

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Bruno Aragão Cardoso

Música brasileira pelo mundo: uma análise sobre o perfil dos gêneros musicais subvencionados
pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty (1964-1982)

Juiz de Fora
2026

Bruno Aragão Cardoso

Música brasileira pelo mundo: uma análise sobre o perfil dos gêneros musicais subvencionados
pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty (1964-1982)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito
parcial para a obtenção do título de doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti

Juiz de Fora

2026

Aragão Cardoso, Bruno .

Música brasileira pelo mundo: : uma análise sobre o perfil dos gêneros musicais subvencionados pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty (1964-1982) / Bruno Aragão Cardoso. - 2026.

142 p.

Orientador: Rodrigo Christofolletti

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2026.

1. Música brasileira. 2. Diplomacia cultural. 3. indústria cultural. 4. ditadura. I. Christofolletti, Rodrigo, orient. II. Título.

Bruno Aragão Cardoso

Música Brasileira pelo mundo: uma análise sobre o perfil dos gêneros musicais subvencionados pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty (1964-1982)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 27/02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Tatyana de Amaral Maia

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco

Juiz de Fora, 11/12/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Christofolletti, Professor(a)**, em 27/02/2026, às 16:48, [conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Vicente, Usuário Externo**, em 05/03/2026, às 13:28, [conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Tatyana de Amaral Maia, Usuário Externo**, em 05/03/2026, às 16:33, [conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Alves Alonso Ferreira, Usuário Externo**, em 16/06/2026, às 15:29, [conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Dária Gorete Jaremtchuk, Usuário Externo**, em 28/06/2026, às 16:20, [conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)

A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 2790246 e o código CRC A7DC8A29.



Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora pela concessão de auxílio discente que me permitiu viajar para Brasília para realizar a pesquisa no acervo do Itamaraty em julho de 2024, e à Câmara Municipal de Carmo do Cajuru MG pela concessão da licença que possibilitou que eu frequentasse as aulas em Juiz de Fora entre março e dezembro de 2023.

Estendo meus agradecimentos também as professoras Dária Jaremtchuk e Tatyana Amaral e aos professores Gustavo Alonso e Eduardo Vicente que integraram a banca de defesa (os três primeiros também participaram da qualificação) pelos comentários e críticas que me ajudaram a desenvolver esta pesquisa. Este desenvolvimento foi estimulado também pelos professores Rodrigo Christofolletti e Wallace Andrioli que, respectivamente, orientaram-me no final e no início deste percurso.

Por fim, agradeço a minha família por me fortalecer.

Resumo

Como o Itamaraty ajudou o mundo a conhecer a música brasileira? Quais gêneros musicais foram privilegiados pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty? Como essa curadoria auxiliou na hierarquização da música brasileira? Esta tese tenta responder a essas perguntas com base no acervo histórico do Itamaraty localizado em Brasília e no acervo digital de cinco jornais de circulação nacional (Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, Correio da Manhã e o Globo), além das entrevistas com um diplomata (Rubens Ricupero) e dois artistas (Cristina Ortiz e Fernando Cerqueira) que foram subvencionados pelo Itamaraty. Toda a documentação pesquisada nessas fontes permitiu conhecer a subvenção às músicas música, popular e folclórica, edição de partituras e catálogos de obras musicais, além da produção de programas de rádio e compra e envio de discos para as embaixadas.

Todo esse conjunto documental permitiu falar sobre a negociação comercial entre gravadoras e Ditadura Civil Militar, o crescimento da indústria cultural, além do processo de hierarquização da música brasileira, por meio da discussão dos conceitos de distinção (Bourdieu) e prática e representações (Chartier) que foi contextualizada pela história dos conservatórios de música no Brasil, além da reflexão sobre a construção da linha evolutiva da música brasileira. Esse aporte teórico foi complementado pela discussão sobre Diplomacia Cultural que foi sustentada pelos conceitos: diplomacia cultural (Ribeiro 2011), política de expansão cultural (Ferreira 2006), política externa cultural e política cultural externa (Chistofolletti 2024), diplomacia pública e propaganda (Valdez 2012), e Políticas de Atração (Jaremtchuk 2023), além dos embates no Departamento Cultural do Itamaraty (Zétola 2011).

Palavras-chave: diplomacia cultural, música brasileira, indústria cultural, ditadura

Abstract

How did Itamaraty help the world discover Brazilian music? Which musical genres were prioritized by Itamaraty's Cultural Dissemination Policy? How did this curation contribute to the establishment of a hierarchy within Brazilian music? This thesis attempts to answer these questions based on Itamaraty's historical archives located in Brasília and the digital archives of five national newspapers (Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, Correio da Manhã, and O Globo), as well as interviews with a diplomat (Rubens Ricupero) and two artists (Cristina Ortiz and Fernando Cerqueira) who received grants from Itamaraty.

The documentation gathered from these sources provided insight into the funding of popular and folk music, the publication of sheet music and catalogs of musical works, as well as the production of radio programs and the purchase and shipment of records to embassies.

This body of documentation made it possible to examine the commercial negotiations between record labels and the Civil-Military Dictatorship, the growth of the cultural industry, and the process of establishing a hierarchy within Brazilian music. This was achieved through a discussion of the concepts of distinction (Bourdieu) and practice and representations (Chartier), which were contextualized by the history of music conservatories in Brazil, as well as a reflection on the construction of the evolutionary trajectory of Brazilian music.

