordava temas como literatura, cultura, sociologia, política, além de incluir resenhas mensais sobre música, teatro, cinema, livros e atualidades e tinha como objetivo “implementar o ideal de modernidade das elites paulistanas” (França,

¹⁹¹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 09/12/2010.

¹⁹² Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/2012

2009:253). Duarte já havia trabalhado como jornalista no *Diário Nacional* e no jornal *O Estado de São Paulo*, onde foi editor. A revista *Anhembi* foi publicada durante 12 anos, entre 1950 e 1962, em 144 números mensais de 200 páginas. Segundo Jackson (2004: 267), os artigos da *Anhembi* situavam-se a meio caminho entre os campos político e cultural, além de servir para o debate acadêmico de ciências sociais. Entre os colaboradores da revista estavam então pesquisadores da área social ainda em início de carreira como Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni.

Anhembi deve ser compreendida, antes de tudo, como um projeto pessoal de seu editor, Paulo Duarte, que, segundo Mônica Pereira (1987), aproximava-se da vertente elitista do liberalismo, pautada pela crença na formação de elites dirigentes ilustradas. Nesse sentido, a revista teria como objetivo elevar o nível cultural das elites. (Jackson, 2004: 267)

Marcus Pereira trabalhou na revista *Anhembi* desde um período próximo de seu lançamento até meados de 1957. Entendo que foi neste terreno fértil de discussões da Revista *Anhembi* que Paulo Duarte transmitiu suas teorias sobre folclore e música para Marcus Pereira. A *Anhembi* chegou a publicar um livro de Florestan Fernandes, *A Etnologia e a Sociologia do Brasil*, que possuía um capítulo titulado de *Mário de Andrade e o folclore brasileiro*. Vinícius relata¹⁹³ que a ideia de que a verdadeira música brasileira vem do povo e do folclore, de Mário de Andrade, teria chegado a Pereira via Paulo Duarte. Muitas das ideias defendidas por Mário de Andrade em relação à música foram abordadas pela revista. Na edição de número 37, por exemplo, publicada em dezembro de 1953, na seção *Música de 30 dias*, que compilava os acontecimentos musicais do mês, um artigo assinado por João da Cunha Caldeira Filho, crítico especializado em música de concerto, exaltava o papel do disco como agente educador. No texto, Caldeira escrevia que o disco possui a capacidade de formar culturalmente os ouvintes, através de conteúdos como danças populares, história da música e até auxiliar a criação da apreciação musical.

O autor também defende a criação de discotecas, o que seria importante para o processo pedagógico e diz que uma discoteca é um “documento vivo,

¹⁹³ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/ 2010.

vivíssimo, muito mais que o fotográfico”, afirmação que parece vir do próprio Mário de Andrade e que pode ter influenciado o caminho seguido por Marcus Pereira na indústria fonográfica. No texto, Caldeira cita o livro *The gramophone in Education*, do britânico William W. Johnson, que detalha a experiência do disco como meio de educação na Inglaterra de forma positiva. O disco é citado como “o invasor bem-vindo de nossos lares” no mesmo número de Anhembi. Caldeira iria voltar ao assunto no artigo *Música e Escola*, publicado no número 58 da revista, em julho de 1956. Além disso, as próprias resenhas musicais publicadas na revista podem ter influenciado o gosto musical de Pereira. Entendo que, como defensor das ideias musicais de Mário de Andrade e editor da Anhembi, Paulo Duarte incorporou nas resenhas e artigos sobre música um posicionamento em concordância com o pensamento andradiano, o que se revela na predominância de resenhas de música de concerto, com grande espaço para a moderna música brasileira. Para França (2009: 253), a revista era como “uma antologia da alta cultura universal” e possuía um viés colonizador “que tem por objetivo a implementação do ideal de modernidade e modernização, bem como de alta cultura, das elites paulistanas, às quais seu editor estava ligado de maneiras diversas”.

Antes mesmo da revista Anhembi, Moraes (2000: 240) já identifica esta postura colonizadora em Duarte na época em que era parceiro de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo e defendia o registro das manifestações folclóricas ameaçadas de desaparecimento. Segundo Moraes, o discurso de Duarte evidencia como a noção de “sertão, essência nacional e folclore” era vinculada ao Nordeste atrasado pela elite letrada paulista. E que ninguém melhor que esta elite deveria se responsabilizar pelo registro “do material que estava em vias de desaparecimento no Nordeste”. Moraes está se referindo à coleta realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 mas poderia estar se referindo ao projeto da Discos Marcus Pereira, onde também pode ser encontrada esta tendência de se olhar e racionalizar o folclore e cultura popular através de uma lente elitista.

3.8 - Mário, Marcus e os movimentos culturais da década de 1960

Entendo que Marcus Pereira também recebeu influência do pensamento de Mário de Andrade através de outras vias, além de Paulo Duarte. Entre estas outras vias, estariam dois movimentos surgidos no início da década de 1960: o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o Centro de Cultura Popular (CPC) que possuem elementos dos dois momentos do pensamento de Mário de Andrade em seus conceitos básicos. Estes dois movimentos surgiram em um momento em que a questão do nacionalismo volta a ter importância nas discussões políticas do Brasil. Era o período de transição entre o governo de Juscelino Kubitschek e o de Jânio Quadros-João Goulart, quando o Brasil saiu de um cenário de rápido crescimento econômico, principalmente com a participação de multinacionais na industrialização, para outro, de estagnação econômica e marcado por propostas de reformas de base, o que criava perspectivas de grandes mudanças na sociedade (Catenacci, 2001: 32-33). No Nordeste, o desenvolvimento econômico registrado nos últimos anos não foi acompanhado por um crescimento no nível educacional, o que levou Miguel Arraes, então prefeito do Recife, a elaborar um projeto de educação infantil. A cidade de Recife não contava, por exemplo, com um rede municipal de ensino, lembra Aluizio Falcão¹⁹⁴. O projeto de educação de Arraes, que contou com a participação de intelectuais como Germano Coelho, Paulo Freire e Ariano Suassuna na sua elaboração, resultou em uma ação mais elaborada, o Movimento de Cultura Popular (MCP), cujo arco de abrangência se estendeu para além da educação básica (Silva, 2006: 3). Influenciado pelo movimento francês “Peuple et Culture”¹⁹⁵, o MCP foi criado “para emancipação do povo através da educação e cultura” (Silva, 2006:3). Segundo o presidente do MCP de Pernambuco, Miguel Newton de Arraes Alencar¹⁹⁶, o órgão também tinha como finalidade “interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular, através de pesquisas de folclore, programa de ajuda aos artesãos e apresentação de grupos

¹⁹⁴ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011. Falcão foi secretário de difusão cultural do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco.

¹⁹⁵ Movimento educacional fundado após a Segunda Guerra na França e que tinha como base o conceito de que todos os cidadãos tem direito a educação ao longo de toda a vida.

¹⁹⁶ Sobrinho do fundador do MCP, Miguel Arraes.

folclóricos". O movimento pregava o estabelecimento de uma relação entre a juventude, intelectuais, artistas e o povo, considerado como “depositário das tradições e raízes brasileiras” (Alencar, 1980: 68).

A cultura, numa acepção dinâmica, incluía *os ritmos, a música, a maneira simples de encarar as coisas, a cozinha rica de cada tempo (como no S. João, com o milho e a pamonha), e as danças, os símbolos e valores bem brasileiros*. Destas fontes, intelectuais, artistas, poetas e pintores extrairiam uma inspiração mais nacional. (Alencar, 1980: 68)

A busca de valores nacionais na cultura popular segue o mesmo padrão do proposto por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre música brasileira* em 1928. Em documento publicado pela *Arte em Revista* na década de 1980, Miguel Newton de Arraes Alencar afirmava, em 1964, que o MCP também postulava o desenvolvimento de uma cultura mais autenticamente nacional, buscando as raízes da cultura brasileira onde elas se encontram, no meio do povo. Isto porque “as elites intelectuais brasileiras estariam cada vez mais orientadas por padrões e matrizes de outras culturas” (Alencar, 1980: 68). Segundo Silva (2006: 5), o MCP era formado por três departamentos, o de Formação de Cultura, o de Documentação e Informação e o de Difusão da Cultura, onde Aluizio Falcão era secretário, que foi o departamento que mais expandiu suas atividades. Falcão¹⁹⁷ relata que sua função era orientar a coleta de manifestações populares e folclóricas para que fossem organizadas e depois utilizadas na educação da população local, evitando que estas tradições fossem perdidas, ao mesmo tempo que serviam de instrumento de aprendizado. Segundo ele,

para a coleta destas manifestações culturais, artistas populares de periferia eram convidados a se apresentarem no Sítio da Trindade, no bairro de Casa Amarela, onde ficava a sede do movimento. Em um grande pátio na Estrada do Arraial do Bom Jesus, onde se localizava o Sítio da Trindade, estes artistas e grupo se apresentavam, e realizavam festas tradicionais como as celebrações juninas, natalinas, carnaval, Bumba-meu-boi, apresentação de pastoras, entre outras.

O filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, “cujas filmagens já foram iniciadas, e que relata o drama das populações camponesas no

¹⁹⁷ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/2011.

Nordeste, agora em sua fase de intenso despertar” (Alencar, 1980: 72), é listado como uma das realizações do movimento¹⁹⁸. Entendo que o projeto do MCP, que foi interrompido pela golpe de 1964, traga elementos vindos do pensamento de Mário de Andrade, seja na utilização da cultura popular para formar a identidade nacional através da educação, seja na conscientização através da música. O mesmo discurso apareceria no trabalho da Discos Marcus Pereira, de salvaguarda das tradições folclóricas antes que elas sejam deformadas pelo *iê iê iê*. Entendo que a aproximação de Marcus Pereira com participantes do movimento, como Miguel Arraes¹⁹⁹ e Aluizio Falcão, apenas reforçou indiretamente, através do MCP, a força da cultura popular que ele já conhecia via Mário de Andrade e Paulo Duarte. Alencar também afirma que o MCP acabou por inspirar o Centro Popular de Cultura “no sul do país, mas os programas que animaram um e outro provinham de diferentes concepções sobre cultura popular e politização das classes trabalhadoras. O MCP definia-se como órgão técnico, rigorosamente apolítico” (Alencar, 1980: 67). Ou, nas palavras de Aluizio Falcão:

“O trabalho do MCP era totalmente diferente do praticado pelo CPC. Embora fossemos aliados políticos, não seguíamos a mesma ideologia. Enquanto o MCP queria registrar a cultura e desta forma evitar que ela desaparecesse, o CPC queria criar outra cultura, de caráter ideológico”²⁰⁰

Enquanto o MCP reflete o pensamento musical inicial de Mário de Andrade, entendo que o Centro Popular de Cultura (CPC) tem em suas raízes os ideais de *artista interessado*, ou engajado, do modernista. O CPC foi criado em 1961, no Rio de Janeiro, e tinha como objetivo a construção de uma cultura nacional, popular e democrática. Heloisa Buarque de Hollanda explica que, de acordo com o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam distribuídos por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atividade

¹⁹⁸ Interrompida pelo golpe de 1964 e pela morte do líder camponês João Pedro Teixeira que o filme retratava, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* foram retomadas 20 anos depois, e o documentário se transformou em um relato da vida dos personagens retratados nas primeiras filmagens nos 17 anos após o golpe militar.

¹⁹⁹ Marcus e Arraes permaneceram em contato mesmo depois do exílio do político e permaneceram próximos até a morte de Marcus em 1981. Carolina Andrade conta que Marcus Pereira chegou a visitar Miguel Arraes várias vezes em seu exílio na Argélia, o que levou Marcus Pereira a ser investigado pela polícia secreta de Portugal.

²⁰⁰ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/2011

revolucionária consequente (Hollanda, 1981: 17). É claro que a terceira alternativa era a considerada correta pelo CPC. O anteprojeto do manifesto do CPC afirmava que “os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural”. A alternativa *revolucionária consequente* era a que parece ter sido adotada pelo músico Luiz Carlos Paraná, quando ele dizia que o Jogra – berço da gravadora Marcus Pereira - era um quartel general de resistência à cultura norte-americana importada. Dentro da ideologia do CPC, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, a arte era um instrumento de tomada de poder e dentro deste objetivo, o artista deveria “adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (Hollanda, 1981: 19), ou nas palavras de Mário de Andrade, o artista devia ser *interessado*. De acordo com Contier (1998: 22), o artista deveria assumir o papel de um militante político. No caso da música, isto significava a composição de músicas de cunho social, como “Maria Carnaval e Cinzas”, música de Paraná que concorreu ao Festival da Record de 1967, e como fizeram Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, entre outros compositores desta geração, naquele período, para a conscientização das massas. As canções deveriam trazer “clareza, simplicidade, tonalismo, temas sociais inspirados no folclore” que contribuíssem para que os homens deixassem de ser “famintos, doentes, incultos e sofredores” e tomassem consciência da necessidade urgente de promover uma revolução social no Brasil (Contier, 1998: 26). Todo esse didatismo requerido para se criar a *canção de protesto* ideal fez com que, segundo Contier (1998: 27), a mensagem sonora sofresse um rebaixamento estético, porque os compositores acabaram não fazendo canções mas manifestos políticos. Ao priorizar o engajamento político, o CPC não procurou resgatar o folclore da mesma forma realizada por Mário de Andrade mas desmistificar o romantismo ufanista existente no ideal de *morro* e *sertão* existentes em músicas como “Luar do Sertão” de Catulo da Paixão Cearense, procurando mostrar a realidade da vida das populações rurais ou dos habitantes pobres das cidades (Contier, 1998: 32). Para Ortiz (2005: 71), o CPC diferencia folclore de cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo “as manifestações culturais de cunho tradicional”, a noção de cultura popular é definida em termos exclusivos de “transformação”. É importante notar, entretanto, que ao priorizar o político em

relação a outras dimensões da vida social, o CPC cria uma contradição: para legitimar a ação da *cultura popular*²⁰¹ deve-se necessariamente negar a validade das próprias manifestações populares folclóricas. Neste sentido, Ortiz afirma: “Considerando-se o popular como *falsa cultura*, ele se encontra fatalmente encerrado nas malhas da esfera da alienação” (Ortiz, 2005: 75). Esta contradição não é identificada pelo novo público que estas músicas estão atingindo, através de sua veiculação nos festivais de música popular e consequente absorção pela indústria do disco.

O artista-artesão romanticamente envolvido com os matizes marxistas na canção acabou sendo seduzido pela indústria do disco e da televisão (Contier, 1998: 45)

Eram estas as músicas que preenchiam as noites dos intelectuais de esquerda que frequentavam o Jogral e que juntamente com as canções regionais, consideradas bastiões do nacionalismo diante da ameaça imperialista do rock, prepararam o terreno para que a ideia da Discos Marcus Pereira florescesse. No depoimento de Falcão²⁰², fica clara, contudo, uma diferença fundamental entre a visão cepecista de Paraná e o projeto levado adiante pela Discos Marcus Pereira. Enquanto Paraná acreditava na composição de músicas com função social para a conscientização política do ouvinte, em linha com a ideologia difundida pelos CPCs da UNE, Falcão afirma que a execução do mapeamento e coleta de manifestações musicais já existentes efetivadas pela gravadora aproxima mais a Marcus Pereira das práticas do MCP do governo Arraes. Entendo que os dois movimentos acabaram por influenciar a operação da Marcus Pereira, sendo que o caráter de salvaguarda do folclore foi predominante. Porém, ao transformar o folclore em disco para combater o avanço da indústria fonográfica dominada por multinacionais, nas palavras de Marcus Pereira, acredito que ela se tornou combativa e *interessada* também.

²⁰¹ Como ação política, na teoria do CPC

²⁰² Alúzio Falcão, op. cit.

3.9 - Sobre carregadores de piano, rendeiras e fandangos

A influência do pensamento de Mário de Andrade também pode ser sentida na operacionalização da gravadora, seja na escolha de repertório, seja na idealização de projetos baseados em escritos de Mário, seja na confirmação de suas teorias durante a execução de vários projetos da gravadora. Uma das questões importantes levantadas por Mário de Andrade e confirmadas pela Discos Marcus Pereira foi a de que certas manifestações da cultura popular estavam se perdendo em decorrência do progresso. Outra questão cara para Mário de Andrade era o vínculo entre música e dança, ou os efeitos fisiológicos provocadas pela audição da música, o que Mário chamava de dinamogenia (Andrade, 1972: 40-41). A dinamogenia seria uma qualidade que a música possui, segundo Mário de Andrade, de superativar as funções de órgãos do corpo humano e que uniria música, biologia e psicologia (Pereira, 2006: 90). As duas questões levantadas acima podem ser exemplificadas pela história dos carregadores de piano e como ela encontra reflexo nas experiências dos produtores da Marcus Pereira.

Os carregadores de piano eram comuns no início do século XX nas capitais das principais cidades do país. Em Recife, a mudança de pianos era feita quase que obrigatoriamente por ganhadores ou diaristas, de acordo com artigo de Félix Lima Júnior publicado na *Revista Itaytera*, órgão oficial do Instituto Cultural do Cariri, escrito em 1965 e onde cita também outro artigo, este do jornalista Mário Mello, publicado em 17/03/1947 na *Folha de Manhã* de Recife. Segundo Lima Jr,

Havia grupos ou turmas especializadas, de seis ou oito homens, conforme o caso, sob a direção de um deles, espécie de mestre, chefe ou capataz, que contratava a mudança e dirigia o serviço, assumindo a responsabilidade. Tiravam o piano da casa com todo o cuidado, punham-no à cabeça, sob rodilhas de pano (muitas vezes o próprio paletó, à falta de coisa melhor...) e, a um sinal do chefe, iniciavam uma espécie de marcha militar, passo cadenciado, “para tornar o pêso mais maneiro”, diziam no Recife; “para não desafinar o instrumento”, ouvi dizerem muitas vezes em Maceió. (Lima Jr, 1965: 177)

Esta marcha era acompanhada de uma canção ritmada. No mesmo artigo, Lima Jr comenta que, na matéria de 1947, o jornalista Mário Mello compartilhava duas informações bastante interessantes. A primeira, que no final da década de 1920, ele havia fornecido uma dessas canções ritmadas a Mário de Andrade, o que revela a preocupação de Mário com o tema já na época do *Ensaio da Música Brasileira*. O jornalista até se lembrou da letra:

Meu barco é veleiro,
Nas ondas do má,
Eu vou embóra, eu vou embóra,
Meu bem me mandou chamá, Iaiá...²⁰³

A outra informação importante que o artigo revela é que este costume era comum em Recife até cerca de 1930, quando os pianos deixaram de ser carregados por homens e “passaram a ser conduzidos em possantes caminhões americanos” (Lima Jr, 1965: 1977) . Em 1928, em dois artigos escritos para o *Diário Nacional*, publicados em 29 e 30 de agosto, com título *Carregadores de Piano I* e *Carregadores de Piano II*²⁰⁴, Mário de Andrade já expressa preocupação com o desaparecimento deste canto de trabalho:

(...) Até faz pouco, na Bahia, contam que os carregadores de piano cantavam (...) Tenho forcejado para conseguir essa melopeia mas parece que ninguém se lembra dela mais (...) Hoje, os carregadores raramente cantam quando transportam pianos. O dos ricos, inclusive. E esta gente, parece, quem tem acabado com tradição, não permitindo a cantiga anunciadora aos vizinhos que um piano vai sair ou vai entrar (...) (Andrade, 1987: 369-372)

O interesse de Mário pelo canto de trabalho que caía em desuso é tal que quando a Missão de Pesquisas Folclóricas vai para o Nordeste, Luis Saia, o chefe da missão, leva instruções expressas de Mário para que estas cantigas

²⁰³ Os primeiros versos desta canção estão identificadas com o título de “Meu Barco é Veleiro” no livro *As melodias do boi e outras peças*, uma das publicações sobre melodias folclóricas organizadas por Oneyda Alvarenga a partir do acervo de originais deixado por Mário de Andrade. “Meu Barco é Veleiro” está catalogado com os números 212 e 213 no referido livro, com o 212 sendo coletado em Recife, Pernambuco e 213 em Rio Grande do Norte (p.260). Nas notas do volume, Oneyda acrescenta que Mário de Andrade recebeu uma carta em agosto de 1928, de um leitor do *Diário Nacional* identificado como Fajardo, que lhe fornece uma variação para a mesma canção, que o leitor teria escutado no porto de Recife no “mês atrasado”: “Meu barco é veleiro, nas ondas do mar, Eu me chamo Chico Rolha, namorado das meninas, Yayá”

²⁰⁴ Os dois artigos aparecem entre os apêndices de *As melodias do boi e outras peças*.

fossem registradas. A gravação destes cantos é a primeira realizada pela Missão, em 18 e 19 de fevereiro de 1938(Toni, 2006: 89). Porém, com o ofício de carregador de piano estando em desuso há quase uma década, os cantos já estavam se perdendo. Então, Luís Saia contatou os carregadores e o Teatro Santa Isabel foi alugado para que a gravação fosse feita com melhor qualidade. Porém,

Ao começarem a gravação, não saia sequer um verso, sendo necessário conseguir um piano, para que carregando-o pudessem cantar (Toni, 1981: 34).

Carregar o piano foi necessário não apenas para que os homens lembrassem da letra das canções como também para acertar o ritmo da cantiga, onde cada palavra tinha a função de marcar um passo. Sem o piano nas costas, nem a letra nem a coreografia foram lembradas. Em depoimento a Álvaro Carlini, o maestro da Missão, Martin Braunwieser , disse:

Eles não sabiam cantar sem carregar o piano. Tiveram que carregar o instrumento para poder se lembrar, para cantar bem. No início, quando eles começaram cantar ainda parados, nós pensamos assim: ‘Mas o que é isso? Como é que antes eles cantaram tão bem e agora não conseguem?’ Então, não sei quem se lembrou de recomendar que eles carregassem o piano na cabeça e andassem ao mesmo tempo, quem sabe assim a música sairia, não? E foi assim que aconteceu: caminharam pelo palco do teatro, carregando o piano e cantando. (Carlini, 2000: 389)

Para Mário, esse vínculo entre canto e ritmo dos passos existente nos carregadores de piano era o mesmo registrado nos rituais religiosos de feitiçaria e em outras danças dramáticas. Em carta de Luís Saia a Mário de Andrade, datada de 26/02/1938, ele escreve que “As toadas do pessoal do piano foram gravadas com ritmo condicionado às passadas deles. Ficaram um dia inteiro carregando piano no teatro Santa Isabel”²⁰⁵ . A necessidade da colheita deste material, apesar das dificuldades, fica explicitada em um texto de Oneyda Alvarenga e outro, atribuído a ela, encontrado no material sobre a Missão:

²⁰⁵ A carta em questão foi consultada através de imagem e transcrição contidas no DVD-Rom *Missão de Pesquisas folclóricas: caderneta de campo*

Vários destes cantos viverão hoje apenas na memória de gente antiga, mortos pela mecanização dos trabalhos que os motivaram. É o que aconteceu, por exemplo, com o costume ainda muito lembrado no Recife, de se transportarem pianos ao som de cantos tirados por um solista e respondidos em coro por todos os carregadores. Quando em 1938 o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo quis gravá-los em discos, teve de reunir um grupo de antigos carregadores e fazê-los andar um dia inteiro com um piano à cabeça... (Alvarenga, 1982: 259)

Relativamente ao material colhido há a acentuar que certas peças dificilmente podem ser estudadas novamente. Não só porque estão desaparecendo por causa da transformação do ambiente, como no caso dos cantos de carregadores de piano do Recife, cujos cantadores estão quase completamente esquecidos das melodias tradicionais(...).²⁰⁶

Os produtores da Discos Marcus Pereira também vivenciaram várias situações em que os postulados de Mário de Andrade se fizeram presente, repetindo experiências semelhantes às registradas pela Missão com os carregadores de piano. Carolina Andrade conta, por exemplo, que durante a coleta de material realizada para a série *Música Popular do Sul* ela pode perceber como os efeitos do progresso e da presença de uma cultura estrangeira podiam interferir na cultura local²⁰⁷. Segundo ela, uma das manifestações que queriam registrar era o canto de trabalho das rendeiras de Florianópolis, em Santa Catarina. Tradicionalmente, as rendeiras se reuniam à noite para tecer e costumavam cantar enquanto trabalhavam. Porém, quando Carolina e seu irmão Cesário Andrade buscaram as rendeiras para as gravações dos cantos de trabalho encontraram uma realidade diferente. As rendeiras haviam trocado as reuniões de cantoria pelas telenovelas. Trabalhando em frente à televisão, elas não mais cantavam e tinham se esquecido das letras e da maioria das melodias. Carolina conta que algumas cantigas das rendeiras chegaram a ser gravadas mas não foram utilizadas na coleção. Ela não lembra com exatidão porque estas cantigas acabaram não entrando no disco mas acredita que foram por conta do fraco desempenho das rendeiras na hora da gravação, que não lembravam das letras inteiras e das melodias.

²⁰⁶ *Missão de Pesquisas folclóricas: caderneta de campo, Op.Cit.*

²⁰⁷ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/ 2012

Outra experiência vivida por Carolina se deu na Ilha de Valadares, no Paraná, onde foi registrar fandangos. Aragão (2011:64) relata que Carolina foi até ilha com a ajuda do especialista em fandango, Inami Custódio Pinto. Segundo ela, o fandango era dançado em casas de madeira construídas sobre estacas também de madeira na região da praia. Um buraco era cavado na areia, embaixo da moradia. A cavidade fazia o som do sapateado dos tamancos, utilizados pelos participantes, na madeira, ressoar e chegar até outras praias, avisando outros grupos dos festejos que, por sua vez, também davam início as suas danças. Carolina disse que encontrou poucos grupos de fandangos na ilha. A explicação, segundo ela, estava na ação de missionários norte-americanos de uma religião que ela não se lembra ao certo qual seria. Estes missionários já estavam agindo na região há muitos anos e viam o fandango e outros folguedos como atos pecaminosos e ofereciam assistência médica e dentária para que a população praiense abandonasse a prática de suas danças tradicionais, o que efetivamente estava ocorrendo. A ação destes missionários foi registrada no texto que Inami escreveu sobre os fandangos para o quarto volume de *Música Popular do Sul*:

Hoje, o o fandango está morrendo, vítima do rádio de pilha, do iê-iê-iê, da cultura de massa, do empobrecimento da região e, até mesmo, da proliferação de certas seitas religiosas que proíbem o canto e a dança por pecaminosos ²⁰⁸

Marcus Vinícius²⁰⁹ também registrou problemas semelhantes aos verificados pela Missão e que remetem ao caso dos carregadores de piano. O músico conta que durante a gravação de algumas manifestações folclóricas, os participantes não conseguiam cantar se não dançassem, reforçando os vínculos entre canto e dança apontados por Mário de Andrade. Vinícius relata que a gravação do LP *Viva a Nau Catarineta*, por exemplo, foi realizada com os participantes dançando e cantando. O *Romance da Nau Catarineta* é um auto nordestino, praticamente todo dançado e cantado, cujo enredo revive a luta entre portugueses e espanhóis no período do Brasil Colonial, com a incorporação de romances e dramas na narrativa histórica. Como o enredo se passa quase todo no mar, a apresentação envolve uma elaborada coreografia executada ao redor de

²⁰⁸ Texto incluído na capa interna do quarto volume da *Música Popular do Sul*, de autoria de Inami Custódio Pinto

²⁰⁹ Depoimento de Marcus Vinícius prestado ao autor em 9/12/2010.

uma barca cenográfica. A Missão de Pesquisas Folclóricas registrou a execução da Nau Catarineta tanto em áudio como também em filme, gravados na cidade de João Pessoa, na Paraíba, em 1938. Por sua origem ser uma dança dramática, Vinícius acredita que canto e dança estavam integrados na *performance* dos integrantes do grupo folclórico. Então, Vinícius teve que rearranjar os microfones de seu gravador portátil para conseguir registrar a execução da Nau Catarineta pelos integrantes do grupo folclórico²¹⁰. O registro, ao vivo, do Romance da Nau Catarineta da Discos Marcus Pereira também foi feito em João Pessoa, em 18/06/1977, em convênio com a Universidade Federal da Paraíba.

Quando estava em Goiás, em 1979, para o registro das músicas que formariam os discos *Música do Povo de Goiás* e *Danças e Instrumentos Populares de Goiás*, feitos em parceria com o governo daquele estado, outra vez o vínculo entre dança e música dificultou os registros. Na impossibilidade de se gravar os grupos folclóricos apenas cantando, um teatro precisou ser alugado para que as gravações dos cantos fossem feitas juntamente com as respectivas danças. Segundo relato de Vinícius, as maiores dificuldades de registro foram com o Grupo Folclórico de Crixás, responsável pela execução de catiras, batuques e pela folia do Divino.

Entendo que o fato de estas ocorrências se repetirem tanto na coleta feita pela Missão como na realizada pela Marcus Pereira sustenta a afirmação de Mário de Andrade de que várias manifestações folclóricas realmente foram afetadas pelo avanço dos meios de comunicação como rádio, cinema, os discos e mais recentemente a televisão, e poderiam ter se perdido. Da mesma forma, a incapacidade dos carregadores de piano de cantarem se não andarem com o instrumento na cabeça e a dos dançarinos de cantar sem executar o bailado revela que a tese da dinamogenia de Mário não estava errada.

3.10 - A cosmopolita Belém do Pará

²¹⁰ Depoimento neste sentido também foi dado por Marcus Vinícius a Sautchuk (2005:76)

Há outros sinais da influência do *avanço do progresso* nos registros da Missão. Nos registros do boi bumbá feito em Belém do Pará pela Missão foram encontrados influência e elementos da música “Pelo Telefone”, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, e outros sambas populares do início do século XX (Lacerda, 2006: 43). Segundo Moraes (2010: 178), em registros realizados com o grupo de bumba-meu-boi Pai de Campo, gravações nominadas como “Dentro dos Jurunas os Contrários não Entram” e “Pai do Campo Marra”, para citar duas, possuem frases melódicas completas de “Pelo Telefone”, samba gravado pela primeira vez em 1917. Entre seu lançamento no Rio de Janeiro e a data em que as melodias do boi foram gravadas pela Missão em Belém passaram-se 21 anos. Porém, outras músicas gravadas pela Missão revelam traços do samba de Ismael Silva e Nilton Bastos, “Se você jurar”, gravado pela primeira vez em 1930, o que mostra que o processo de transformação da cultura local por outra externa é rápido (Moraes, 2010: 179). Como os registros das cadernetas de campo da Missão, onde as entrevistas com os cantadores eram anotadas, mostram que todos os integrantes do grupo Pai de Campo eram habitantes locais e nunca saíram de Belém, a conclusão é que:

(...)as escutas diretas ou indiretas dos membros somente podem ter ocorrido pelas ondas do rádio e/ou pelos fonogramas, evidenciando a clara influência dos meios de comunicação já na década de 1930 e revelando como os limites musicais e culturais naquela época já estavam devassados. Mas o que interessa identificar, além disso, é que aparentemente esses grupos populares não se incomodavam nem um pouco com essa condição, fazendo uso criativo e flexível de suas escutas (...). Moraes (2010: 179-180)

Um cenário semelhante foi o encontrado por Carolina Andrade quando viajou a Belém em 1976 para registrar as músicas que entraram na *Música Popular do Norte*. Já descrevemos aqui, no capítulo 2, como as festas dos *cordões de bichos* se transformaram nas apresentações nomeadas *Pássaros*, que misturavam relatos folclóricos com tramas de novela, música indígena com rumba, carimbó e até “O Guarani”, de Carlos Gomes, resultado da influência da força de penetração dos meios de comunicação.

Tanto a Missão de Pesquisas Folclóricas como as viagens de gravação da Discos Marcus Pereira enfrentaram problemas com o calendário das festas folclóricas a serem registradas. No documento já citado anteriormente, cuja autoria é atribuída a Oneyda Alvarenga, está escrito que o período da viagem da Missão de 1938, de fevereiro a julho de 1938, foi planejada tendo em vista os festejos do carnaval no Nordeste e do São João no Norte porque “(...) nas suas épocas propiciam muito mais facilmente o encontro dos cantadores e dançantes reunido (...)”. O documento também explica que o

fato de não se ter trabalhado na Bahia, grande repositório de costumes, se prende a esta concentração de práticas tradicionais em determinadas épocas. O grande mês de festejos baianos é dezembro e, noutro tempo, certamente seriam pequenos os resultados de uma pesquisa aí²¹¹

Neste sentido, Toni (1981: 40) reforça a importância da Missão em cumprir prazos ao ressaltar trecho de carta de Oneyda a Luís Saia, que estava na Paraíba, datada de 6 maio, dizendo:

Saia, Mário mandou avisá-lo que da Paraíba vá imediatamente ao Maranhão, dispondo as coisas de modo que a Missão possa estar em junho, sem falta, no Pará, a fim de colher o material das festas de São João e os cordões de bichos que lá se realizam nessa época.

Segundo Carolina Andrade²¹², as gravações ao vivo da Marcus Pereira também enfrentavam dificuldades impostas por prazos e pela precariedade técnica.

No Sul e no Norte, éramos apenas eu e meu irmão Cesário. Não podíamos errar na gravação porque não havia a possibilidade de voltar lá uma segunda vez para gravar de novo. E também as festas aconteciam apenas uma vez. Se não gravasse naquele dia, as pessoas se dispersavam. E também havia a questão financeira, que fez com que o roteiro da viagem fosse curto, tudo contadinho.

²¹¹ A carta em questão foi consultada através de imagem e transcrição contidas no DVD-Rom *Missão de Pesquisas folclóricas: caderneta de campo*.

²¹² Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06 de setembro de 2012.

3.11 - O babaçuê em questão

Os efeitos desta limitação levou, no caso da Discos Marcus Pereira, à necessidade de utilização de gravações *terceirizadas*, oriundas de outras fontes de coleta, como acervos de universidades, folcloristas e até da Missão de Pesquisas Folclóricas, como já vimos no capítulo 2. Duas destas gravações *terceirizadas* que entraram na coleção *Música Popular do Norte* foram, como já foi citado aqui, feitas pela Missão de Pesquisas Folclóricas. A primeira delas está identificada como um Boi do Maranhão, folguedo associado ao bumba-meu-boi, e se encontra no volume dois da coleção. Outro registro, identificado como um babaçuê, tipo de música de rituais afro-religiosos, encontra-se no volume quatro. As duas foram coletadas durante a passagem da missão pela região Norte entre junho e julho de 1938. Como nas capas dos LPs não há praticamente nenhuma informação adicional sobre as gravações, tentei identificá-las, cruzando os registros escritos da Missão que se encontram na Discoteca Oneyda Alvarenga com o áudio dos LPs originais da Discos Marcus Pereira e também com o áudio das gravações lançadas em CDs, tanto na edição norte-americana da coleção da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, como na caixa com 6 CDs lançada pelo Sesc-SP.