This theoretical framework was complemented by a discussion of cultural diplomacy, which was grounded in the following concepts: cultural diplomacy (Ribeiro 2011), cultural expansion policy (Ferreira 2006), cultural foreign policy and foreign cultural policy (Chistofolletti 2024), public diplomacy and propaganda (Valdez 2012), and attraction policies (Jaremtchuk 2023), in addition to the conflicts within the Cultural Department of Itamaraty (Zétola 2011).

Key words: cultural diplomacy, cultural industry, Brazilian music, dictatorship

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
1 CAPÍTULO 1: MÚSICA BRASILEIRA PELA MUNDO	
1.1 MÚSICA ERUDITA	
1.1.1 RECITAIS	p.15
1.1.2 PALESTRAS	p.20
1.1.3 CONCURSOS	p.20
1.1.4 CURSOS, EVENTOS, EXPOSIÇÕES E FESTIVAIS	p.21
1.1.5 PASSAPORTES, PASSAGENS, DIÁRIAS E BOLSAS	p.26
1.2 DISTINÇÃO/ PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES	p.27
1.3 MÚSICA POPULAR	p.33
1.3.1 MODERNIZAÇÃO E LINHA EVOLUTIVA DA MÚSICA BRASILEIRA	p.36
1.4 MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA	p.43
1.5 TABELAS DA DDC	p.47
1.5.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TABELAS	p.59
2 CAPÍTULO 2: ANÁLISE SOBRE A DIFUSÃO MUSICAL	
2.1 EMBATES DENTRO DO DEPARTAMENTO CULTURAL	p.65
2.2 DIFUSÃO CULTURAL: CONCEITUAÇÃO	p.74
2.3 OCIDENTALISMO E UNIVERSALISMO	p.80
3 CAPÍTULO 3: DIPLOMACIA MUSICAL NA INDÚSTRIA CULTURAL	
3.1 PROGRAMAS DE RÁDIO	p.83
3.2 COMPRA E ENVIO DE DISCOS	p. 86
3.3 SELO FESTA	p. 92
3.4 GRAVADORAS E DITADURA	p. 94
3.5 ABRIL CULTURAL	p.98
3.6 EDIÇÃO DE PARTITURAS, MÉTODOS E CATÁLOGOS	p.100
3.7 CRESCIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL	p.102

3.8 MÍDIA DE ACORDO COM A IMPRENSA	p.110
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.124

INTRODUÇÃO

A relevância da cultura no cenário internacional estimulou o ministro dos Negócios Estrangeiros da Alemanha, W. Brandt, em 1966, a considerá-la como o “terceiro pilar da política externa”, e tal abrangência estimulou Marcel Merle a afirmar que a cultura, ao lado da política, economia e tecnologia, é o quarto paradigma das Relações Internacionais (*apud* Ribeiro, 2011, p.51-54). Essa importância conferida à cultura induziu o Brasil, a partir dos anos 1930, a reformular o organograma do Ministério das Relações Exteriores (MRE) para auxiliar, de certa forma, a difusão internacional da cultura brasileira. Nessa perspectiva, vale sublinhar que em 1961 foi criada a Divisão de Difusão Cultural (DDC) no Departamento Cultural no MRE.

A criação dessa divisão ampliou a utilização da cultura como ferramenta diplomática pelo Brasil, e tal ampliação estimulou esta tese a querer entender como o Itamaraty auxiliou no posicionamento da música brasileira pelo mundo entre 1964 e 1982. Inicialmente, o recorte temporal era 1967 e 1975, período que é o intervalo da participação brasileira no Midem, o maior evento da indústria fonográfica mundial. Essa escolha foi feita para tentar enquadrar o tema em uma referência da diplomacia cultural, mas diante de relevantes documentos fora do interregno inicial que foram encontrados no acervo do Itamaraty, as balizas foram alteradas.

A consulta a essas fontes pode ser inicialmente problematizada pelo seguinte verso da canção “Brasil Pandeiro” composta por Assis Valente em 1940, e que foi imortalizada pelos Novos Baianos em 1972: “Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar”. Esse desejo lírico do sambista permite levantar as seguintes perguntas que conduzem esta pesquisa: como o Itamaraty ajudou o mundo a conhecer a música brasileira? Quais gêneros musicais foram privilegiados pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty? Fléchet tenta estabelecer uma linha evolutiva panorâmica dessa curadoria por meio do seguinte questionamento:

Quais são os ritmos e as melodias que compõem o repertório oficial do país no estrangeiro? Como definir as “partituras da identidade nacional”? (...) Será que podemos discernir uma “linha evolutiva” na política musical do Itamaraty, que iria da ópera no final do século XIX – e da imagem subjacente de um Brasil europeu e “civilizado” segundo os critérios da época, à redescoberta da música popular afro-brasileira e à promoção de um Brasil multicultural? (Fléchet, 2011, p.229).

Fléchet pontua que essa mudança iniciada nos anos 1960, é consequência do “sucesso comercial obtido pela música popular brasileira nos países europeus e americanos”, e não como

uma intenção pura do Itamaraty, responsável pela condução da Política Externa no Brasil, de divulgar a música nacional, e tal divulgação, segundo a autora, está atrelada à intenção de fomentar o turismo internacional no país. Além disso, Fléchet indica que a realização de apresentações de baião e samba que foram patrocinadas pela União Brasileira de Compositores e pelo Ministério da Educação no final dos anos 1950 no exterior, por meio de caravanas, colaboraram com a mudança do olhar sobre a divulgação internacional da música popular (Fléchet, 2011, p.250-251).