A faixa nomeada de “Boi do Maranhão” no segundo LP da *Música Popular do Norte*, cuja letra transcrita diz “Boi, boi, boi/ boi, boi, dá/ Arreda, arreda/ Deixa meu povo passar” foi identificada, no catálogo histórico-fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga, como “Boi, boi, dá”²¹³, um bumba-meu-boi gravado em São Luís do Maranhão em 19 de junho de 1938, sendo os informantes da música Manoel Secundino dos Santos, José Emetério, Raymundo Nonato, André Avelino da Anunciação, Gervásio Antonio dos Santos, Francisco Ribeiro, José Patrício, Maurício Antonio dos Santos, Pedro Costa, José Adelino dos Santos, Atílio Araújo dos Santos, José Alves de Souza, José Patrício Nascimento, Pedro Alves de Orlando, Leôncio Baptista de Jesus, Raymundo

²¹³ O registro do “Boi, boi, boi dá” no Catálogo Histórico-Fonográfico é o de número 997, p.34

Diniz Ferreira. O tempo da faixa do disco é semelhante ao tempo registrado dos documentos da discoteca.

Já a segunda gravação, nominada “Babaçuê” no quarto volume da *Música Popular do Norte*, tem letra

Marajó já teve fama/ De gado e cavalaria/ Hoje já vive explorado/
Pelos piratas da vigia/ Vaqueiro de Santa Helena/ Tem cavalo mas não
tem sela/ Agora querem fazer/ Da camisa da marcela/ Em cima
daquela serra/ Passa boi e passa boiada/ Também passam umas
mulatinhas/ Dos cabelos cacheados

Embora identificada como um babaçuê gravado na Ilha de Marajó pela Discos Marcus Pereira, não se trata de um. Nos catálogo da discoteca, ela está identificada como uma *pajelança*, outra forma de música de feitiçaria, vinculada a rituais de cura indígena. Com o título de “Mestre Marajó (Marajó já teve fama)”, os registros mostram que ela foi gravada em Belém do Pará, em 07 de julho de 1938²¹⁴, portanto o registro nem se trata de um babaçuê nem foi gravado na Ilha de Marajó. Nos dados da discoteca, o informante da canção é identificado como Sátiro Ferreira de Barros. Porém, o tempo da canção no LP da Marcus Pereira é de 2m46s enquanto o tempo da gravação do catálogo é de 1m34s. A canção “Mestre Marajó” não foi editada na coleção de 6 CDs do Sesc-SP mas foi no CD *The Discoteca Collection – Missão de Pesquisas Folclóricas*, editado nos Estados Unidos a partir da coleção de música folclórica da Biblioteca do Congresso. Neste CD, as informações estão em linha com os registros da Discoteca: trata-se mesmo de uma pajelança. Mas o tempo da canção é ainda outro, de 2m59s. Na comparação entre a versão do LP da Marcus Pereira e do CD da Biblioteca do Congresso percebi que se trata da mesma gravação sendo que a versão da Marcus Pereira foi editada com um andamento mais acelerado.

Mas como explicar a grande diferença entre as versões do LP e o registro da Discoteca? Um depoimento da pesquisadora Flávia Toni²¹⁵ é esclarecedor.

²¹⁴ O registro do “Mestre Marajó” no Catálogo Histórico-Fonográfico é o de número 1216, p.68

²¹⁵ Depoimento de Flávia Camargo Toni prestado ao autor em 04/10/ 2012. Flávia é Professora Titular (2009) da Universidade de São Paulo e Pesquisadora no Instituto de Estudos Brasileiros. Foi pesquisadora

Segundo ela, as gravações da missão eram feitas em discos de cera de carnaúba, que depois eram endurecidos com um produto químico. Eram bastante frágeis e com pouca vida útil de utilização já que a agulha da vitrola acabava aumentando o sulco do disco a cada audição. Para evitar a perda do conteúdo gravado nos discos de cera endurecida, eles eram usados na fabricação de matrizes, de onde cópias em material resistente eram prensadas para serem utilizadas em estudos e pesquisas. Porém, de acordo com Toni, esse processo de fabricação de cópias foi muito lento e dependia dos recursos que a Discoteca recebia e nem todo material gravado na Missão foi transferido para cópias. Estas cópias não continham toda a coleta feita no Norte e no Nordeste mas os trechos mais importantes. No depoimento, Toni ressalta, contudo, que todo o material enviado para os Estados Unidos foi retirado dos originais de cera, da forma que vieram do Nordeste, sem passar pelo processo de edição necessário para a produção de cópias, imposto pelos recursos limitados da discoteca. O que leva à conclusão de que a faixa utilizada pela Marcus Pereira deve ter sido retirada do disco original de cera de carnaúba, que contém uma gravação mais longa do que aquela registrada na cópia utilizada pela discoteca. Carolina Andrade²¹⁶ disse não se lembrar de como as faixas da Missão foram obtidas para inclusão na coleção da Região Norte. Acredito que a confusão entre as faixas pode ter sido gerada porque, nas gravações da Missão, tanto os babaquês como as pajelanças possuem o mesmo solista, Sátiro Ferreira de Barros.

3.12 - Algumas aproximações

Gostaria de terminar este capítulo fazendo duas observações que acredito serem necessárias. A primeira delas é sobre como a Discos Marcus Pereira se calcou de forma expressiva no pensamento de Mário de Andrade e até em seus gostos musicais para produzir o seu catálogo de discos. Entendo que estas aproximações entre Mário de Andrade e a Discos Marcus Pereira podem ser

do Centro Cultural São Paulo, onde processou e descreveu todo o acervo constituído pela Missão de Pesquisas Folclóricas.

²¹⁶ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06/09/2012.

consideradas subjetivas mas parto do pressuposto de que o trabalho de registro folclórico de Mário realmente influenciou Marcus Pereira. E, durante toda minha pesquisa, Mário de Andrade foi a única influência citada nominalmente várias vezes por Marcus Pereira, o que me leva a acreditar que o catálogo da Marcus Pereira foi construído a partir de uma identificação muito grande com a música e as manifestações folclóricas que Mário de Andrade defendia.²¹⁷

Dentro deste conceito, Aluizio Falcão²¹⁸ conta que produziu o disco *Fados Brasileiros*, reunindo fados de compositores brasileiros. Segundo ele, a ideia de gravar fados de autores nacionais como Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda, Dorival Caymmi e Vinícius de Moraes, estava na afirmação de Mário de Andrade de que o fado é um gênero musical brasileiro que migrou para Portugal. Em artigo escrito em 1930, Mário afirma que o fado se originou no Brasil ainda na época da colônia para depois seguir para Portugal. O modernista cita várias fontes, entre pesquisadores portugueses e viajantes estrangeiros, de que o fado era dançado e cantado no Brasil no início do século XIX enquanto o primeiro registro da palavra e dança em Portugal se dá em 1849 (Andrade, 1963: 97-98). Falcão aponta que a afirmação de Mário serviu de base para a criação de algo novo mas ainda vinculado ao seu pensamento. “Queríamos mostrar que Mário de Andrade não estava apenas ligado ao resgate musical de músicas ameaçadas”, disse.²¹⁹

Outro LP da Marcus Pereira, chamado *Danças Dramáticas* reúne interpretações de piano para obras de Francisco Mignone, Villa Lobos, Camargo Guarnieri, compositores apreciados e amigos de Mário de Andrade. Segundo ele, estes compositores conseguiram fazer a união entre o folclórico e o erudito na composição. Mário escreveu:

A lição mais profundamente humana que podemos colher da obra de um Villa Lobos (...), de um Luciano Gallet, de um Fransciso Mignone ou Camargo Guarnieri ou Lourenço Fernandez ou Gnatalli, não é o

²¹⁷ O compositor Luiz Carlos Paraná é citado apenas no livro *Música: está chegando a vez do povo* como o pai de vários projetos mas entrevistas posteriores ao livro voltam a falar de Mário de Andrade.

²¹⁸ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011.

²¹⁹ Depoimento de Aluizio Falcão prestado ao autor em 25/07/ 2011.

nacionalismo patriótico, mas uma sadia e harmônica fusão social entre a arte erudita e o povo. (Andrade, 1963: 364)

Oneyda Alvarenga chega a afirmar que Mário “clareou” os caminhos de compositores como Luciano Gallet, Mignone e Guarnieri na direção do folclore musical com resultados extraordinários (Alvarenga, 1974: 48). A presença destes compositores em um disco da Marcus Pereira revela, no meu entendimento, que elas foram colocadas em uma categoria de música brasileira de qualidade mais de 30 anos depois das observações de Mário. Ou seja, elas estão aí ou por influência de Mário de Andrade sobre Marcus Pereira, ou porque Mário de Andrade estava correto em sua avaliação sobre a importância desses compositores.

Outra aproximação que gostaria de fazer é em relação ao disco *Instrumentos Populares do Nordeste*, produzido por um dos integrantes do Quinteto Armorial, Antonio Madureira. Segundo ele, o disco nasceu do fato do público do Sudeste achar que música nordestina era apenas Luiz Gonzaga, São João e sanfona (Sautchuk, 2005: 109). O público consumidor de São Paulo não teria reconhecido os sons do Nordeste no disco do Quinteto Armorial, o que levou Madureira a propor um disco que mostrasse quais eram as fontes da música do grupo, gravando ao vivo os instrumentos definidores da música do Nordeste. O disco reúne gravações feitas por Madureira de instrumentos como berimbau de lata, ponteados e baiões de viola nordestina, um rabequeiro, uma orquestra de cavalo marinho e de mamulengo (composta por rabeca, violão, sanfona, zabumba e ganzá), a Banda de Pífano dos Irmãos Aniceto (dois pífanos, pratos, caixa e zabumba), um grupo de caboclinhos (composto por uma flauta chamada “gaita” e um conjunto de percussão), um de maracatu nação e outro de maracatu rural. No encarte que acompanha o disco, Madureira atribui um caráter científico ao projeto, dizendo que ele seria o ponto de partida para uma organologia²²⁰ brasileira. Sautchuk (2005: 110) afirma que a “pretensão científica de Madureira constitui uma exceção dentro da proposta não acadêmica da Discos Marcus Pereira”. Acredito, contudo, que ao nomear seus projetos de gravação do *Mapa Musical do Brasil de pesquisa*, Marcus Pereira queria dar à gravadora uma aura

²²⁰ Organologia é a ciência que estuda os instrumentos musicais.

de que estavam fazendo algo mais que apenas gravar. Embora na prática, as gravações feitas nas regiões não se constituíram propriamente de uma pesquisa de caráter científico, existia esta intenção de aproximação, que foi, por exemplo, o que deu fundamento ao financiamento da Finep. Contudo, no caso do LP *Instrumentos Populares do Nordeste*, acredito que Madureira queria dar um passo além, e realmente realizar uma pesquisa na prática, o que aproxima seu projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas e de Mário de Andrade, cujos escritos surgem no encarte do álbum, reafirmando essa proximidade. Para Madureira, o disco tinha a “intenção de revelar aspectos pouco conhecidos da cultura, de revelar valores da cultura tradicional” (Sautchuk, 2005: 110).

A Discos Marcus Pereira deu pouco espaço aos sambistas históricos do Rio de Janeiro em seu projeto. Além dos quatro LPs da *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, apenas dois outros discos contemplam compositores das primeiras décadas do século XX: *Pixinguinha De Novo* e *A Música de Donga*. Os dois músicos possuíam algumas características em comum. Ambos participaram do conjunto Oito Batutas, que excursionou pela Europa em 1922, tanto Pixinguinha como Donga eram apreciados pelos modernistas e os dois eram praticantes da macumba, com Donga até gravando em discos alguns temas utilizados em rituais. Como já foi citado, Mário de Andrade entrevistou Pixinguinha sobre o ritual religioso e utilizou as informações no capítulo titulado *Macumba*, de *Macunaíma*, onde também aparece a música de Donga, e onde Pixinguinha foi transformado em personagem, um ogã tocador de atabaque, como registra Toni (2004: 30):

A música de Donga, por sinal um frequentador de terreiros, e as informações de Pixinguinha deságuam no capítulo *Macumba*, de *Macunaíma*, onde, além de tia Ciata, está presente o ogã Pixinguinha (...).

Entendo ser difícil que esta relação entre os dois músicos e Mário de Andrade tenha escapado a Marcus Pereira e acredito que esta aproximação entre Pixinguinha, Donga e Mário tenha contribuído para que os dois músicos tenham sido contemplados com discos reunindo sua obra pela gravadora. Os dois LPs foram lançados praticamente juntos, em 1974.

Não poderia terminar este relato de aproximações possíveis entre a obra de Mário de Andrade e Marcus Pereira sem falar no projeto de criação do balé folclórico brasileiro, projeto que Marcus acalentou durante toda a década de 1970. Carolina Andrade²²¹ disse, em depoimento, que Marcus Pereira acreditava que música e dança eram duas manifestações artísticas integradas, seguindo o pensamento de Mário de Andrade, e que ao registrar apenas o áudio estava fazendo apenas a metade do que poderia fazer. A ideia da criação do balé já aparece citada na contracapa da edição brinde da coleção *Música Popular do Nordeste*, editada em 1972. Marcus Pereira diria à *Folha de São Paulo* em 1980:

(...) em 1972, quando começava meu projeto de mapear o Brasil musicalmente, à medida que ia desenvolvendo esta atividade, crescia em mim a impressão nítida de que eu estava extirpando o principal. Eu registrava o áudio e sacrificava o vídeo²²²

Carolina relata que, em 1973, Marcus foi até a União Soviética em busca de exemplos e possível colaboração com o balé folclórico da União Soviética onde se encontrou com representantes do Ministério da Cultura. Carolina, que acompanhou Marcus na viagem, afirma que tudo foi pago com seu próprio dinheiro. Ela conta que Marcus voltou com uma proposta de parceria do governo soviético para prestar assessoria na criação de um balé folclórico popular. Marcus Pereira levou a proposta até o então ministro da Educação, Ney Braga, que aprovou a ideia e criou uma comissão coordenadora presidida por Marcus²²³. Em março de 1975, Marcus divulgava na imprensa a criação do *Balé Popular do Brasil*. Segundo ele, o balé já estava recrutando dançarinos de frevo em Recife e que uma equipe de trabalho sairia em uma busca por vários estados brasileiros, de dançarinos e intérpretes de carimbo no Pará, guerreiro em Alagoas, samba de roda e maculelê na Bahia, samba de partido alto no Rio de Janeiro, congada, moçambique e catira na Região Centro-Oeste, e chula e dança dos facões no Rio Grande do Sul.²²⁴ Meses depois, o projeto todo era abandonado pelo governo. Menos de um ano antes de sua morte, Marcus Pereira

²²¹ Depoimento de Carolina Andrade ao autor em 06 de setembro de 2012.

²²² *Brasil, ainda à espera do seu rico bale folclórico*. Folha de São Paulo. 30/06/1980

²²³ *Brasil, ainda à espera do seu rico bale folclórico*. Folha de São Paulo. 30/06/1980

²²⁴ *Balé Brasil*. Revista Veja n.341. 19/05/1975

continuava entusiasmado com a ideia e procurava, naquele momento, apoio da Petrobras. A petrolífera iria iniciar seu programa de patrocínio cultural poucos anos depois.

3.13 - Um acervo que precisa ser recuperado

A segunda observação que gostaria de fazer é em relação aos objetivos finais dos projetos de Mário de Andrade e Marcus Pereira. Enquanto Mário de Andrade coletou material fonográfico tendo em vista a pesquisa e a educação musical de compositores, para que tivessem acesso aos elementos formativos da música brasileira, o objetivo do registro de Marcus Pereira foi formatar um produto que introduzisse esta cultura brasileira nas casas de um novo consumidor urbano. Neste processo, acredito que Mário de Andrade teve mais sucesso em atingir seus fins no longo prazo. É interessante notar que o acervo das pesquisas musicais de Mário de Andrade e as gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas e outras realizadas pela Discoteca Oneyda Alvarenga encontram-se disponíveis ao público em geral, seja na forma do acervo digital da discoteca, que pode ser consultado, ou na forma de produtos como CDs e DVDs produzidos em edições comerciais. O acervo de seus originais, livros e materiais de pesquisa se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros e também pode ser consultado por pesquisadores.

Já o trabalho da Discos Marcus Pereira está bastante longe do público idealizado por ele. Seus discos não estão nas lojas há décadas e a maioria apenas foi lançada em vinil há mais de 30 anos. Passado 40 anos desde a fundação da gravadora e 30 desde seu fechamento, seu acervo está praticamente fora de catálogo, as fitas originais de seu trabalho quase totalmente perdidas. Também não existe material oficial sobre a história da gravação ou dados sobre os trabalhos realizados por ela. O material de pesquisa se restringe aos livros escritos por Marcus, às matérias veiculadas na imprensa escrita e aos depoimentos de testemunhas sobreviventes. Enquanto o trabalho de pesquisa de Mário encontra-se preservado, os discos da Marcus Pereira estão ameaçados de

extinção. Em um cenário onde a indústria fonográfica fica cada vez menor, as chances de todos os seus cerca de 144 discos serem reeditados são mínimas. É o processo de reedição deste acervo que abordo no capítulo 4.

CAPÍTULO 4

REEDITANDO UM ACERVO

4.1 – Introdução

A maior parte do acervo da extinta Discos Marcus Pereira continua inédita em CD. A gravadora EMI Music, atual proprietária dos fonogramas da gravadora afirmou, através de seu diretor de marketing estratégico, Luiz Garcia²²⁵, que não possui interesse comercial na reedição deste catálogo, que passou a pertencer a EMI através de uma série de aquisições já descritas no capítulo 2 mas que resumirei aqui: a Copacabana absorveu a Marcus Pereira no início dos anos 1980 para cobrir dívidas. Também para pagamento de dívidas, o acervo da Copacabana, incluindo a Marcus Pereira, foi passada para a ABW Gravações no início da década de 1990, sendo a ABW finalmente comprada pela EMI alguns anos depois.