Essa divulgação feita por apresentações e gravações (discos e fitas), vale ressaltar privilegiou um tipo de perfil de gênero musical conforme se verá a seguir. Para iniciar a argumentação sobre essa curadoria, vale lembrar que o Itamaraty auxiliou na realização do show dos representantes da Bossa Nova no Carnegie Hall nos EUA, em 1962, o que ajudou na projeção internacional desse gênero musical brasileiro. Curiosamente, na década, Nelson Ned, sem o apoio do governo brasileiro, apresentou-se quatro vezes na mesma casa de espetáculos, e por causa da amplitude de sua carreira, tornou-se o primeiro artista latino-americano a vender um milhão de discos nos EUA (Essinger, 2014). A primeira apresentação de Ned no Carnegie Hall foi em 1974, ano em que também se apresentou 22 vezes no Centro Espanhol em Miami (Barcinski, 2023, p.144). Neste mesmo ano, foi lançado o disco de Ned “Românticos do Mundo” que em sua contracapa mostrava várias fotos, e dentre elas se destacam as imagens do cantor recebendo a chave de ouro do município de Miami, e da recepção feita a ele pelo vice-presidente da República Dominicana (Barcinski, 2023, p.153).

Essa projeção internacional pode ser vista também nas gravações, em espanhol e em inglês, do maior sucesso de Ned “Tudo passará” pelo cantor Matt Monro, que foram lançadas em 1968 e 1969, pelas filiais chilena e inglesa da Capitol (Barcinski, 2023, p.71-75). O lançamento em espanhol resultou em um processo de plágio contra o compositor argentino Leonardo Schultz, que foi vencido por Ned em 1975 (Barcinski, 2023, p.78). O mesmo Schultz, vale destacar, elaborou o arranjo da versão em inglês que contou com a tradução de Don Black, e a produção de George Martin (o mesmo que trabalhou com os Beatles) (Monro, 1969).

Esses lançamentos demonstram a força e a amplitude da indústria cultural que se reúne, desde 1967, no Midem, o maior evento do mercado fonográfico mundial que é realizado em Cannes, na França. Para dimensionar o tamanho do evento, a oitava edição, realizada em 1974, reuniu por volta de cinco mil artistas, editores e empresários de 35 países, sendo seis, da América Latina (Folha de S. Paulo, 22 jan. 1974). O Brasil, por meio da Política de Difusão Cultural do Itamaraty, auxiliou no envio de delegações para participar do evento entre 1967 e 1975 (Fléchet

apud Fléchet e Dumont, 2014, p.215). Ned, vale ressaltar, apesar de ser um grande vendedor de discos, não participou de nenhuma edição do evento. De acordo com a Folha de S. Paulo, participaram do Midem, entre 1968 e 74: Chico, Gil, Gal, Bethânia, Roberto Carlos, Mutantes, Clara Nunes, Elis Regina, Taiguara, Sérgio Mendes, entre outros. Diante do exposto, fica a pergunta que direciona esta pesquisa: qual foi o perfil dos gêneros musicais subvencionados pela Política de Difusão Cultural do Itamaraty entre 1964 e 1982? Além da música popular, como foi o apoio às músicas erudita e folclórica?

A circulação da música em territórios nacional e estrangeiro foi umas ferramentas das políticas cultural e externa do Brasil, e tal difusão artística está, obviamente, relacionada com o contexto de sua produção. Após o golpe de 1964, a Ditadura Civil-Militar promoveu algumas mudanças na “chefias, rotinas e prioridades” do Ministério das Relações Exteriores (MRE), que, no entanto, não foram suficientes para mudar completamente o escopo dos artistas patrocinados. Havia uma intenção de patrocinar artistas “despolitizados” como Jorge Ben, mas “vistas grossas” foram feitas, o que enseja uma certa autonomia dos diplomatas, para permitir a promoção de uma imagem “alternativa” de país (Zétola 2021). Nessa discussão sobre a curadoria artística feita pelo Itamaraty, que selecionou artistas para representarem o Brasil em diversos momentos e ocasiões, pode ser incluído também os seguintes elementos: gosto musical dos diplomatas, falta de critérios objetivos diplomáticos, e o sucesso comercial de alguns artistas (Crespo 2006, Cardoso 2012 e Fléchet 2011).

Para tentar relacionar todas essas ideias, a pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro, eu apresento o resultado da consulta realizada no acervo histórico do Itamaraty que se localiza em Brasília, onde foram pesquisadas a correspondência oficial entre as embaixadas, consulados e o Ministério, além do relatório anual de gestão da Divisão de Difusão Cultural (DDC) do Departamento Cultural do MRE. Para melhor entender a rotina diplomática e a política de difusão cultural, entrevistei um diplomata que trabalhou na DDC (Rubens Ricupero), dois artistas (Fernando Cerqueira e Cristina Ortiz), e o aluno do cantor Amin Feres (Mauro Chantal). Outro ponto de sustentação da pesquisa foram os acervos digitais de cinco jornais de circulação nacional (Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, Globo e Correio da Manhã).