A chance de reeditar o acervo da Discos Marcus Pereira surgiu quando a Microservice, empresa que iniciou suas atividades como fabricante de mídia digital, passou a atuar também como gravadora de discos e licenciou o catálogo da Copacabana junto à EMI. Com a Copacabana, a Microservice também recebeu os direitos de explorar comercialmente o catálogo da Marcus Pereira. Porém, ao contrário da Copacabana, cheia de artistas mais populares como Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Benito de Paula, Gretchen, Wando, Chitãozinho e Chororó, Raul Seixas, Jair Rodrigues, Sivuca, Belchior, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença e Inezita Barroso, considerados pelo departamento de marketing mais fáceis de serem vendidos, a Discos Marcus Pereira era uma caixa preta para a Microservice.

²²⁵ Informações colhidas em diversos e-mails e conversas telefônicas trocados entre o autor e Luiz Garcia no segundo semestre de 2010

Como eu já havia procurado a EMI anteriormente em função de minha pesquisa de mestrado, Garcia me informou sobre o recente licenciamento da Copacabana para a Microservice. Ele me alertou sobre a possibilidade da Microservice nem saber da existência deste acervo e me orientou a procurá-los. Entrei em contato com o responsável pelo programa de reedição dos discos da Copacabana na Microservice, o produtor musical Ricardo Moreira. Procurei Moreira no início de 2011 e ele me informou que, como se supunha, a Microservice não tinha conhecimento mais aprofundado sobre as obras existentes no acervo da Marcus Pereira. Segundo ele, a Microservice precisava realmente de um profissional que conhecesse o catálogo da Discos Marcus Pereira já que a gravadora não possuía diretores artísticos nem outros profissionais com conhecimento em catálogos específicos. Mesmo a EMI, anteriormente, havia editado poucos títulos da Marcus Pereira em CD, basicamente os dois discos de Cartola e outros títulos mais conhecidos como *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth*, o *Onze Sambas e Uma Capoeira*, com músicas de Paulo Vanzolini, a trilha sonora de *Morte e Vida Severina*, e alguns títulos do Quinteto Armorial, mesmo assim em edições baratas, sem encartes e muitas vezes juntando dois discos em apenas um CD.

O desconhecimento da EMI levou a gravadora, em 2010, a incluir uma faixa da coleção *Música Popular do Sul*, interpretada por Elis Regina, em uma coletânea de sucessos, chamada *1*. A faixa escolhida foi “Boi Barroso”. Porém, esta faixa faz parte de uma sequência temática, como foi descrito no capítulo 2. E o que o ouvinte vai encontrar na faixa da compilação são os três segmentos da gravação feita na Discos Marcus Pereira e não somente a faixa com Elis, o que mostra a total falta de conhecimento e descaso da indústria fonográfica sobre os produtos lançados. Sem qualquer informação sobre a faixa no encarte do CD, o consumidor desavisado deve levar um susto quando, ao invés de Elis, encontra no início da música, a voz com sotaque italiano de Moisés Mondadori contando sua história. A faixa completa possui quase cinco minutos e a interpretação de Elis acontece apenas nos dois minutos finais. O fato do acervo da Discos Marcus Pereira estar armazenado em um contêiner no subúrbio carioca de Cordovil pela

EMI²²⁶ revela pouco interesse em conhecer o conteúdo dos 144 discos da gravadora.

A função de Moreira, na Microservice, era a da criação de conceitos para o aproveitamento de catálogos licenciados pela gravadora. No acordo de licenciamento entre Microservice e EMI, ele ficou responsável pela elaboração da reedição dos catálogos da Copacabana e conseqüentemente, o da Discos Marcus Pereira. Moreira me propôs cuidar da seleção dos discos a ser lançados e preparar textos explicativos para serem publicados nos encartes dos CDs.

Ao contrário das edições anteriores, tanto as lançadas pela ABW como as da EMI, que foram desleixadas e não possuíam nem ficha técnica, Moreira fez questão de bancar uma reedição cuidadosa. Ao tomar conhecimento do acervo e do projeto de salvaguarda musical realizado por Marcus Pereira e sua gravadora, Moreira estimou que não seria o consumidor eventual de CDs que iria comprar estes discos, mas um conhecedor de música popular brasileira e da importância histórica da Marcus Pereira, ou mesmo colecionadores e pesquisadores. A proposta de Moreira era a de reeditar os discos originais da forma mais fiel possível ao conceito da antiga gravadora e com a adição de textos que contextualizassem a obra no cenário musical. Estes textos seriam escritos por mim. Também foi acertado que, diferente de muitos dos lançamentos originais da Marcus Pereira, estes relançamentos teriam as letras das músicas impressas.

Nas páginas seguintes, pretendo descrever o processo de trabalho de reedição dos dois primeiros títulos selecionados para o relançamento do catálogo da Discos Marcus Pereira.

²²⁶ Informação prestada pelo diretor de marketing estratégico da EMI, Luiz Garcia

4.2 - Explorando um acervo

Em entrevista, o produtor Ricardo Moreira²²⁷ enumerou os passos seguidos por uma gravadora para preparar o relançamento de um catálogo. O primeiro passo seria conhecer o acervo da gravadora, quais são seus discos, qual a linha de atuação da empresa, se possuía uma *cast* de artistas populares, se era uma gravadora focada em alguma forma específica de música, como samba ou música romântica. Ele explicou que, no momento atual, as gravadoras não possuem mais funcionários e diretores artísticos que façam esta pesquisa de catálogo, o que acaba levando à contratação de consultoria, prestada por pesquisadores, para realizar este serviço. Entre os pesquisadores mais requisitados no mercado fonográfico estão Marcelo Fróes, que acabou montando a sua própria gravadora, a Discobertas, que atua no mercado de reedições históricas de discos, através de licenciamentos de acervos de outras gravadoras, e Rodrigo Faour, especializado em fazer pesquisa para o lançamento de caixas com a síntese de obras de artistas específicos.

No início da década de 2000, eu já havia trabalhado na reedição de catálogos de Maria Bethânia e Gilberto Gil para a Sony BMG e de parte do catálogo da gravadora Eldorado, que explorava um nicho semelhante ao da Discos Marcus Pereira em função da presença de Aluísio Falcão em sua direção. Entre os projetos que reeditei na Eldorado está o clássico *Canto dos Escravos*, com a participação de Clementina de Jesus e produção de Marcus Vinícius, e discos de Heraldo do Monte, Théó de Barros, Teca Calazans, Zélia Duncan, entre outros.

O trabalho do produtor nestas reedições é o de conhecer a gravação, o artista e sua história, conhecer as músicas do projeto e checar para que não ocorram erros na transferência das faixas do LP para o CD, fazendo com que a sonoridade e conteúdo original sejam preservados. É também responsabilidade do produtor a garantia de que a arte original do LP seja preservada. O produtor também procura agregar valor à edição original através de conteúdo extra. Este material

²²⁷ Depoimento de Ricardo Moreira prestado ao autor em 20/09/2011.

adicional pode ser textos informativos sobre a obra e como ela se relaciona com o catálogo do artista e com o momento em que ela foi gravada. Entrevistas com os artistas envolvidos também podem ser incluídas no encarte, assim como a adição de gravações extras como *faixas bônus*, sempre que fizerem sentido.

No caso do *Canto dos Escravos*, por exemplo, que é em grande parte interpretado por Clementina de Jesus, havia duas faixas que Clementina havia gravado para o filme *Chico Rei* logo após o término das gravações do *Canto dos Escravos*. Estas duas faixas seriam as duas últimas gravações feitas por ela antes de seu falecimento e o tema era o mesmo: a escravidão. Diante disso, adicionei estas duas faixas como bônus da reedição de *Canto dos Escravos* que produzi. Esta adição foi devidamente autorizada pelo proprietário dos fonogramas extras, no caso, a Som Livre. O fato das gravações terem sido feitas na mesma época e abordarem o mesmo tema criou um sentido para essa inclusão. Da mesma forma, o disco *Mina do Mar*, de Teca Calazans, recebeu a adição de duas músicas gravadas por Teca originalmente para um outro projeto da gravadora Eldorado, chamado *A Música do Cangaço*. A adição fez sentido porque estas duas canções se enquadravam dentro do universo nordestino do LP, além de terem sido gravadas com uma diferença de apenas algumas semanas.

Gostaria de relatar um pouco minha experiência nas reedições da Eldorado, já que acredito que isto possa iluminar um pouco o atual estado de conservação destes acervos. Quando fui pesquisar os másters das gravações de alguns discos para serem remasterizados antes de serem relançados, descobri que apesar das caixas e do invólucro de metal das fitas estarem nas prateleiras, as latas com as fitas estavam vazias. Na Eldorado, estas fitas másters eram conservadas juntamente com o acervo de discos da discoteca da Rádio Eldorado, em um cubículo de cerca de 30 metros quadrados, sem ventilação adequada. Em minha primeira visita a este acervo ainda havia um funcionário administrando entradas e saídas de material, mas nas demais visitas, não havia mais ninguém que controlasse a retirada de discos ou fitas. A precariedade na conservação ia da falta de pessoas especializadas para administrar o acervo até a ausência de recursos para efetivar uma produção adequada para as reedições. Por exemplo, no caso da Eldorado, a precariedade acabou afetando o som de algumas

reedições. As másters feitas para a produção de alguns CDs foram direto para a fábrica sem que eu fosse consultado sobre a qualidade sonora e o produto pronto apresentou problemas. A arte original dos CDs também foi alterada para deixar as edições “mais comerciais”, na opinião dos responsáveis pela gravadora. Tal atitude me fez abandonar o projeto pela metade.

Problemas enfrentados também com outras gravadoras me levaram a abandonar o projeto de reedições por um tempo. Na prática, a indústria nos contata e pede por ideias de projetos para relançamentos ou séries especiais. O envio destes projetos não é remunerado. Muitas dos projetos que enviei, por exemplo, foram descartados e, meses depois, eles renascem com nomes diferentes, mesmo repertório e sem qualquer vínculo com meu nome. Nestes casos, a proteção intelectual de suas ideias é praticamente zero. Decidi, então, trabalhar apenas quando houvesse mais segurança e respeito com as informações compartilhadas. Foi o que aconteceu com a Microservice.

4.3 - Dois caminhos

No caso da reedição do acervo da Discos Marcus Pereira pela Microservice, o primeiro passo estava dado. O consultor já havia informado à gravadora do que se tratava o catálogo da Marcus Pereira. Agora, os executivos de marketing da Microservice precisam identificar o que querem recuperar deste acervo e lançar comercialmente. Moreira ressalta que existem duas formas básicas de recuperação de um catálogo. A primeira, e mais utilizada pelas gravadoras, é o lançamento de fonogramas individuais destes discos em compilações de artistas. Esta forma de exploração é mais fácil de ser realizada e também tem menor custo já que não existe a necessidade de se reproduzir a arte original e nem todas as faixas existentes em um disco em particular. O maior obstáculo para o relançamento de obras integrais de um artista em CD é a obtenção de novas autorizações do artista em questão e também do autor da arte. Reedições recentes de CDs de Gal Costa e de Maria Bethânia, por exemplo, tiveram que

ter sua arte original alterada porque a gravadora não conseguiu autorização para utilizar as fotos da capa do LP²²⁸.

Isso não é necessário no caso da utilização dos fonogramas avulsos. Em gravadoras como a EMI, que possui um grande acervo de músicas de um número expressivo de artistas, é possível a recuperação de parte deste catálogo através de compilações de sucessos variados ou mesmo séries de grandes sucessos de artistas. Entre as compilações já lançadas pela EMI estão *Bis* (discos duplos dedicados a um artista), *Retrato*, *Identidade*, e mais recentemente, uma série coordenada pelo próprio Moreira que tratou das compilações de sucessos como discos de catálogo, com arte e título diferenciado. A segunda forma de recuperação de um catálogo seria através da reedição da obra integral, do LP completo, com todos os seus fonogramas, da mesma forma que foi lançado originalmente. No caso da Discos Marcus Pereira, a decisão foi a de recuperar as obras completas.

4.4 - Biscoito Fino

A Discos Marcus Pereira foi, segundo entrevista concedida por Aluízio Falcão²²⁹, diretor artístico da gravadora durante o período de 1972 a 1975, focada na produção de discos conceituais e não em obras de artistas. A Marcus Pereira não possuía um *cast* de artistas contratados. Segundo Falcão, em primeiro lugar vinha o conceito do que seria a obra e a parte de execução e procura por artistas ocorria mais tarde. Desta forma, entendo como natural que um processo de reedição não aconteça através de fonogramas individuais mas das obras completas já que não existe apelo comercial para que faixas avulsas sejam destacadas nem uma quantidade expressiva de faixas de um mesmo artista para que se elabore uma antologia.

²²⁸ *Gal canta Caymmi*, de Gal Costa, e *Edu e Bethânia*, de Edu Lobo e Maria Bethânia.

²²⁹ Depoimento de Aluízio Falcão prestado ao autor em 25 de julho de 2011

A opção feita para a reedição da Discos Marcus Pereira não foi a mesma para a edição do catálogo popular da Copacabana. No caso da Copacabana, Moreira decidiu trabalhar a reedição do acervo através de compilações de sucessos e de caixas com a síntese de obras de artistas de maior relevância. Para ele, a Discos Marcus Pereira seria “o biscoito fino da Copacabana”, ou seja, discos de maior qualidade que devem ser reeditados de forma diferenciada do processo geralmente usado para os artistas mais populares, baseados em músicas de sucesso imediato e pontual. Neste sentido, João Carlos Bottezelli, o Pelão, que foi produtor de vários discos da Marcus Pereira deu testemunho esclarecedor. Segundo ele, “a maior preocupação é fazer disco de catálogo, ou seja, para ser ouvido agora e daqui a 100 anos”, sem “preocupações comerciais de atingir de pronto o mercado” (Vicente, 2002: 65)

Entendo que seria importante ressaltar aqui que a Discos Marcus Pereira foi incorporada pela Copacabana não em função de seu acervo ou de semelhança em estratégias comerciais mas porque a Marcus Pereira era distribuída pela Copacabana, o que gerou dívidas que não puderam ser pagas. Quando a Marcus Pereira fechou as portas, estas dívidas foram sanadas com a transferência do acervo da Marcus Pereira para a Copacabana.

4.5 - Começando pelo começo

O primeiro LP escolhido para ser relançado foi exatamente o disco que deu o ponta pé inicial no que se transformaria a Discos Marcus Pereira: o LP *Onze Sambas e Uma Capoeira*, reunindo a obra de compositor paulista Paulo Vanzolini. A escolha não foi uma decisão puramente afetiva mas porque o disco se tornou um marco importante na discografia nacional. É a primeira antologia de composições de Paulo Vanzolini. O disco – bancado pela Companhia Financeira Independência, cliente da agência de publicidade Marcus Pereira – teve uma tiragem de 1.500 LPs e foi dado como brinde de Natal da Independência. Mesmo com uma tiragem limitada, a edição foi elogiada pela crítica. Uma matéria afirmava que duas das melhores gravações dos últimos

tempos não chegariam às mãos do público porque se tratavam de brindes patrocinados por empresas e não lançamentos comerciais. A matéria se referia ao *Onze Sambas e Uma Capoeira*, de Vanzolini, bancado pela Independência, e ao disco *Meio Século de Carnaval Carioca (1915-1965)*, brinde distribuído pela Radiobrás. O texto da matéria diz:

Os dois lançamentos constituem um exemplo para as entidades oficiais responsáveis pela nossa música e uma aula de bom gosto e imaginação para as nossas gravadoras, pois se chegassem ao público se transformariam em absoluto sucesso de venda.²³⁰

A matéria continua dizendo que o disco de Vanzolini está passando emprestado de mão em mão e o autor da resenha apela com esperança de que alguma gravadora comercial “ponha ao alcance de todos o que já coube ao pequeno grupo de paulistas frequentadores da boate Jogral”. O relançamento comercial aconteceria apenas em 1975, quando Marcus Pereira colocou o disco no catálogo da gravadora já que em 1967 ele foi lançado pelo selo Jogral e produzido e editado pela Fermata. A inexperiência de Pereira no ramo fez com que ele tivesse que pagar royalties para a Fermata para reeditar seu próprio disco, mesmo tendo arcado com a primeira prensagem.

4.6 - Mãos à obra

Feita a decisão do primeiro título, a Microservice deu início ao levantamento das fitas máster da gravação original e da arte original. Moreira conta que a dificuldade é grande porque o Brasil não tem cultura de conservação de acervos e na indústria fonográfica isto se repete. Segundo ele, na história recente, a indústria brasileira não estava estruturada para conservar o seu acervo de fitas máster. Empresas como a Copacabana e a Continental, de capital nacional, não tinham rigor na conservação do acervo, diferente do que acontecia com as multinacionais, que já vieram para o Brasil com uma cultura de preservação de seu patrimônio material.

²³⁰ *O muito bom só para muito poucos*. Revista Visão. 02/02/1968

No caso do disco *Onze Sambas e Uma Capoeira*, a história não foi diferente. A fita máster, *multitrack*, de duas polegadas, com as faixas de gravação separadas, não foi encontrada. O que foi encontrado foi uma fita feita através de uma gravação do vinil. Neste caso, a fita em questão foi enviada para uma nova remasterização e limpeza física e eletrônica dos tapes. A remasterização do tape do disco de Vanzolini foi realizada por Carlos Savalla e Luigi Hoffer, que possuem uma empresa, a Digital Mastering Solutions (DMS), especializada na masterização e remasterização sonora. O sistema utilizado pela DMS é o No-Noise, da Sonic Solution, que visa retirar ruídos, chiados e reduzir imperfeições provocadas pela deterioração da fita original. Moreira explica que encontrar as másters é como “jogar na loteria”. Elas podem estar “babadas”, termo utilizado para descrever as fitas quando elas estão cobertas por um óxido que é liberado pela própria fita no decorrer dos anos se elas estiverem armazenadas de forma inadequada, em condições climáticas adversas. As fitas também podem estar tão deterioradas que não conseguem passar por uma limpeza física em função de amassados, cortes ou por estarem enroladas. No Brasil, segundo o produtor, quem armazena geralmente não é especialista em fitas de áudio. No caso do acervo da Marcus Pereira, ele estava sendo mantido em um contêiner de uma empresa de armazenagem, em Cordovil, subúrbio carioca, como já citamos anteriormente.