Para melhor organizar toda a documentação pesquisada nessas fontes, dividi o primeiro capítulo em três partes: música erudita, popular e folclórica. A parte erudita por sua vez foi subdividida em: a) recitais, b) palestras, c) concursos, d) cursos, eventos, festivais, e) passaportes, passagens, diárias e pedidos por bolsas. Parte dessa apresentação será problematizada da seguinte forma: a subvenção aos eruditos vai ser relacionada aos conceitos de distinção (Bourdieu) e prática

e representações (Chartier) que vão auxiliar no entendimento do processo de hierarquização da música brasileira. Nesse momento, essa reflexão será contextualizada pela história dos conservatórios de música no Brasil. A seguir, a parte da pesquisa sobre a música popular será relacionada com a discussão sobre a construção da linha evolutiva da música brasileira. Após essa discussão, relatei a subvenção à música folclórica. Depois dessa exposição, apresento algumas tabelas para reunir, de maneira cronológica, os subvencionados eruditos, populares e folclóricos. Por fim, tento fazer algumas conexões entre o campo erudito, a biografia de alguns dos subvencionados e a curadoria exercida pelos diplomatas.

Esse mecanismo de escolha diplomática movimentou quatro embates no Departamento Cultural do MRE que serão explicados no Capítulo 2, a saber: a) função da diplomacia cultural, b) representatividade estética, c) função da arte, d) função geopolítica (Zétola 2021). Na parte seguinte desse capítulo, será discutida a diferenciação dos termos diplomacia cultural (Ribeiro 2011), política de expansão cultural (Ferreira 2006), política externa cultural e política cultural externa (Chistofolletti 2024), diplomacia pública e propaganda (Valdez 2012), e Políticas de Atração (Jaremtchuk 2023). Por fim, relato os paradigmas do universalismo e ocidentalismo que orientaram o MRE.

Já no Capítulo 3, eu apresentei a parte da pesquisa que se refere à edição de partituras e catálogos de obras musicais, além da produção de programas de rádio e compra e envio de discos para as embaixadas. A seguir, falei sobre o Selo Festa, a negociação comercial entre gravadoras e Ditadura Civil Militar, e a ação da Abril Cultural. Adiante, comentei sobre o crescimento da indústria cultural, procurando ressaltar a venda de discos no Brasil, além da participação brasileira no Midem.

Por fim, toda essa discussão pretende colaborar com o entendimento sobre o funcionamento da Política de Difusão Cultural que foi conduzida pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

CAPÍTULO 01: MÚSICA BRASILEIRA PELO MUNDO

Neste capítulo será apresentada a parte da pesquisa que abordou os recitais e demais apresentações musicais, além de concursos, cursos, palestras e outros pedidos que foram subvencionados pela Política de Difusão Cultural. Para facilitar a apresentação, dividi este capítulo em três subpartes: música erudita, popular e folclórica, e tal divisão foi relacionada com duas discussões teóricas: a parte erudita foi entrelaçada com os conceitos de Distinção (Bourdieu) e Práticas e Representações (Chartier), e a parte popular foi problematizada pela discussão sobre a construção da linha evolutiva da música brasileira. Adiante, foram apresentadas as tabelas que resumem a abrangência da diplomacia musical, e por fim, conexões entre a biografia de alguns subvencionados e o campo erudito foram estabelecidas.

1.1 MÚSICA ERUDITA

1.1.1 RECITAIS

De acordo com o Relatório do Setor de Música de 1964, que foi assinado pela encarregada do setor, Maria Euterpe Gonçalves Nogueira, o duo de violino e piano formado por Carmela Saghy e Cláudio Shasser, tocou pela América do Sul. Foram registradas também as seguintes turnês: a) América do Sul (Quinteto Villa-Lobos), b) Europa (quartetos, regentes e pianistas, tais como Cláudio Santoro e Ana Stella Chic), c) Oriente Próximo (pianistas Ivete Magdaleno e Homero Magalhães), d) África (a mesma Ivete).

Outro dupla que foi apoiada foi o pianista Luiz Carlos de Moura Castro e o violoncelista Antonio Guerra Vicente que se apresentaram nas capitais do Paraguai, Argentina, Uruguai e Chile, além de Valparaíso e Viña del Mar (França, 1964, p.2). Luís Medalha Filho, por sua vez, após vencer o I Concurso Nacional de Piano, foi convidado para tocar na Argentina, Chile, Uruguai e Paraguai (Globo, 28 set. 1964, p.5).

A música vocal também foi prestigiada e o coral Madrigal Renascentista de Belo Horizonte iria realizar 47 concertos em 20 estados dos Estados Unidos em 1964, e tal excursão seria patrocinada pela Columbia Artists Management, além de receber a colaboração do Itamaraty e do Banco Real de Créditos de Minas Gerais (Globo, 31 dez. 1964, p.6).

Já em 1965, o violinista Natan Schwartzmann e o pianista Fritz Jank foram convidados para realizar uma turnê pelo México, Canadá e EUA sob os auspícios do Itamaraty, onde tocariam peças de Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Paganini e César Franck (Globo, 25 out. 1965). Já o

pianista Gilberto Tinetti realizou 20 apresentações em 14 cidades, de 10 países da América Latina, por dois meses, em uma turnê que foi organizada pelo Departamento Cultural do Itamaraty (Estado de SP, 18 dez. 1965, p.9). Os países visitados foram: Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela, Bolívia, El Salvador e México.