Enquanto as fitas estão sendo remasterizadas, a parte gráfica começa a ser restaurada. Como é muito difícil a sobrevivência de fotolitos originais de capa e encarte, a saída mais utilizada é o escaneamento da arte original do LP. Foi o que aconteceu com o *Onze Sambas e Uma Capoeira*, onde eu cedi minha cópia do LP para o escaneamento. A arte original é transferida para a proporção do CD e, no caso desta edição da Microservice, todos os textos originais da capa do LP foram mantidos. Os textos da capa que na transferência de formato de LP para CD ficaram com as letras minúsculas foram incluídos também no encarte, juntamente com as letras das canções que não foram publicadas originalmente. Também foi incluído no fundo do estojo (a contracapa) um texto introdutório sobre a Marcus Pereira e o disco em questão. O texto foi assinado por mim.

Para que o relançamento seja feito, a gravadora precisa conseguir autorizações dos autores de todas as músicas incluídas no disco. Se no caso do *Onze Sambas e Uma Capoeira*, as autorizações foram obtidas sem problemas, já que se trata de apenas um compositor, o mesmo não pode ser dito para o segundo título escolhido para ser relançado, a *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, um projeto lançado originalmente em quatro LPs.

4.7 - Descendo o morro

O segundo projeto que decidi reeditar foi a série - que estava ainda inédita em CD - *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, principalmente em função de seu valor documental. Produzida pelo Pelão, a série traz os principais sambas das escolas Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano, tendo como intérpretes das músicas os próprios compositores, muitos dos quais, fazendo sua primeira e derradeira gravação, como já descrevemos no capítulo 2. A maioria das músicas, sambas cantados nas quadras e terreiros dos morros, nunca havia sido registrada até aquele momento. As músicas escolhidas para serem gravadas se estenderam desde os primeiros sambas-enredo do início do século XX, período de formação das escolas de samba, até o samba-enredo do Carnaval de 1975, que ainda iria ocorrer no período de gravação.

Da mesma forma com o ocorrido com o disco de Vanzolini, apenas as másters da Portela e do Império Serrano foram encontradas. Os fonogramas da Mangueira e do Salgueiro foram digitalizados e remasterizados a partir dos vinis de minha coleção particular, assim como a arte dos quatro títulos. O sistema utilizado também foi o No-Noise Sonic Solution, realizado pela DMS. Também foram adicionadas à arte original as letras das músicas, 48 no total, e um pequeno texto introdutório. As letras foram transcritas através da audição dos discos de vinil e depois conferidas com outras versões encontradas em livros e discos. Porém, para a maioria das canções, não encontrei nenhuma outra base de comparação. A direção de marketing da Microservice também decidiu

comercializar os quatro títulos em uma caixa, o que não havia sido feito originalmente.

O principal problema surgido durante o processo de reedição da *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* foi a obtenção de autorização para utilizar os fonogramas, além de averiguação de direitos autorais. Embora muitas destas autorizações sejam obtidas junto às editoras dos fonogramas (como Addaf, EMI, Universal, Warner/Chappell, Mangione e Irmãos Vitale, entre outras), algumas tiveram de ser obtidas junto aos herdeiros dos compositores. Durante este processo, não era raro troca de e-mails entre os funcionários da Microservice com o seguinte conteúdo: “A D. Cleonice, herdeira do autor Jurandir, responsável pela autorização da obra *Mercadores e Suas Tradições*, informou, por telefone, que enviou a autorização por correio”.

Além disso, muitas composições estavam, no LP original, com título diferente daqueles que constam em seus registros oficiais, como os *Cinco Bailes da História do Rio de Janeiro*, de Silas de Oliveira, Ivone Lara e Bacalhau, que estava listado como *Cinco Bailes da Corte* no disco original com sambas da Império Serrano. Em outros casos, os nomes dos compositores precisaram ser alterados porque, enquanto o nome utilizado no encarte era um apelido carinhoso, nos registros oficiais constavam o nome verdadeiro, aquele pelo qual o compositor não é conhecido, o que confundiu e dificultou ainda mais a obtenção de autorizações. O caso mais singular ocorreu com uma composição de Cartola, do volume dedicado à Mangueira, que teve seu título completamente alterado, de *Fiz por você o que pude* do LP original, para *Todo o tempo que eu viver*, conforme os registros oficiais. Para esclarecer o consumidor, decidi inserir no encarte uma explicação sobre os títulos duplos sempre que se tornou necessário.

4.8 - Ourivesaria e lucro

Moreira contou que em alguns outros projetos que tem feito com fonogramas da Copacabana, a Microservice tem obtido menos sucesso com a obtenção de autorizações do que o registrado nestes primeiros títulos de relançamento da Marcus Pereira. Alguns fonogramas precisaram ser retirados de caixas de artistas como Inezita Barroso e Elizeth Cardoso, por falta de autorização para uso. Problemas como estes, segundo o executivo, inviabilizam a edição da obra completa destes artistas porque não seria possível a reedição de todas as faixas contidas no LP original.

O executivo reiterou, durante entrevista²³¹, que todo este processo de recuperação é um verdadeiro trabalho de ourivesaria e que este trabalho precisa ser remunerado. Moreira entende que a recuperação e preservação de acervos e sua manutenção não é um dever da indústria fonográfica. Ele somente é feito dentro de uma lógica econômica que renda lucro. Para o executivo, não importa o valor cultural de determinado acervo. Se não houver um retorno financeiro, não há interesse para a gravadora, que precisa ter retorno financeiro de seus investimentos, principalmente em um cenário onde a indústria fonográfica se torna cada vez menos relevante e com receita bastante limitada e investimentos concentrados apenas em empreendimentos com lucratividade certa. Segundo ele, a Microservice fez um adiantamento financeiro para a EMI no licenciamento do catálogo da Copacabana e Marcus Pereira e está realizando estes lançamentos para amortizar este custo inicial. O licenciamento tem um prazo de três anos, podendo ser estendido por mais dois anos se lucro não for obtido nos primeiros três anos de validade do acordo²³².

O CD *Onze Sambas e uma Capoeira*, de Paulo Vanzolini, foi relançado em outubro de 2011. A nova edição recebeu críticas positivas da *Revista Bravo* e do jornal *O Estado de São Paulo* e foi incluída na lista de melhores reedições de 2011 do crítico musical Lauro Lisboa Garcia. A caixa de CDs da *História das*

²³¹ Depoimento de Ricardo Moreira prestado ao autor em 20/09/2011.

²³² No entendimento de Moreira, o acordo se estenderá até 2015.

Escolas de Samba do Rio de Janeiro foi lançada em março de 2012 e, provavelmente por seu lançamento ter acontecido após o Carnaval, ela foi esquecida pela imprensa. Por outro lado, a Microservice fez uma parceria com a Livraria Cultura e a caixa foi anunciada com destaque na seção de lançamentos de CDs do site da livraria pelo período de um mês. Tanto *Onze Sambas* como a caixa da *História do Samba* tiveram sua primeira tiragem de 1 mil unidades cada, o que soma 4 mil CDs no caso da caixa, esgotadas. Uma segunda tiragem da caixa também se esgotou enquanto ainda era possível encontrar o disco de Vanzolini nas lojas especializadas no final de 2012. A demanda por estas edições revela que existe um público consumidor para CDs de *discos culturais*. Embora este público seja limitado, entendo que este mercado pode ser explorado de forma lucrativa pelas gravadoras se os lançamentos forem feitos em escala, ou seja, vários lançamentos com venda pequena.

Em 11 novembro de 2011²³³, a Vivendi e sua filial Universal Music Group anunciaram que estavam comprando a EMI, detentora do catálogo de grupos como Beatles e Pink Floyd, por exemplo, e de artistas brasileiros como Clara Nunes, Marisa Monte, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e do acervo da Discos Marcus Pereira. A compra, de cerca de US\$ 1,9 bilhão, foi aprovada em 29 de setembro de 2012 pela União Europeia²³⁴. No Brasil, o Conselho Administrativo de Defesa Econômica (Cade) fez certas restrições e a forma como será efetivada a fusão das duas empresas ainda encontra-se em discussão²³⁵. O anúncio da compra fez com que a EMI iniciasse um processo de reavaliação de seus negócios, incluindo os licenciamentos, o que levou a uma interrupção do programa de reedição. O contrato de Moreira com a Microservice foi concluído e novos lançamentos ainda dependem de uma possível revisão deste contrato entre Microservice e EMI/Universal. Entendo que embora não seja impossível que as reedições continuem, o projeto encontra cada vez mais

²³³ *Universal fecha compra da EMI por US\$ 1,9 bilhão.* [www.globo.com](http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2011/11/universal-fecha-compra-da-emi-por-us-19-bilhao.html) 11/11/2011. No site: <http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2011/11/universal-fecha-compra-da-emi-por-us-19-bilhao.html> - Última visita em 20/01/2013

²³⁴ *Universal compra EMI, proprietária das canções dos Beatles.* [www.exame.abril.com.br](http://www.exame.abril.com.br/negocios/empresas/aquisicoes-fusoes/noticias/universal-compra-emi-proprietaria-das-cancoes-dos-beatles) 28/09/2012. No site: <http://www.exame.abril.com.br/negocios/empresas/aquisicoes-fusoes/noticias/universal-compra-emi-proprietaria-das-cancoes-dos-beatles> - Última visita em 20/01/2013

²³⁵ *Cade determina medidas de proteção na “guerra das gravadoras.* [www.valor.com.br](http://www.valor.com.br/empresas/2895264/cade-determina-medidas-de-protecao-na-guerra-das-gravadoras) 07/11/2012. No site: <http://www.valor.com.br/empresas/2895264/cade-determina-medidas-de-protecao-na-guerra-das-gravadoras> - Última visita em 20/01/2013

obstáculos com o encolhimento da indústria, cada vez mais focada em projetos que garantam lucro certo e rápido. Uma forma possível de viabilizar esta recuperação do acervo da Marcus Pereira seria através de editais de fomento ou de patrocínio privado, se houver acordo com a gravadora proprietária dos fonogramas. Porém, por enquanto, este acervo da Discos Marcus Pereira ainda continua guardado e, aos poucos, se deteriorando, o que impede que seja (re)descoberto por uma nova geração de apreciadores da música verdadeiramente brasileira.

CONCLUSÃO

Através da produção de discos, a Discos Marcus Pereira levou para o mercado consumidor o projeto de registro da música folclórica nacional como forma de preservá-la elaborado por Mário de Andrade no final da década de 1920 e realizado por ele e pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. A gravadora transformou o conceito de registro folclórico de Mário de Andrade em *disco cultural* e se inseriu na indústria de bens culturais então em consolidação no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, através da exploração de um nicho específico que não estava sendo atendido pela indústria naquele momento. O fato da indústria cultural ainda não estar totalmente estruturada permitiu que iniciativas como a da Discos Marcus Pereira pudessem se concretizar. O nicho explorado pela Discos Marcus Pereira foi o de música regional, através de discos conceituais, focados em temas específicos, e não em discos de artistas, o que teoricamente daria aos discos mais tempo de exposição nas lojas por não se sustentar em sucessos pontuais, embora isso não tenha se mostrado totalmente verdadeiro. Sem a existência destes sucessos radiofônicos, os discos eram comercializados em poucos pontos de venda e atendendo a demanda de um público mais refinado e de maior poder aquisitivo e cultural. Além disso, sem possuir os meios de produção (estúdios de gravação e fábricas de prensagem) e de distribuição, a Discos Marcus Pereira sempre esteve em desvantagem em relação às demais empresas existentes naquele período, meados da década de 1970, quando as multinacionais do disco começam a consolidar sua presença no país de olho no crescente mercado consumidor de discos do Brasil. Entendo que os fatores citados acima foram muito mais importantes e determinantes para o fracasso do projeto da Discos Marcus Pereira, aliado aos gastos excessivos da gravadora e de seu principal executivo, Marcus Pereira, que os apontados por ele na imprensa e em livros: de perseguição política e comercial, feita por empresas multinacionais. Na verdade, como vimos, Marcus Pereira foi até beneficiado por um empréstimo da Finep e possuía um bom relacionamento com algumas esferas do poder. Quanto às multinacionais, o posicionamento de combate inicial da gravadora era o de registrar a música brasileira que estaria sendo afetada pelo

iê iê iê, o que a levou a realizar projetos de coleta de música folclórica como o *Mapa Musical do Brasil*. Mas, posteriormente, Pereira acreditou que havia uma conspiração das multinacionais para impedir a expansão do consumo de música brasileira, o que afetava o seu negócio. Vimos que isto não é totalmente verdade e que a comercialização de discos internacionais nunca superou os 50% do total de vendas do país. E ainda, conforme Eduardo Vicente, a venda de discos internacionais pelas multinacionais possibilitou, através do incentivo fiscal *Disco é Cultura*, a formação de um catálogo de MPB nestas gravadoras, fortalecendo o posicionamento da música brasileira em seus catálogos. Entendo que a Discos Marcus Pereira nasceu em um momento onde o mercado procurava conquistar consumidores jovens através de produtos mais baratos, os compactos, formato que serviu para a comercialização de músicas internacionais. Ao investir em música regional e no formato de disco temático sem ter os meios de produção e distribuição, sua receita foi menor que a verificada pelas grandes gravadoras, mas não os seus gastos, o que criou dívidas que acabaram se tornando um obstáculo para expansão e provocaram várias mudanças de rumo até o eventual encerramento de atividades da empresa.

Apesar da influência do pensamento de Mário de Andrade e de tentar replicar o mesmo tipo de salvaguarda efetivada pelo modernista na primeira metade do século XX, a gravadora Discos Marcus Pereira possuía outro objetivo, a venda de um produto, o que também levou à práticas diferentes das realizadas na coleta de Mário de Andrade. Embora Marcus Pereira e seus produtores e diretores artísticos afirmarem que as gravações ao vivo e aquelas feitas em estúdio sem a inclusão de arranjos que distorcessem o caráter regional e autêntico das manifestações folclóricas eram prioridade, um balanço de seu catálogo revela que as gravações feitas *in loco*, dentro do conceito que seria uma coleta folclórica nos moldes realizados por Mário de Andrade, não é maioria dentro do acervo. Entendo que isto se deva à necessidade de atender às demandas de um público urbano que não estava acostumado a ouvir música regional, conforme afirmou Aluizio Falcão. Mas ao abandonar os registros documentais e regravá-los em estúdio, a gravadora fez sua interpretação particular do que era regional, mesmo que mantendo as características folclóricas e não utilizando arranjos que tornassem as canções mais comerciais, ou *popularescas*, para lembrar a

expressão usada por Mário de Andrade. Entendo que este dilema existente na gravadora, entre documentar o folclórico ou transformá-lo em produto de consumo, ocorreu em grande parte de sua produção, o que explica o excesso de gravações de estúdio em discos que originalmente teriam como objetivo o registro da cultura local, como a *Música Popular do Nordeste* e a *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, e também explicam as declarações da diretora Tânia Quaresma, que não conseguiu lançar o LP de seu documentário porque as gravações foram consideradas cruas demais. A questão já havia sido notada pelo crítico José Neumann Pinto em 1973. Para ele, a coleção *Música Popular do Nordeste* é falha e sugere aos responsáveis pelo lançamento uma leitura mais detalhada das obras de Mário de Andrade. “O folclore ou se recria ou se registra – o meio termo entre a recriação e o registro é justamente o enfoque pequeno-burguês dado pelas versões do Quinteto Violado”²³⁶, escreve, anunciando uma tensão que continuaria por toda a vida da gravadora. Esta tensão apenas seria reduzida em seus últimos anos em função da falta de recursos para realizar gravações de estúdio, o que a obrigou a adotar uma postura de priorização da *autenticidade*. Para Sautchuk (2005: 51), esta adaptação da música folclórica feita pela Marcus Pereira em estúdio era o resultado da crença de que agindo desta forma poderiam construir uma música popular com sentimento de nacionalidade que seria acessível para mais pessoas. De forma aproximada, Mário de Andrade também realizou a coleta folclórica para a educação de compositores eruditos, para que produzissem a verdadeira música nacional através da fusão entre os dois pólos. Porém, nem Mário de Andrade nem Marcus Pereira conseguiram levar o produto de seu trabalho de volta até o povo. Ou, como afirmou Marcus Vinícius, de que para ser difundida, a música folclórica precisava do público elitizado.

No meu entendimento, a tensão que permeou a Discos Marcus Pereira não invalida os resultados obtidos em seus produtos fonográficos. A gravadora realmente registrou cenas e manifestações culturais e musicais que estavam se perdendo e que poderiam não ser registradas por outra empresa. Neste sentido, ressalto a importância da Marcus Pereira em seu registro de Cartola, de Donga,

²³⁶ *Um panorama e não uma antologia da música popular do Nordeste*. Folha de São Paulo. 11/10/1973

dos velhos sambistas dos morros cariocas e de manifestações folclóricas regionais que ainda puderam ser captadas em sua forma original antes das revoluções midiáticas que ocorram a partir da década de 1980 transformarem o folclórico em exótico. Neste sentido, é importante lembrar que tanto Mário como Marcus procuraram resgatar estas manifestações folclóricas em registros audiovisuais para serem estudados, pesquisados e consumidos. Mas este salvamento da cultura que estava sendo ameaçada pelo avanço do capitalismo não passou por ações para preservar a prática destas tradições que estariam desaparecendo. Mário de Andrade comparou os discos a sambaquis, que preservariam as canções populares. Marcus e seus produtores acreditavam que os registros em disco também teriam este papel de preservação da memória musical do povo. Os dois pareciam lutar contra um destino imutável, de que tudo se perderia e precisava ser registrado, o que, de certa forma, contribuiu para que seus projetos de registros folclóricos fossem realizados. A preservação desta memória registrada por estes dois incríveis sonhadores dependerá, contudo, da manutenção de seus acervos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.) *Sociologia Vol.54*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

ALENCAR, Miguel Newton de Arraes. Que Foi o MCP?. In: *Arte em Revista*, Ano 2, n. 3, São Paulo, Kairós, 1980, p.67-73

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades , 1982.

ANDRADE, Mário. Carnaval tá aí. In: TONI, Flávia Camargo (Org). *A Música Popular Brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac SP, 2004, p. 283-285

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário. *Entrevistas e Depoimentos*. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma (O Herói sem nenhum caráter)*. São Paulo: Martins, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. 6 CDs. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006.

ANDRADE, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2006a.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário. *Música e jornalismo. Diário de São Paulo (agosto de 1927 – setembro de 1932)*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1993.

ANDRADE, Mário. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Mário. O Fonógrafo. In: TONI, Flávia Camargo (Org). *A Música Popular Brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac SP, 2004, p. 263-265

ANDRADE, Mário. *Os Cocos*. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1984.

ANDRADE, Mário. *As Melodias do Boi e Outras Peças*. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1987.

ANDRADE, Mário. *O Turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Mário. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976a.

ARAGÃO, Helena de Moura. *Mapeamentos musicais do Brasil: três experiências em busca da diversidade*, dissertação de mestrado não publicada, Rio de Janeiro: FGV, 2011

BOMENY, Helena. *Um poeta na política. Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996

CALIL, Carlos Augusto. Viagem Pessoal e Missão Institucional. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p. 11-13. Acompanha caixa de 6 cd's com músicas gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas.

CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004

CARLINI, Álvaro. *A viagem na viagem: maestro Martin Brauwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família*, tese de doutorado não publicada, SP: FFLCH/USP, 2000.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, 2001, v. 15, n. 2, p. 28-35

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Discoteca Oneyda Alvarenga. *Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga*: catálogo. São Paulo, 1993. 142 p.

COLI, Jorge. Mário de Andrade e a música. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade, hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990 (Cadernos Ensaio 4) , p. 41-65

COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

COLI, Jorge. “O Nacional e o Outro”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p.127-138. Acompanha caixa de 6 cd's com músicas gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os anos 60). In: *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n.35, p. 13-52. São Paulo: ANPUH, 1998

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. In: AYALA, Maria Ignez Novais e DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Múltiplo Mário – Ensaio*. João Pessoa/Natal: UFPB/Ed. Universitária e UFRN/Ed. Universitária, 1997, p.225-238

CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade. Música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 2006, p.259-287

DIAS, Márcia T. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000

DRACH, Henrique. “*A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, música, folclore e academia na primeira metade do século XX*”, tese de doutorado não publicada. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011.

DRACH, Henrique. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Viagens de coleta folclórica e a fundação do Centro de Pesquisas Folclóricas (1939-1947). In: *Anais do XV Encontro Regional de História da Associação Nacional de História - Rio de Janeiro*. São Gonçalo: ANPUH, 2012, p.1-16, disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338336037_ARQUIVO_X_VENCONTRO_HDRACH.pdf - Acesso em 20/01/2013

DUARTE, Paulo. *Mario de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRANÇA, George. O cristal de Anhembi – adiante e ao revés. *Boletim de Pesquisa Nelic* v. 9, n.14, 2009.2, p. 250-261

GUERRINI JR, Irineu. Discos em Bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: *Na trilha do disco – relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. GUERRINI JR, I.; VICENTE, E. (org). Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLANDA, Heloisa B. de. *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

JACKSON, Luiz Carlos. A sociologia paulista nas revistas especializadas (1940-1965). In: *Tempo social* vol.16, n.1, p. 263-283. São Paulo: USP, 2004

LACERDA, Marcos Branda. “Os Registros Musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p 33-50. Acompanha caixa de 6 cd’s com músicas gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas.

LIMA Jr., Félix. “Mudança de Piano”. In: *Revista Itaytera*, n. 10, p.177-182. Instituto Cultural do Cariri: biênio 1965/66

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mario de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. ‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976

MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. A gravadora Marcus Pereira e o Mapa Musical do Brasil. In: *Revista Rumores* ed. 9 n.1, ano 5, janeiro-junho de 2011, p. 1-9, disponível em: http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=265 – Acesso em 20/01/2013

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Brasília: INL, Nova Fronteira, 1995.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros. Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Pró Memória/ INL, 1983.

MIÉGE, Bernard. *A sociedade tecida pela comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas. A música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX ao início do XX)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funart/Ed. Bial, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. E ‘Se Você Jurar’, ‘Pelo Telefone’, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?. In: *Revista USP*, n. 87, p. 172-183. São Paulo: USP, setembro – novembro 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo – Um projeto modernista para a música nacional*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

NETTO, Michel Nicolau. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas; cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- PEREIRA, Marcus. *Lembranças do Amanhã*. São Paulo: M. G. Ed. Associados, 1980
- PEREIRA, Marcus. *Música: está chegando a vez do povo. I. A História do Jogra*. São Paulo: Hucitec, 1976.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- ROHTER, Larry. *Deu no New York Times*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008
- SAUTCHUK, José Miguel. *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na Produção da gravadora Marcus Pereira*, dissertação de mestrado não publicada, Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2005
- SILVA, Maria Betânia e. Refletindo sobre o Movimento de Cultura Popular: espaço para a arte? In: *Revista Digital Art&*, n.6, ano 4, outubro de 2006, p. 1-8, disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/8.htm> - Acesso em 20/01/2013
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2005.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista sobre “O Banquete” de Mário de Andrade. In: *Almanaque Cadernos de Literatura e Ensaio*, São Paulo, Brasiliense, 1979, n. 8, p. 40-44.
- STROUD, Sean. “Marcus Pereira’s *Música Popular do Brasil*: beyond folklore?”. In: *Popular Music* 25, p. 303-318. Cambridge University Press, 2006.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music. Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Londres: Ashgate, 2008.

SUASSUNA, Ariano et al. O Nordeste e sua música. In: *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, IEA, 1997, vol.11, n.29, p. 219-240.

TEIXEIRA, Maurício de C. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo (Org). *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004. p. 51-71

TEIXEIRA, Pedro Bottino. *Discos Marcus Pereira - A Gravadora que Mapeou a Música do Brasil*, trabalho de conclusão de curso de Jornalismo, São Paulo: PUC, 2010. Programa radiofônico.

TINHORÃO, José Ramos. Apresentação. In: TONI, Flávia Camargo (Org). *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004. p. 9-11

TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. In: BATISTA, Marta Rossetti (Org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.30, p. 73-89. Brasília: IPHAN, 2002

TONI, Flávia Camargo. “Missão: as pesquisas folclóricas”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p.71-98. Acompanha caixa de 6 cd's com músicas gravadas na Missão de Pesquisas Folclóricas.

TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1981.

TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac SP, 2004. Acompanha c.d. coletânea.

TOSO, André e NOBILE, Lucas. O homem que gravou o que queria ouvir, s/d , disponível em: http://www.orquestrapaulista.com.br/paginas/tela_selo_festa.asp . Acesso em 20/01/2013

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil - tese de doutorado não publicada*, São Paulo: ECA/USP, 2002

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. In: *Revista USP*, n. 87, p. 74-85. São Paulo: USP, setembro – novembro 2010.

ZAN, J. R. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA/Unicamp, 1998, v.2, n.1, p. 64-70.

WISNIK, José Miguel. “Unidos de Mentira”. In: *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades/ Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979, p. 157-168

ANEXO A

CATÁLOGO DA GRAVADORA *DISCOS MARCUS PEREIRA*

O catálogo da Discos Marcus Pereira apresentado abaixo foi organizado por Sautchuk (2005: 125) a partir de cruzamento de dados de uma lista de divulgação da própria Discos Marcus Pereira, de críticas publicadas na imprensa e de seu acervo pessoal. Fiz novas adesões à lista compilada por Sautchuk já que muitos títulos não estavam presentes na relação mas respeitei a divisão proposta por ele. Na Tabela 1 estão os discos lançados como brindes pela Marcus Pereira Publicidade com o selo Jogral e na Tabela 2 os discos lançados oficialmente pela Discos Marcus Pereira. A série de LPs com numeração iniciada em 403.5001 corresponde aos títulos fabricados pela RCA. Já a numeração iniciada em MPL 9301 se refere às edições e reedições fabricadas e distribuídas pela Discos Copacabana.

Tabela 1 – discos editados em caráter não comercial pelo selo O Jogral, anteriores à criação da gravadora Discos Marcus Pereira (1967-1972):

	Número * → indica numeração de reedições	Ano de Edição	Artista – Título	Observações
001		1967	Paulo Vanzolini – Onze Sambas e uma Capoeira	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
002		1968	Brasil, Flauta Cavaquinho e Violão	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
003	MP-LP 003	1969	Maranhão / Renato Teixeira	
004	MP-LP 004	1971	A Música de Carlos Paraná	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
005	MP-LP 005	1971	Carlos Magno – O Bom é o Juca	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
006		1971	Renato Teixeira – Álbum de Família	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
007		1971	Maranhão	Reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
--		1971/ 72	Folclore Musical Baiano	Edição feita para o Banco Econômico da Bahia e para a Franstur; reeditado comercialmente (cf. Tabela 2)
--		1972	Música Popular do Nordeste	Caixa com 4 LPs; reeditado comercialmente (cf. tabela 2)

Tabela 2 – discos produzidos e reeditados pela Discos Marcus Pereira (1973-1981):

	Número * → indica numeração de reedições	Ano de Edição	Artista – Título	Observações
008	*403.5001 *MPA 9317	1973	Música Popular do Nordeste nº 1	Reedição dos LPs de 1972
009	*403.5002 *MPA 9318	1973	Música Popular do Nordeste nº 2	
010	*403.5003 *MPA 9319	1973	Música Popular do Nordeste nº 3	
011	*403.5004 *MPA 9320	1973	Música Popular do Nordeste nº 4	
--	*403.5005 *MPL 9301	1973	Brasil, Flauta Cavaquinho e Violão	Reedição do LP de 1968
012	403.5007 *MPL 9302	1974	Cartola	
013	*MPL 9303	1974	Brasil, Flauta , Bandolim e Violão	
014	403.5010 *MPL 1006 *MPL 9329	1974	Os Novos Batutas – Os Melhores Samba de Todos os Tempos	
015	410.5011 *MPL 9321	1974	Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste nº 1	
016	410.5012 *MPL 9322	1974	Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste nº 2	
017	410.5013 *MPL 9323	1974	Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste nº 3	
018	410.5014 *MPL 9324	1974	Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste nº 4	
019	403.5015	1974	Coral da Universidade de São Paulo	
--	*403.5016	1974	Chico Maranhão - Gabriela	Reedição do LP "Maranhão" de 1971 com novo título
--	*403.5017	1974	Carlos Magno – O Bom é o Juca	Reedição do LP de 1971
020	403.5020 *MPL 1012 *MPL 9331	1974	Fados Brasileiros	

021	403.5021 *1013 *MPL 9304	1974	Brasil, Trombone	Intérprete: Raul de Barros
022	410.5022 *MPL 9332	1974	Adauto Santos – Nau Catarineta	Relançado em 1975 com outro título, "O sucesso da noite para o dia", MPL 1014
023	403.5023 *MPL 9333	1974	A Música de Donga	Sambas e choros de Donga (Ernesto dos Santos) interpretados por Donga, Elizeth Cardoso, Leci Brandão, dentre outros.
024	403.5024 *MPL 1016 *MPL 9305	1974	Brasil, Seresta	Intérprete: Carlos Poyares
025	403.5025 *MPL 9306	1974	Quinteto Armorial – Do Romance Ao Galope Nordestino	
026	403.5026	1974	Anuário Marcus Pereira	Compilação
027	MPC 4001 *MPL 9341	1974	História das Escolas de Samba: Império	
028	MPC 4002 *MPL 9342	1974	História das Escolas de Samba: Mangueira	
029	MPC 4003 *MPL 9343	1974	História das Escolas de Samba: Portela	
030	MPC 4004 *MPL 9344	1974	História das Escolas de Samba: Salgueiro	
031	MPL 9326	1974	Frevo ao Vivo	
032	MPL 9327	1974	Osvaldinho da Cuíca e Grupo Vai Vai – Vamos Sambar	
033	MPL 1005 *MPL 9328	1974	Carmem Costa e Paulo Marquez – A Música de Paulo Vanzolini	
034	401.5001	1974	Folclore Musical Baiano	Compacto Simples. Pesquisa, arranjos e direção musical de Walter Santos e Tereza Santos.
035	401.5002	1974	Raimundo Monte Santo	Compacto Simples
036	401.5003	1974	Chico Buarque interpreta músicas de Paulo Vanzolini	Compacto Simples
037	402.5004	1974	Leci Brandão - Leci Brandão	Compacto Duplo
038	*MPL 9330	1974	Paula Ribas e Luis N’Gambi – Portugal Hoje	Músicas de José Afonso
039	MPL 9307	1975	Carlos Poyares - Som de Prata, Flauta de Lata	
040	MPL 9308	1975	Pixinguinha de Novo	Com os flautistas Altamiro Carrilho e Carlos Poyares
041	MPL 1027 *MPL 9336	1975	Leci Brandão – Antes Que Eu Volte a Ser Nada	

042	MPL 1029 *MPL 9309	1975	Os Tápes – Canto da Gente	
043	MPA 9311/9312	1975	Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth nº 1	
044	MPA 2010 *MPA 9313	1975	Música Popular do Sul nº 1	
045	MPA 2011 *MPA 9314	1975	Música Popular do Sul nº 2	
046	MPA 2012 *MPA 9315	1975	Música Popular do Sul nº 3	
047	MPA 2013 *MPA 9316	1975	Música Popular do Sul nº 4	
--	*MPL 9334	1975	Paulo Vanzolini – Onze Samba e Uma Capoeira	Reedição do LP de 1967
048	MPL 9335	1975	Papete, Berimbau e Percussão	
--	*MPL 9337	1975	A Música de Carlos Paraná	Reedição do LP de 1971
049	*MPL 9338	1975	Série Temas nº 1	Reedição em LPs de uma série de compactos com obras de compositores de MPB agrupadas por assunto
050	*MPL 9339	1975	Série Temas nº 2	
051	*MPL 9340	1975	Série Temas nº 3	
052	MPL 9310	1976	Brasil, Sax e Clarineta	
053	MPL 9325	1976	Cartola	
054	MPL 9345	1976	Quinteto Armorial – Aralume	
055	MPL 9346	1976	Instrumentos Populares do Nordeste	
056	MPL 9347	1976	Léo Karan – Urbana	
057	MPL 9348/9349	1976	Arthur Moreira Lima Interpreta Frederic Chopin	
058	MPL 9350	1976	Bahia, Grupo Zambo	
059	MPL 9351	1976	Marcos Vinícius – Trem Dos Condenados	
060	MPL 9352	1976	Música Popular do Norte nº 1	
061	MPL 9353	1976	Música Popular do Norte nº 2	
062	MPL 9354	1976	Música Popular do Norte nº 3	
063	MPL 9355	1976	Música Popular do Norte nº 4	
064	MPCS 344	1976	Tó Teixeira - Lá Vem o Tio Tó	Compacto Simples
065	MPCD- 825	1977	Sérgio Ricardo – Ponto de Partida	Compacto com a trilha de Sérgio Ricardo para peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri.
066	MPL 9356	1977	Piano Brasileiro	Composições de Osvaldo Lacerda Interpretadas por Isabel Mourão
067	MPL 9357	1977	Altamiro Revive Patápio e interpreta clássicos	Reedição de LP do acervo da Discos Copacabana (1957)

068	MPL 9358	1977	Lupercer Miranda – História de um Bandolim	Reedição de LP do acervo da Discos Copacabana (1974)
069	MPL 9359	1977	Duo Kaplan-Parente – Piano Brasileiro a 4 Mãos	Composições de Francisco Mignone, José Alberto Kaplan, Otávio Maul, Aylton Escobar, Osvaldo Lacerda e Aloysio de Alencar Pinto - Convênio com a UFPB
070	MPL 9360	1977	Carlos Poyares – Chão da Gente	
071	MPL 9361	1977	Quinteto Villa-Lobos	
072	MPL 9362	1977	Todo o Choro	Gravação de show com Abel Ferreira, Raul de Barros, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Waldir Azevedo e Pernambuco do Pandeiro
073	MPL 9363	1977	Canhoto da Paraíba – O Violão Pelo Averso	
074	MPL 9364/9365	1977	Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth - nº 2	
075	MPL 9366	1977	Dilermando pinheiro – Batuque na Palhinha	Reedição de LP do selo HOT (nº LPH-5.002) pertencente ao acervo da Discos Copacabana
076	MPL 9367	1977	Morte e Vida Severina	Trilha sonora do filme de Zelito Viana, com composições de Airton Viana, com composições de Airton Barbosa e Chico Buarque
077	MPL 9368	1977	Natal Brasileiro: Pastoril e Lapinha	
078	MPL 9369	1977	Viva a Nau Catarineta!	Produzido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba
079	MPL 9370	1977	Décio Marques – Terra, Vento, Caminho	
080	MPL 9371	1977	Abel Ferreira e Filhos	
081	MPCS 347	1977	Adauto Santos - O Torcedor	Compacto Simples
082	MPHASP A 2000	1977	Chorinho	Edição especial feita para a Haspa Caderneta de Poupança
083	MPL 9372	1978	Choro Novo – 1	Discos com as músicas finalistas do I Festival de Choro, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão em 1977
084	MPL 9373	1978	Choro Novo – 2	
085	MPL 9374	1978	Carnaval Não é Brincadeira – 1	
086	MPL 9375	1978	Carnaval Não é Brincadeira – 2	
087	MPL 9376	1978	Jane Vaquer – Acalantos Brasileiros	
088	MPL 9377	1978	Brasil Violão	Intérprete: Celso Machado
089	MPL 9378	1978	Modinhas	Com o Grupo de Serestas João Chaves
--	*MPA 9379	1978	Renato Teixeira – Álbum de Família	Reedição do LP de 1971
090	MPL 9380	1978	Papete – Bandeira de Aço	
091	MPL 9381	1978	Quinteto Armorial	
092	MPL 9382	1978	Isabel Mourão – Danças Brasileiras	Composições para piano de Frutuoso Viana, F. Mignone, Francisco Braga, O. Lacerda, Guerra-Peixe, Lorenzo Fernandes, Ernani Braga, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Alberto Nepomuceno