Ainda em 1965, a pianista Ivete Magdaleno se apresentou em Dacar (Senegal) e Acra e Legon (Gana), e o pianista Ney Salgado tocou em Bruxelas, Berlim, Barcelona, Atenas, Londres. Já o Quarteto da Escola Nacional de Música realizou concertos em Washington, Filadélfia, Boston, Nova York e Nova Orleans. Já Maria de Lourdes Cruz Lopes e Gerardo Parente realizaram recitais em Assunção, Buenos Aires, Bahia Blanca, Rosário, Lima, Santiago, Valparaíso, Bogotá, Caracas, Panamá e La Paz. Yara Bernette, por sua vez, apresentou-se em Kalsruhe e Munique, e Jacques Klein deu recitais em Praga, Tel-Aviv e Jerusalém. As duas últimas cidades também viram a regência de Isaac Karabtchevsky. O violinista Oscar Borgeth, por sua vez, deu recitais em Praga e Tel-Aviv, Londres, Oslo, Copenhague, Estocolmo, Milão e Bad Godesberg (Alemanha).

Já a cantora Lia Salgado e a pianista Lourdes Vallier se apresentaram em Lakewood, Filadélfia, Washington, Boston, Chicago, Nova York, Los Angeles, Houston, Nova Orleans e Miami. Por fim, a Associação de Canto Coral se apresentou em Paris, Bordeaux, Chartres, Bruxelas, Londres, Viena, Bonn, Madri, Trier (Alemanha), Colônia, Roma, Porto e Lisboa (MRE, 1965, p. 276-278).

Em 1966 foram apoiadas as seguintes apresentações: a) Arthur Moreira Lima em Paris e Londres, b) Ana Stela Chic (piano) na Europa Ocidental, c) Carmela Saghy (violino) e Miguel Proença (piano) em Varsóvia, d) Isaac Karabtchevsky em Bruxelas, e) João Carlos Assis (piano) pela Europa (MRE, 1966, p.214).

Em 1967, foram registradas as seguintes turnês: a) cantora Teresinha Rohring se apresentou em Montevidéu, Buenos Aires, Santiago; b) pianista Yvete Magdaleno tocou em Montevidéu, Buenos Aires, Lima, La Paz, Santiago e Assunção; c) o pianista Arthur Moreira Lima se apresentou na O.E.A., em Washington; d) o pianista Jacques Klein realizou apresentação no Carnegie Hall, em Nova York; e) Quarteto de Cordas da Escola de Música tocou em Lisboa, Paris, Madri, Viena, Amsterdã e Londres; f) a pianista Eudóxia de Barros tocou nas Américas Central e do Norte (MRE, 1967, p. 246).

Já em 1970 foi celebrada a instalação do MRE em Brasília cuja programação musical registrou o seguinte esboço: 25/04, concerto da Sinfônica Nacional; 24/05, recital do Jacques Klein; 21/09, Nelson Freire (Ramos s/d). Ainda em 1970, outro grupo que excursionou foi o Madrigal

Renascentista, coral de Belo Horizonte, que vai se apresentar em Roma, Paris, Londres, Lisboa e Madri. A turnê do grupo que é formado por 30 pessoas, será realizada entre abril e maio, e vai ser auxiliada pelo Itamaraty (Sued, 1970 a).

A embaixada de Genebra, por sua vez, foi bem ativa em 1971, e programou as atividades culturais para o ano inteiro da seguinte forma:

- a) instituição do Prêmio Carlos Gomes para o intérprete no Concurso Internacional de Execução Musical de Genebra. Estava previsto que o prêmio de 250 dólares e um diploma seriam pagos pela delegação;
- b) recital de piano de Ney Salgado no conservatório. O setor cultural arcaria com despesas da impressão de cartazes, do programa e do pagamento de direitos autorais (previsão US\$ 330);
- c) inclusão das obras brasileiras “Concerto para violão” de Villa-Lobos e “Batuque” de Alberto Nepomuceno no repertório da Orquestra Chambre Lausanne, que contaria com a participação especial da violonista Maria Lívia São Marcos e do regente David Machado. Foi planejado uma previsão US\$ 520 para o programa e passagens de Palermo para Genebra;
- d) inclusão da peça “Uirapuru” de Villa-Lobos no repertório da Orquestra Suisse Romande e da restauração do material. A previsão para essa tarefa era US\$ 780;
- e) Apresentação de Maria Lívia e Orquestra Suisse Romande que executariam o Concerto Arranjuez, de Joaquim Rodrigo, em julho,
- f) recital de Arthur Moreira Lima cuja previsão de gastos seria de US\$ 550 para passagem, cartazes e publicidade;
- g) Apoio à Quinzena da Música Contemporânea organizada pelo Studio Musique Contemporaine, onde Marlos Nobre vai apresentar músicas e seus compositores, cuja previsão de gastos foi de US\$ 450 para publicidade e pagamento de direito autoral (Guerreiro, 1971). O mesmo Nobre também participou de duas sessões de gravação da sua obra “Biosfera” com a orquestra da Radio Suisse Romande que foi regida por maestro Pierre Colombo (Exteriores, 1971).

Já na América do Sul houve também recital de música erudita. Na Argentina, a embaixada bancou recital da violonista e cantora brasileira Olga Prager no Teatro Odeon. O diplomata Azeredo da Silveira informou que a entrada foi franca, o público, numeroso, e que o evento foi realizado em função de solicitação da artista à embaixada, após não conseguir patrocínio (Silveira, 1971).