093	MPL 9383	1978	Chico Maranhão – Lances de Agora	
094	MPL 9384	1979	Doroty Marques – Semente	
095 a 099	MPL 9385 a MPL 9388			Trata-se de uma compilação ou “Disco Síntese” correspondente a cada coleção do “Mapa Musical do Brasil”
100	MPL 9389	1979	Eudoxia de Barros – Saudades do Brasil	
101	MPL 9390	1979	Choro é Isto	Compilação
102	MPL 9391	1979	Cantigas de Roda e Canções Infantis do Norte de Minas Gerais	Com o Grupo de Serestas João Chaves
103	MPL 9392	1979	Música Popular do Norte de Minas Gerais	Idem
104	MPL 9393	1979	Irene Portela – Rumo Norte	
105	MPL 9394	1979	Banda de Pífanos de Caruaru	
106	MPL 9395	1979	Clóvis Pereira – Grande Missa Nordestina	Com coral e orquestra da Universidade Federal da Paraíba regidos pelo compositor. Produzido em convênio com a UFPB
107	MPL 9396/9397	1979	Música do Povo de Goiás	Discos produzidos em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás
108	MPL 9398	1979	Danças e Instrumentos Populares de Goiás	
109	MPL 9399	1979	Maria Augusta Calado – Modinhas Goianas	
110	MPL 9400	1980	Grupo Romançal e Coro Feminino – Frevo de Bloco	
111	MPL 9401	1979	Marcos Vinícius – Nordestino	
112	MPL 9402	1979	Batismo Cultural de Goiânia	Produzido em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás
113	MPL 9403	1978	Cantata Pra Alagamar	Composição de José A. Kaplan
114	MPL 9404	1979	Grupo Acaba – Cantadores do Pantanal	
115	MPL 9405	1979	Teatro União e Olho Vivo	
116	MPL 9406/9407	1979	Elomar – Na Quadrada das Águas Perdidas	Produção independente de Elomar Figueira de Melo (com o selo Rio do Gavião) distribuída Marcus Pereira
117	MPL 9408	1980	Marcus Vinícius – Dedalus	Reedição de LP da Discos Continental de 1974, nº SLP 10131
118	MPL 9409	1980	Papete – Água de Côco	
119	MPL 9410	1980	Osvaldo Lacerda – Piano e Flauta, Piano e Canto	Interpretação de Lenice Prioli (canto), Maria José Carrasqueira (piano), e Antônio Carlos Carrasqueira (flauta)
120	MPL 9411	1980	Violas e Repentes nº 1	
121	MPL 9412	1980	Violas e Repentes nº 2	
122	MPL 9413	1980	Chico Maranhão – Fonte Nova	
123	MPL 9414	1980	Celso Machado – Violão	
124	MPL 9415	1980	Banda de Pífanos de Caruaru – A Bandinha Vai Tocar	

125	MPL 9416	1980	Quinteto Armorial – Sete Flechas	
126	MPL 9417	1980	Os Tápes - Não Tá Morto Quem Peleia	
127	MPL 9418	1980	Os Melhores Choros de Todos os Tempos	Compilação
128	MPL 9419	1980	As Melhores Cordas do Brasil	Compilação
129	MPL 9420	1980	Nosso Chão	Compilação
130	MPL 9421	1980	A Música Genial de Pixinguinha	Compilação
131	MPL 9422	1980	Tia Amélia - A Benção, Tia Amélia	
132	MPL 9423	1980	Brasil, Brazil	Compilação
133	MPL 9424	1980	Casa de Caboclo	Compilação
134	MPL 9425	1980	O Melhor do Piano Brasileiro	Compilação
135	MPL 9426	1980	Música Regional do Brasil	Compilação
136	MPL 9427	1980	Doroty Marques – Erva Cidreira	
137	MPL 9428	1980	Elomar e Arthur Moreira Lima – Parcelada Malunga	
138	MPL 9429	1981	Noel Guarany – Alma, Garra e Melodia	
139		1980	Walter Smetak – Interregno	Produzido em convênio com a Fundação Cultural do Estado da Bahia
140	MPL 9430	1981	Carlos Poyares – Choro do Rei	Produzido após a morte de Marcus Pereira
141	MPCEF - 0001 / 0002	1980	Mapa Musical do Brasil	Compilação de faixas das 4 coleções do “Mapa Musical do Brasil” em um álbum duplo; edição não comercial para a Caixa Econômica Federal
--	MPSC - 0001 / 0002	1980	Mapa Musical do Brasil	Edição não comercial para a Secretaria de Comunicação da Presidência da República. Conteúdo musical e texto de apresentação idênticos aos da edição feita para a Caixa Econômica
142	MPBB - 0001 *MPL 9432	1980	José Tobias – As Mais Belas Canções Brasileiras	Edição não comercial para o Banco do Brasil; lançado comercialmente após a morte de Marcus Pereira
143	MPL 9431	1982	Tributo a Marcus Pereira	Compilação produzida após a morte de Marcus Pereira
144	MPL 9433	1981	Carlos Poyares	Produzido após a morte de Marcus Pereira
145	MPL 9434	1981	Carlos Poyares – Clube do Choro	Produzido após a morte de Marcus Pereira
146	MPL 9435	1981	Benedito Costa – Um Cavaquinho no Sertão	Produzido após a morte de Marcus Pereira
147	MPL 9436	1986	Garoto: Paulo Bellinati interpreta a música de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)	Gravado em 1984. Fonograma da Som Indústria e Comércio S/A (Discos Copacabana), lançado com o selo Discos Marcus Pereira

ANEXO B

FAIXA A FAIXA:

O MAPA MUSICAL DO BRASIL E A HISTÓRIA DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Durante a dissertação, citei e descrevi alguns LPs da Discos Marcus Pereira de forma mais detalhada. Entre estes títulos estão os 16 LPs da série *Mapa Musical do Brasil* e os quatro álbuns da *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Como complemento, transcrevo, abaixo, a lista das faixas dos LPs destas duas coleções.

MAPA MUSICAL DO BRASIL

I - Música Popular do Nordeste

Disco 1 – Frevo

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Saudade	Quinteto Violado e Zélia Barbosa	Luís Bandeira
A2 - De chapéu de sol aberto	Quinteto Violado e Zélia Barbosa	Capiba
A3 - Um sonho que durou três dias	Quinteto Violado e Zélia Barbosa	Irmãos Valença
A4 - Recife	Quinteto Violado e Zélia Barbosa	Antonio Maria
A5 - Trio Elétrico	Trio Tapajós	Vários
B1 - Tubarão na onda	Banda Municipal de Recife	Luiz G. Figueiredo (arr. original)
B2 - Aí vem os palhaços	Banda Municipal de Recife	Ademir Araújo
B3 - Batendo Biela	Banda Municipal de Recife	Geraldo Santos
B4 - Evocação 1	Quinteto Violado	Nelson Ferreira
B5 - Hino dos Batutas de São José	Quinteto Violado e Zélia Barbosa	João Santiago
B6 - Valores do Passado	Quinteto Violado	Edgar de Moraes

Disco 2 – Violeiros e Cirandas

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1- Meia quadra	Severino Pinto e Lourival Batista	Severino Pinto e Lourival Batista
A2 - Martelo agalopado / Galope à beira mar / Oito ao Quadrão	Otacílio Batista e Diniz Vitorino	Otacílio Batista e Diniz Vitorino
B1 - Ciranda da Zona da Mata	Quinteto Violado	A. Alves
B2 - Ciranda	Baracho e Coro	E. Barracho
B3 - Ciranda Praieira	Quinteto violado	A. Alves

Disco 3 – Bumba Meu Boi – Samba de Roda – Coco

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1 - Entrada do Boi Misterioso	Quinteto Violado	Não informado
A2 - Cavalo Marinho	Quinteto Violado	Não informado
A3 - Entrada do Boi de Reis	Quinteto Violado	Não informado
A4 - A burrinha	Quinteto Violado	A. Alves
B1 - Samba de Roda	Quinteto Violado	Não informado
B2 - Coco	Quinteto Violado	A. Alves

Disco 4 – Bambelô – Emboladas

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1- Bambelô	Quinteto Violado	A. Alves
A2 - Embolada das Meninas	Beija-Flor e Treme Terra	Beija-Flor e Treme Terra
A3 - Repente Alagoano	Beija-Flor e Treme Terra	Beija-Flor e Treme Terra
A4 - Improviso no Pátio do Mercado	Beija-Flor e Treme Terra	Beija-Flor e Treme Terra
B1 - Esquenta Mulher	Banda de Pífanos de Caruaru	Sebastião Bianco
B2 - Marcha da Procissão	Banda de Pífanos de Caruaru	Sebastião Bianco
B3 - A Briga do Cachorro com a Onça	Banda de Pífanos de Caruaru	Sebastião Bianco
B4 - Pipoquinha	Quinteto Violado	A. Alves
B5 - Cavalinho, Cavalão	Quinteto Violado	A. Alves

II - Música Popular de Centro-Oeste/Sudeste

Disco 1 – A/Cururu – Catira – B/ Modinhas – Modas - Canções

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1 - Moreninha se eu te pedisse	Renato Teixeira	Recolhido por Rossini Tavares de Lima
A2 - Amo-te muito	Nara Leão	João Chaves
A3 - Gavião de Penacho	Renato Teixeira	Domínio Público (DP)
A4 - Viola Quebrada	Nara Leão	Mário de Andrade
A5 - Casa de Caboclo / Tristezas do Jeca	Renato Teixeira	Hekel Tavares e Luiz Peixoto/ Angelino de Oliveira
A6 - O galo cantou na serra	Nara Leão	Luiz Claudio e Guimarães Rosa
A7 - Moda de Onça	Edson Gama	Recolhido por Paulo Vanzolini
A8 - Casinha Pequenina	Nara Leão	DP
B1 - Dr. Orlando	Renato Teixeira	Recolhido por Oneyda Alvarenga
B2 - Catira	Catireiros de Nova Odessa	Vieira e Vierinha
B3 - Maria Quitéria	Pedro Chiquito	Pedro Chiquito
B4 - Carreira do Navio	Pedro Chiquito	Pedro Chiquito
B5 - Desafio de Cururu	Nhô Chico e Parafuso	Parafuso

Disco 2 – A/Sambas – Congadas – Jongo – Moçambique – B/ Cantos Religiosos

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1- Amor Aventureiro	Ivone Lara	Mano Décio da Viola / Silas de Oliveira
A2 - Andei para Curimar	Ivone Lara	Ivone Lara
A3 - Samba rural	Grupo de Olímpia	DP, recolhido por Theo de Barros
A4 - Jongo	Clementina de Jesus	DP
A5 - Moçambique	Companhia de Moçambique de Divinópolis/MG	DP, recolhido por Theo de Barros
A6 - Congada	Terno verde de Atibaia	DP, recolhido por Theo de Barros
B1 - Calix Bento	Nara Leão	DP, recolhido por Theo de Barros
B2 - Ponto de Macumba	Clementina de Jesus	Recolhido e adaptado por Eli Camargo
B3 - Benditos e ladainhas	Grupo Popular do Estado do RJ, Carmen Costa e Coral da USP	DP, recolhido por Theo de Barros

Disco 3 – A/ Folias – B/ Calango – Ciranda – Coreto

Nome da Música	Intérprete	Autor
A1 - Folia do Divino	Carmen Costa e Coral da USP	Recolhido e adaptado por Eli Camargo
A2 - Folia de Reis - Olímpia	Grupo de foliões de Olímpia Ubatuba	Recolhido por prof. Santana de Olímpia
A3 - Folia de Reis	Grupo de foliões do Morro de Mangueira/RJ	DP, recolhido e adaptado por Martinho da Vila
A4 - Calango	Grupo de Calangueiros do Morro de Mangueira	DP, recolhido e adaptado por M. Caetano
B1 - Calango de Minas	Osvaldinho e Papete	DP, recolhido por L. Cláudio
B2 - Calango de Minas	Osvaldinho e Papete	DP, recolhido e adaptado por Theo de Barros
B3 - Ciranda Infantil	Carmen Costa	DP, recolhido e adaptado por Theo de Barros
B4 - Ciranda de Adulto	Renato Teixeira	DP, recolhido e adaptado por Theo de Barros
B5 - Coreto (Tim-tim / Zum-zum / Peixe-Vivo)	Nara leão	DP, recolhido e adaptado por Theo de Barros

Disco 4 – A/ Modas de Viola – Toadas – B/ Fandangos – Dança de Santa Cruz – Dança de São Gonçalo

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Cuitelinho	Nara Leão	Recolhido por Paulo Vanzolini
A2 - Pagode	Mineirinho e Manduzinho	Tião Carreiro e Carreirinho
A3 - Moda Mineira	Clementina de Jesus	DP, recolhido por Theo de Barros
A4 - Começo do Fim	Mineirinho e Manduzinho	Lourival dos Santos e Moacir dos Santos, recolhido por Regina Lacerda
A5 - Moda de Gado	Renato Teixeira	DP
A6 - Do lado que o vento vai	Mineirinho e Manduzinho	Raul Torres
A7 - Moço boiadeiro	Tico Siqueira	Tico Siqueira
A8 - Chitãozinho e Xororó	Mineirinho e Manduzinho	Serrinha e Athos Campos
B1 - São Gonçalo	Leoncio e Leonel	Jaguarão e Leonel
B2 - Serra baile	Seu Chico de Ubatuba	DP
B3 - Cana verde	Pedro Chiquito / Nho serra	DP
B4 - Tonta	Seu Chico de Ubatuba	DP
B5 - Dança de Santa Cruz	Família Camargo de Carapicuíba/SP	DP

III - Música Popular do Sul

Disco 1 – Compositores e Intérpretes Gaúchos

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Boi Barroso	Moisé Mondadori / Elis Regina	Domínio público, arranjo Rogério Duprat
A2 - Cancha Reta	Beto Ruschel	Paulo Ruschel
A3 - Alto da Bronze	Elis Regina	Paulo Coelho e Plauto Azambuja
A4 - Roda Carreta	Beto Ruschel	Paulo Ruschel
A5 - Porto dos Casais	Elis Regina	Jaime Lewgoy e Lublanca, arranjo Rogério Duprat
A6 - Os Homens de Preto	Elis Regina	Paulo Ruschel, arranjo Rogério Duprat
B1 - Cigarro de palha	Zé Gomes e Neneco	Glaucus Saraiva, arranjo Zé Gomes
B2 - Tiarajú	Os Tapes	Barbosa Lessa
B3 - Vacariana	Moisé Mondadoti	DP
B4 - O gaúcho	Moisé Mondadoti	Moisé Mondadoti
B5 - Parati	Dércio Montiel	DP, arranjo Zé Gomes
B6 - Charqueada	Os Tapes	Airton Pimentel
B7 - Chula	Neneco e Cláudio Lazzarotto	DP

Disco 2 – Milongas – Música Missioneira – Cantos Religiosos – Música de Inspiração Indígena

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Potro sem dono	Noel Guarany	Paulo Portela Fagundes
A2 - Pedro Guará	Os Tapes	Claudio Garcia /Claudio Machado
A3 - Pago Santo	Telmo de Lima Freitas	Telmo de Lima Freitas
A4 - Filosofia de Gaudério	Noel Guarany	Noel Guarany
A5 - Milonga Descendo a Serra	Modesto Silva e Seu Miguel Vicente	Modesto Silva
A6 - Milonga do contrabando	Luis Menezes	Luis Menezes
B1 - Alujá de Xangô	Ademar N. Carvalho	DP, recolhido por Norton Correa
B2- Toque para Iemanjá	Ademar N. Carvalho	DP, recolhido por Norton Correa
B3 - Toque para Oxum	Ademar N. Carvalho	DP, recolhido por Norton Correa
B4 - Toque para Oxum (2)	Ademar N. Carvalho	DP, recolhido por Norton Correa
B5 - Toque para Oxalá	Ademar N. Carvalho	DP, recolhido por Norton Correa
B6 - Excelências	Dorvalino Pereira dos Santos	Recolhido por Paixão Cortes
B7 - Via Sacra	Ataíde Barros e outros	DP
B8 - Terço Chorado	Velho Trajano	Recolhido por Paixão Cortes
B9 - O Rosário de Maria	Miquelina de Oliveira	Recolhido por Paixão Cortes
B10 - Dança da Lagoa do Sol	Os Tapes	J. Waldir Garcia
B11 - Cheraçar Y Apacuy	Os Tapes	Cláudio Boeira Garcia

Disco 3 – Cantos de Trabalho – Folclore de Santa Catarina – Ditos, Pajadas e Declamações

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Cuá Fubá	Os Tapes	Domínio público
A2 - Andar de Caboclo	Os Tapes	Domínio público
A3 - Seu Belendrenque	Os Tapes	DP, recolhido por Paixão Cortes
A4 - Catumbi	Capitão Francisco Amaro	Domínio público
A5 - Boi de Mamão	Boi de Mamão de Itacorobi	Domínio público
A6 - Terno de Reis	Grupo de Ribeirão da Ilha	Recolhido por Doralécio Soares
A7 - Terno de Santo Amaro	Grupo de Ribeirão da Ilha	Recolhido por Doralécio Soares
A8 - Bandeira do Divino	Grupo de Ribeirão da Ilha	Recolhido por Doralécio Soares
A9 - Quadrilha	Grupo de Ribeirão da Ilha	Domínio Público
A10 - Pau de Fita	Grupo de Ribeirão da Ilha	Recolhido por Doralécio Soares
A11 - Dança dos Arcos	Grupo de Ribeirão da Ilha	Recolhido por Doralécio Soares
B1 - Galpão nativo	Jaime Caetano Braun	Não informado
B2 - Desafios dos cegos	Nilo Vale e Rufino Zambonin	Bento Cego e Antonio
B3 - Ditos Gaúchos	Marco Aurélio Campos	Domínio Público
B4 - O Tatu	Dorvalino Pereira dos Santos	Recolhido por Paixão Cortes
B5 - Roubo da Gaita Velha	Telmo de Lima Freitas	Nilda Castro
B6 - Paisano	Darcy Fagundes	Luis Menezes
B7 - Desencanto	Darcy Fagundes	Darcy Fagundes
B8 - Pedro Ninguém	Darcy Fagundes	Luís Menezes

Disco 4 – Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugio e Vanerão

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Chamarrita de Louvação	Manequinho da Viola	Não informado
A2 - Anu	Manequinho da Viola	Não informado
A3 - Sapo	Manequinho da Viola	Não informado
A4 - Queromana	Manequinho da Viola	Não informado
A5 - Revolução do Rio Grande do Sul	Manequinho da Viola	Não informado
A6 - Mariquinha	Manequinho da Viola	Recolhida por Inami C. Pinto
A7 - Chamarrita sem Fronteira	Noel Guarany	Recolhida e adaptada por Noel Guarany
B1 - Ppurri Danças Gaúchas	Os Tapes	Domínio Público
B2 - Levanta Poeira no Taco da Bota	Sadi Cardoso e Ataíde Barros	Sadi Cardoso
B3 - Troteia ou sai da estrada	Sadi Cardoso e Ataíde Barros	Sadi Cardoso
B4 - Bugio de serra e fronteira	Sadi Cardoso e Ataíde Barros	Ataíde Barros
B5 - Provocando Tio Bilia	Sadi Cardoso e Ataíde Barros	Sadi Cardoso
B6 - Bugio	Os Tapes	J. Waldir S. Garcia
B7 - Bugio do Cerro dos Cabritos	Modesto Silva e Seu Miguel Vicente	Modesto Silva
B8 - Chotes de Cavaquinho	Os Tapes	J. Waldir S. Garcia

IV - Música Popular do Norte

Disco 1 - Composições de Waldemar Henrique – Compositores e Intérpretes do Norte

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Rolinha	Jane Vaquer	Waldemar Henrique
A2 - Uirapuru	José Tobias	Waldemar Henrique
A3 - Abaluaiê	José Tobias	Waldemar Henrique
A4 - Taja-Panema	Jane Vaquer	Waldemar Henrique
A5 - Matintaperera	José Tobias	Waldemar Henrique
A6 - Boi Bumbá	José Tobias	Waldemar Henrique
A7 - Querer bem não é pecado	Jane Vaquer	Waldemar Henrique
A8 - Morena	José Tobias	Waldemar Henrique
B1 - Cabocla Bonita	Jane Vaquer	Recolhido por Mário de Andrade
B2 - Murucututu	Jane Vaquer	Recolhido por Mário de Andrade
B3 - Sitiana	Trio Tó Teixeira	Carlos Cordeiro Tobias
B4 - O Boi Bumbá	Odete Ernst Dias, Marena Salles e Elza Gushiken	Manuel Castello Branco
B5 - Canto do Pai Pedro	Odete Ernst Dias, Marena Salles e Elza Gushiken	Cincinato Ferreira de Souza
B6 - Parece que estou sonhando	Odete Ernst Dias, Marena Salles e Elza Gushiken	T. Magalhães
B7 - Amor do Sertão	Odete Ernst Dias, Marena Salles e Elza Gushiken	Cirilo Silva

Disco 2 – Bois do Maranhão: Zabumba, Matraca, Pindaré e Orquestra – Boi do Amazonas - Boi do Pará – Tambores, Ritmos e Danças do Maranhão

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Boi do Amazonas	Papete	DP, recolhido por Walter Santos
A2 - Me dá, me dá moreninha	José Tobias	DP, recolhido por Vicente Salles
A3 - Boi de Orquestra	Boi do Maranhão	DP, recolhido por Gregório Bacic
A4 - Boi de Monte Castelo	Boi do Maranhão - Guarnicê	Domínio público
A5 - Boi de Pindaré	Boi do Maranhão - Urrou	Domínio público
A6-Boi de Madre Deus / Entrevistas	Boi do Maranhão	Domínio público
A7 - Boi do Maranhão	Boi do Maranhão	Gravado na Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938
B1 - Pajelança	Papete	Recolhido por Américo A. Neto
B2 – Baralho	Papete	Recolhido por Américo A. Neto
B3 - Pela Porco	Papete	Recolhido por Américo A. Neto
B4 - Caroço	Papete	Recolhido por Américo A. Neto
B5 - Tambor de Índio	Papete	Recolhido por Gregório Bacic
B6 - Tambor de Mina	Papete	Recolhido por Gregório Bacic

B7 - Tambor de Crioula	Papete	Recolhido por D. Albina
B8 - Tambor do Maranhão	Papete	Recolhido e adaptado por Papete
B9 - Mina dobrado	Conjunto Cazumbá	Recolhido por Américo A. Neto
B10 - Mina corrido	Conjunto Cazumbá	Recolhido por Américo A. Neto

Disco 3 – Modinhas e Romances do Pará – Festas Religiosas – Carimbós, Retumbão, Lundu e Chula Marajoara

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Se esta viola soubesse	Jane Vaquer	Humberto Santiago e Sergio Sobreira
A2 - Foi numa noite calma	José Tobias	Recolhido por Luciano Gallet
A3 - Sonho de Criança	Jane Vaquer	Domínio público
A4 - Círio de Nazaré	Festa religiosa de Belém do Pará	Não informado
A5 - Dança de São Gonçalo de Viana	Festa religiosa do Maranhão	Recolhido por Américo Azevedo Neto
A6 - Festa do Divino / Acompanhamento de procissão	Caixeiras de Dona Florinda	Domínio público
A7 - Hino a São Sebastião	Festa religiosa de Belém do Pará	Domínio público
B1 - Aruê	Conjunto Ajirutêua de Marapanim	Recolhido por Maria Brígido
B2 - No Jardim do Rei	Conjunto Ajirutêua de Marapanim	Recolhido por Maria Brígido
B3 - Tijupá	Conjunto Ajirutêua de Marapanim	Recolhido por Maria Brígido
B4 - Moreninha	Conjunto Ajirutêua de Marapanim	Recolhido por Maria Brígido
B5 - Tou Mandando Brasa no Meu Carimbó	Os Gigantes da Ilha	Os Gigantes da Ilha
B6 - Nosso Querido Brasil	Conjunto Embalo de Soure	Domínio público
B7 - O Navio Presidente está no fundo	Conjunto Embalo de Soure	Domínio público
B8 - O pau rolou	Tia Pê – Carimbó de Vigia	Recolhido por Vicente Salles

**Disco 4 – Polca, Mazurca e Chotis – Música dos Índios Kamayurá –
Marambiré e Desfeiteira – Tribos e Danças do Amazonas – Batuque do
Pará - Pássaros**

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Recordações	Conjunto Embalo de Soure	Não informado
A2 - Pequeninina	Conjunto Embalo de Soure	Não informado
A3 - Da Cacaia	Conjunto Ajirutêua de Marapanim	Recolhido por Maria Brígido
A4 - Música dos Índios Kamayurá	Índios Kamayurá	Recolhido por Rafael J. de Menezes Castro
A5 - Lendas da Minha Terra (Marambiré)	Conjunto Quem São Eles, de Alter do Chão	Música: DP; Letra: Rosivaldo Maduro e José Sarinha
A6 - Desfeiteira	Conjunto Espanta Cão, de Alter do Chão	DP
A7 - Tribos do Amazonas (Mauê, Manaú e Yurupixuna)	Festival	DP
B1 - Batuque do Pará – Sessão de Cura	Acervo Figueiredo e Vergolino e Silva - UFPA	Não informado
B2 - Batuque do Pará – Linha de Mina	Acervo Figueiredo e Vergolino e Silva - UFPA	Não informado
B3 - Batuque do Pará – Linha de Mina (2)	Acervo Figueiredo e Vergolino e Silva - UFPA	Não informado
B4 - Pajelança (Marajó já teve fama) [no LP original incorretamente descrito como Babaçuê]	Sátiro Ferreira de Barros	Gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938
B5 - Dança dos Imperiais	Conjunto Dança dos Imperiais	Domínio público
B6 - Cacete Doido	Conjunto Dança do Cacetinho	Domínio público
B7 - Papagaio de Pena Verde	Papete	Domínio público
B8 - Ciranda do Norte	Papete e Coro	Domínio público
B9 - Pássaros	Conjunto Pássaro Guará e Conjunto Bem-te-vi	Domínio público

HISTORIA DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

I – MANGUEIRA

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - A Mais Querida	Padeirinho	Padeirinho
A2 - Cântico à Natureza	Nelson Sargento	Nelson Sargento
A3 - Vingança	Carlos Cachaca	Carlos Cachaca
A4 - O Grande Presidente	Padeirinho	Padeirinho
A5 - Lenda do Abaeté	Preto Rico	Preto Rico, Jajá e Manuel
A6 - Vale do São Francisco	Cartola	Cartola e Carlos Cachaca
B1 - Imagens Poéticas de Jorge de Lima	O Grupo da Mangueira	Tolito, Mozart e Tojal
B2 - Fiz por você o que pude	Cartola	Cartola
B3 - Mercadores e suas tradições	Jurandir	Jurandir, Darci e Hélio Turco
B4 - Homenagem	Carlos Cachaca	Carlos Cachaca
B5 - Chega de Demanda	Cartola	Cartola
B6 - Velha Baiana	Preto Rico	Preto Rico e Moacir

II – PORTELA

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Brasil de Ontem	Manacéia	Manacéia
A2 - Hino da Velha Guarda	Francisco Santana	Francisco Santana
A3 - O Mundo é Assim	Alvaiade	Alvaiade
A4 - Quitandeiro	Alvaiade	Paulo da Portela
A5 - Brasil, Pantheon de Glórias	Grupo do Muro	Casquinha, Candeia, Waldir 59, Altair e Bubu
A6 - Sentimento	Monarco	Mijinha
B1 - Macunaíma	Marçal	David Correia e Norival Reis
B2 - Recado	Casquinha	Paulinho da Viola e Casquinha
B3 - Rio, Capital Eterna	Walter Rosa	Walter Rosa
B4 - Falem de Mim	Alcides Lopes e Alvaiade	Rufino
B5 - De Paulo da Portela a Paulinho da Viola	Monarco	Monarco e Francisco Santana
B6 - Cidade-Mulher	Alcides Lopes	Paulo da Portela

III – IMPÉRIO SERRANO

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Sou Imperial	Avarese	Avarese
A2 - Cinco Bailes da Corte	Ivone Lara	Silas de Oliveira, Ivone Lara e Bacalhau
A3 - Não Chore, Amor	Jorginho Pessanha	Jorginho Pessanha e Mano Décio
A4 - Amor Inesquecível	Ivone Lara	Ivone Lara
A5 - Antônio Castro Alves	Avarese	Comprido e Moleque
A6 - Heróis da Liberdade	Jorginho Pessanha	Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira
B1 - Zaquia Jorge, Vedete do Subúrbio, Estrela de Madureira	Avarese	Avarese
B2 - Aquarela Brasileira	Jorginho Pessanha	Silas de Oliveira
B3 - Minhas Primaveras	Mestre Fuleiro	Mestre Fuleiro
B4 - Exaltação a Bahia	Ivone Lara	Silas de Oliveira e Joacyr Santana
B5 - Nordeste, Seu Povo, Seu Canto e Sua Glória	Wilson Diabo	Wilson Santos, Maneco e Heitor
B6 - Senhora Tentação	Jorginho Pessanha	Silas de Oliveira

IV – SALGUEIRO

Nome da música	Intérprete	Autor
A1 - Morro Inspiração	Geraldo Babão	Geraldo Babão
A2 - Chica da Silva	Noel Rosa de Oliveira	Anescar e Noel Rosa de Oliveira
A3 - Nêga, O Que Queres de Mim	Geraldo Babão	Antenor Gargalhada
A4 - Casa do Pequeno Jornaleiro	Pindonga	Carivaldo Mota – o Pindonga – e Iracy Serra
A5 - Romaria à Bahia	Romário	Abelardo da Silva, Eduardo de Oliveira e José Ernesto Aguiar
A6 - Homenagem a Antenor Gargalhada	Geraldo Babão	Geraldo Babão
B1 – As Minas do Rei Salomão	Sam Rodrigues	Dauro, Zé Pinto, Nininha e Mário
B2 - Quilombo dos Palmares	Noel Rosa de Oliveira	Anescar, Noel Rosa de Oliveira e Walter Moreira
B3 - Imperatriz do Samba	Pindonga	Carivaldo Mota – o Pindonga – e Iracy Serra
B4 - História do Carnaval Carioca	Geraldo Babão	Geraldo Babão e Waldelino Cândido Rosa
B5 - Assim Não É Legal	Noel Rosa de Oliveira	Noel Rosa de Oliveira
B6 - Sambista	Iracy Serra	Iracy Serra e Hayblan

ANEXO C

CD COM AMOSTRA DO CATÁLOGO DA *DISCOS MARCUS PEREIRA*

CD em anexo

- 1- Viola Quebrada** (Mário de Andrade) – Nara Leão
do LP *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 1*
- 2 – Apanhei-te Cavaquinho** (Ernesto Nazareth) – Arthur Moreira Lima
do LP *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth*
- 3 – Preciso me Encontrar** (Candeia) – Cartola
do LP *Cartola*
- 4 - Romance de Minervina** (adap. Antonio Madureira) – Quinteto Armorial
do LP *Do Romance ao Galope Nordestino*
- 5 – Ciranda** (E. Baracho) - Baracho e Coro
do LP *Música Popular do Nordeste 2*
- 6 – Pipoca Moderna** (Sebastião Bianco) - Banda de Pífanos de Caruaru
do LP *Banda de Pífanos de Caruaru*
- 7 – Recife** (Antonio Maria) - Quinteto Violado e Zélia Barbosa
do LP *Música Popular do Nordeste 1*
- 8 – Odeon** (Ernesto Nazareth) – Quinteto Villa-Lobos
do LP *Quinteto Villa-Lobos Interpreta*
- 9 – Boi Barroso** (DP; arr. Rogério Duprat) – Moisés Mondadori/Elis Regina
do LP *Música Popular do Sul 1*
- 10- Toque dos Caboclinhos** (DP) – Quinteto Armorial
do LP *Quinteto Armorial*
- 11 – Moçambique** (DP; recolhido por Théó de Barros) – Cia de Moçambique
de Divinópolis/MG
do LP *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 2*
- 12 – Choro N.1** (Villa-Lobos) – Celso Machado
do LP *Brasil, Violão*
- 13 – Samba Erudito** (Paulo Vanzolini) – Chico Buarque
do LP *Onze Sambas e Uma Capoeira*

- 14 – Brasiliana N.5 – Lundu** (Osvaldo Lacerda) – Isabel Mourão
do LP *Piano Brasileiro*
- 15 – Murucututu** (DP; recolhido por Mário de Andrade) – Jane Vaquer
do LP *Música Popular do Norte 1*
- 16 – Pajelança (Marajó já teve fama)** [incorretamente listada no LP original como “Babaçuê”] (DP; Gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938)
– Sátiro Ferreira de Barros
do LP *Música Popular do Norte 4*
- 17 – Campo Branco** (Elomar) – Elomar
do LP *Na Quadrada das Águas Perdidas*
- 18 – Os Argonautas** (Caetano Veloso) – Paula Ribas
Do LP *Fados Brasileiros*
- 19 - Roda Carreta** (Paulo Ruschel) – Beto Ruschel
do LP *Música Popular do Sul 1*
- 20 – Provocando Tio Bilí** (Sadi Cardoso e Ataíde Barros) - Sadi Cardoso
do LP *Música Popular do Sul 4*
- 21 – Rodada de Siriri-Cururu** (DP) - Grupo Acaba
do LP *Cantadores do Pantanal*
- 22 – Cuitelinho** (DP; recolhido por Paulo Vanzolini) – Nara Leão
do LP *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste 4*
- 23 – Todo o Tempo que eu Viver** [listada como “Fiz por você o que pude” no LP original] (Cartola) – Cartola
do LP *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – Mangueira*
- 24 – Pelo Telefone** (Donga e Mauro de Almeida) – Almirante
do LP *A Música de Donga*
- 25 – Carinhoso** (Pixinguinha) – Manezinho da Flauta
do LP *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*

ANEXO D

**CD-R COM APRESENTAÇÃO DAS CAPAS DOS LPS DO CATÁLOGO DA
*DISCOS MARCUS PEREIRA***