Ainda em 1971, outros recitais foram realizados. A cantora Maura Moreira, por exemplo, se apresentou em Hamburgo, Amsterdam, Lisboa e Barcelona. Nesta última cidade se apresentaram

também a cantora Ana Maria Martins, e a pianista Vanya Elias e o pianista Fernando Lopes. Este também tocou em Madri. Londres, por sua vez, pode conhecer os talentos dos pianistas Arthur Moreira Lima e Yara Bernette, e dos violonistas Carlos Barbosa Lima e Turíbio Santos.

Cruzando o Canal da Mancha, Turíbio, a pianista Magdalena Tagliaferro, e a cantora Regina de Carvalho tocaram no Hotel Bedford, em Paris, em virtude da inauguração da placa comemorativa ao aniversário de Villa-Lobos. Ainda na Europa, os violonistas Wilhem Martin e Max Barbosa Teppich se apresentaram em Londres. Atravessando o Atlântico, a música brasileira foi apresentada nos EUA pelos pianistas João Carlos Martins, Ney Salgado, Jacques Klein e Lais Brasil, pela cantora Vanja Orico e pelo violonista Darci Villa Verde (MRE, 1971, p.156).

Além de exportar, o Brasil também importou música. A Steel Orquestra de Trinidad e Tobago se apresentou em Brasília, Goiânia, Anápolis, Rio de Janeiro e São Paulo a pedido do Primeiro-Ministro do país vizinho, e para viabilizar a turnê que durou três semanas, e que antecederia a visita do chanceler brasileiro àquela nação, o Itamaraty pagou cinco mil dólares (MRE, 1971, p.156).

No ano seguinte, em 1972, as apresentações dos pianistas Nelson Freire (Helsinque, Buenos Aires e Montevideu), Antonio Guedes Barboza (EUA), Arnaldo Cohen e Oriano de Almeida (Europa) e Caio Pagano (Washington) foram apoiadas pelo Itamaraty (MRE, 1971, p.156).

Já em 1973, o Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília realizou 40 apresentações no Paraguai, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela e Costa Rica, e a Orquestra de Câmara Musicanova da Bahia, por sua vez, se apresentou em Assunção e Montevideu (MRE, 1973, p. 164). Já o Maestro Alceo Bocchino foi à Bulgária para reger concerto, e os pianistas Antonio Guedes Barbosa e Lais Souza Brasil realizaram, respectivamente, concertos em Londres, e nos EUA.

Em 1974, na Espanha se apresentaram, separadamente, o pianista Arnaldo Cohen, a cantora Julita Perez e a violonista Maria Livia São Marcos (MRE, 1974, p. 184). Na Itália se apresentaram o pianista Roberto Szidon e o violonista Dagoberto Linhares. Na França se apresentou o pianista Jacques Klein (MRE, 1974, p.188).

Em 1975 foram realizadas: a) apresentações do Quarteto de Cordas da UnB na Europa Ocidental (nove países), nos EUA, México, Colômbia, Venezuela, Peru e Bolívia. Neste, o grupo representou o Brasil nas comemorações do sesquicentenário da independência do vizinho; b) recitais do Grupo Experimental de Música da UnB em sete países da Europa Ocidental.

Já em 1976, o Itamaraty subvencionou as apresentações do Quarteto de Cordas da UnB, do Quinteto Villa-Lobos, e do pianista Nelson Freire (MRE, 1976, p. 236).

Já em 1977, as pianistas Belkiss Carneiro de Mendonça e Cristina Ortiz e os pianistas Joel Bello Soares, Nelson Freire, Antonio Guedes Barbosa, Jacques Klein, Luís Cláudio de Moura Castro, Heitor Alimonda, Miguel Proença, Arthur Moreira Lima, Roberto Szidon; os regentes John Neschling e Henrique Morelenbaum; o violoncelista Santiago Sabino; o violonista Dagoberto Linhares, as cantoras Neyde Tomás e Maria Lúcia Godoy, os corais Madrigal Renascentista e Associação de Canto Coral, e o Ballet Stagium foram subvencionados pelo Itamaraty. Vale destacar que a Associação Coral se apresentou em todos os países da América Latina, além dos Estados Unidos e em vários países europeus. O MRE também importou música ao auxiliar a vinda do Coral Harmonie, de Paramaribo, Suriname, e do Ballet Folclórico da Universidade de Amadou Bello, da Nigéria (MRE, 1977, p. 186).

Em 1978, o Quarteto de Cordas da UnB tocou no Iraque o seguinte repertório: “Quarteto nº 77” do Haydn; “Quarteto para corda nº 2”, do Guerra Peixe; “Sedimentos”, do Lindembergue Cardoso (1973); “Mutationon VI”, de Cláudio Santoro; “Angústia” (1977), de Camargo Guarnieri; e “Livro Sonoro”, de Luis Antonio Prado (Exteriores, 1978 b). Ainda nesse ano, o Brasil, além de exportar, também importou programação erudita. O MRE informou que a Guyana Steel Orchestra iria se apresentar em Roraima e Brasília, e estava com dificuldade de chegar à capital brasileira, e que por isso, o MRE pediria ajuda à FAB (Exteriores, 1978a).

Ainda em 1978, a síntese da atividade cultural no Uruguai, por sua vez, foi a seguinte: a) curso de iniciação rítmica e pedagógica de solfejo ministrada por Iramar Rodrigues; b) 15 apresentações de grupo de violões do ICUB (Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro); c) 10 apresentações de danças folclóricas; d) recital do pianista Paulo Afonso Ferreira (Lago, 1979).

Já em 1979, o resumo elaborado pela Embaixada de Roma do planejamento da Programação Cultural na Itália registrou os seguintes gastos e realizações: a) concertos de música erudita, 2.784 dólares; b) exposição de artes plásticas, 22.640 dólares relativos ao transporte do acervo do Rio para Roma; c) impressão e distribuição de livro, 7 mil dólares. Já em relação à programação musical estavam previstas as apresentações de Miguel Proença (piano), Heitor Alimonda (piano), André Musso, Dagoberto Linhares (violão) que receberiam cada um, cachê de 250 dólares. Foi registrado também que o concerto de Linhares estava agendado para os dias 19 e 21 de abril, e que estava previsto um gasto de 448 dólares para a impressão de cartazes, convites e programas, e que o artista ainda receberia um reembolso de 125 dólares.

Em 1981, Montevideu pediu 1.200 dólares para pagar a cantora e professora Terezinha Roehring que mora em Pelotas, para ministrar o curso de interpretação de canção brasileira,

acompanhada pelo pianista uruguaio Eduardo Gilardoni, no prestigiado Palácio Tarranco. Tal curso seria realizado na última semana de setembro para comemorar a independência brasileira (Rubrem, 1981).

1.1.2 PALESTRAS

Em 1964, o regente Diogo Pacheco foi à Conferência sobre Música Brasileira que foi realizada na Europa. Curt Lange, por sua vez, em 1973, faria conferência sobre os compositores mineiros do século XVIII em várias universidades dos EUA, e a viagem do musicólogo foi patrocinada pelo Itamaraty (Globo, 29 jan.1973). Para aumentar o entendimento sobre o assunto, a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) enviou cópia das partituras de algumas composições do Lobo da Mesquita, Marcos Coelho e Inácio Parreira. A matéria ressalta que no dia 16 de fevereiro, o musicólogo fará uma conferência em Washington antes de um concerto dedicado à música mineira que será apresentado por orquestra e coral. O texto fala também que a música mineira tem despertado “curiosidade dos grandes centros musicais”, devido à qualidade da música de compositores que viviam isoladamente no centro da América do Sul há pouco mais de 200 duzentos anos.

No ano seguinte, em 1974, na Itália, foi proferida por Wagner Novaes a conferência “Música Popular do Nordeste” (MRE, 1974, 186). Já em 1975, conferências e recitais sobre música brasileira foram realizados pela pianista Eudóxia de Barros no Paraguai, Bolívia, Peru e Colômbia (MRE, 1975, p.270).

1.1.3 CONCURSOS

Nelson Freire participou dos Concursos Rainha Elizabeth (Bélgica) e Vianna Mota (Portugal), e vale ressaltar, ganhou o primeiro lugar em solo português em 1964, ano no qual a violoncelista Atelisa Salles participou do Concurso em Budapeste. Ainda em 1964, o Itamaraty ajudou a organizar as inscrições para os seguintes concursos: a) Concurso Internacional de Piano em Montreal que é destinado para instrumentistas de 15 a 30 anos (Correio da Manhã, 25 jan. 1964), b) Sétimo Concurso de Composição Musical que será realizado em Paris, c) XI Concurso Internacional de Canto em Toulouse (Correio da Manhã, 12 abr. 1964), e d) VII Concurso de Piano Frederic Chopin que é destinado para pianistas de 17 a 30 anos (França, 1964, p.2).

No ano seguinte, em 1965, houve participação brasileira no VIII Concurso Internacional de Música de Budapeste. Na Alemanha, Amin Feres obteve a 4ª colocação no Concurso de Canto de Munique, e em seguida representou oficialmente o Brasil em Genebra e Toulouse. Já o pianista Joel Bello Soares foi candidato no Concurso Marguerite Long, em Paris, e João Carlos de Assis Brasil participou do Concurso Beethoven, em Viena, onde obteve a terceira colocação. Já Roberto Szidon e Francisco Mignone foram, respectivamente, ao Concurso Internacional de Piano em Montreal como candidato e jurado (MRE, 1965, p. 276-278).

Em 1966, foram registradas as seguintes participações em concursos; a) cantor Amin Feres em Bruges, Bélgica; b) pianista Blum Bukowitz em Vianna Mota, Portugal, c) Darcy Vila Verde, violonista, em Paris, d) Camargo Guarnieri foi jurado em Vianna Mota.

Já em 1970, o Brasil ganhou a medalha de bronze no Concurso Internacional de Execução Musical de Genebra através da atuação da pianista Vicky Adler, que ganhou mil francos suíços. Dois anos mais tarde, Cristina Ortiz participou de Concurso em Leeds (MRE, 1972, p. 156-157). Ortiz explicou por meio de entrevista que participou do *Leeds International Piano Competition* por decisão própria, e não por convite da DDC (Ortiz, 2025).

1.1.4 CURSOS, EVENTOS, EXPOSIÇÕES E FESTIVAIS

O professor Heitor Alimonda foi ao Curso de Didática Pianística em Assunção em 1964, mesmo ano em que a pianista Adelmana Torreão iria para a Espanha fazer um curso de aperfeiçoamento, e na sequência faria na Itália e em Portugal apresentações de um repertório brasileiro constituído por peças de Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone e Vieira Brandão. O texto informa também que a viagem foi ajudada pelo Itamaraty, e que a pianista vencera o II Concurso de Música de Taormina, na Itália, em 1963 (Globo, 18 ago. 1964, p.17). Ainda em 1964, foi realizada também a exposição sobre a vida e obra de Villa-Lobos em Londres, para a qual o Itamaraty enviou remessa de disco e fita, além de ter promovido publicidade. Outra ação registrada foram as comemorações dos centenários do Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno por meio da realização de concertos, envio de discos e partituras, além da efetuação de publicidade.

Querendo ampliar o escopo da difusão cultural, o conselheiro Hélio Scaratabôlo integrou a comissão brasileira que participou da III Conferência Geral da ONU, e afirmou que serão apresentadas as “resoluções do Colóquio Afro-Latino-Americano”, que foi realizado em 1963 no Rio de Janeiro, e que determina a criação, no Rio de Janeiro ou na Bahia, de um centro de estudos afro-latino-americanos (Globo, 13 out. 1964, p.7).

Essa expansão pode ser vista também na materialização da Operação Campus que foi conduzida pelo pianista Heitor Alimonda a pedido do Departamento Cultural do Itamaraty, que contou com o auxílio de Cláudio Souza, que integra o Instituto Brasileiro Americano de Cultura, em Washington, e de Raul Smandek, cônsul em Los Angeles. O projeto levou em 1965 a 30 universidades estadunidenses, uma caravana que foi dirigida pelo instrumentista, que foi acompanhado pela cantora Maria Lúcia Godoy que integrava o Coral Madrigal Renascentista, e pelo pintor Rubens Gerehman (Bevilacqua, 1965, p.11). Os artistas contemplados deveriam, na avaliação do MRE, ser jovens, fluentes em inglês, ter boa aparência e serem comunicativos (Jaremtchuk, 2023, p. 246).

A iniciativa durou 2,5 meses, e percorreu as seguintes cidades: North Carolina, Filadélfia, Washington, New Haven, Lancaster, Cambridge, Oxford, Bloomington, Peoria, Iowa City, Nova York, Los Angeles (MRE, 1965, p. 278). O projeto foi constituído por exposições de quadros, concertos didáticos e conferências sobre música brasileira e pintura. Jaremtchuk lembra que as obras de Wesley Duke Lee e Antonio Dias também foram expostas nessa iniciativa. Em relação à arte sonora, foram abordados os compositores do Primeiro Reinado até a atualidade, e deste último período, receberam destaque Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Frutuoso Viana. Toda essa variedade de ações ensejou reflexão por parte do Itamaraty que ponderou que os melhores resultados foram conquistados onde as apresentações foram conduzidas por departamentos ligados às áreas de música, literatura e artes, a exemplo do ocorrido na Universidade de Indiana (Jaremtchuk, 2023, p. 248).

Essa iniciativa resultou em desdobramentos. A apresentação dos concertos, por exemplo, ensejou pedidos por discos que não puderam ser atendidos plenamente por Alimonda que se comprometeu a enviar pelos Correios as requisições que não conseguiu atender nos EUA. Para aumentar o alcance do projeto, o pianista iria sugerir ao Itamaraty que a iniciativa alcance a Europa, incluindo os países socialistas (Globo, 28 dez. 1965, p.10). Essa matéria também informa que o pianista já excursionou pelas Américas do Sul e Central sob os auspícios do MRE. No texto, o pianista ressalta que além de apresentações, é necessário incluir a educação musical na grade escolar para colaborar com o desenvolvimento das pessoas, e com o processo de formação de plateia, o que auxiliará no renascimento do gosto pela “boa música” como se via no Brasil nos anos 1940. Essa fala é acompanhada do lamento do pianista que criticou o tamanho reduzido do público que compareceu ao recital de um virtuose que se apresentara no Brasil pouco tempo antes. O texto não menciona o nome do artista que foi citado pelo pianista, e nem o local da apresentação.

Ainda em 1965, nos EUA, a Secretaria de Estado confirmou para a OEA que o quarteto (provavelmente da Escola Nacional de Música) participaria do Festival em 12 de maio, desde que o programa a ser apresentado fosse constituído pelas seguintes obras: a) Quarteto nº 11 de Villa-Lobos (1956), b) Quarteto nº 3 de Santoro (1963), e c) Quarteto nº 6 de Santoro (1964) (Exteriores, 1965 c). A troca de correspondência entre MRE e OEA foi extensa, e o representante brasileiro na organização, Ilmar Penna Marinho, reforça a predileção pelos eruditos ao pedir a partitura da 9ª Sinfonia do Villa-Lobos para o III Festival Internacional de Música (Marinho, 1965b). Ilmar também informou que o Seminário de Compositores Latinos de Indiana, que seria realizado entre 24 e 29 de abril, convidara Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Edino Krieger e Marlos Nobre (Marinho, 1965a).

Esse festival recebeu atenção do Globo que disse que o III Festival Interamericano de Música fora realizado na Universidade de Indiana com o apoio da OEA, e reuniu 34 compositores, de 12 países, das três Américas, além de ter promovido várias apresentações. Para esse evento, o governo brasileiro enviou Krieger, Santoro e o Quarteto da Escola Nacional de Música. Essa subvenção diplomática, vale ressaltar, foi única, pois de acordo com a matéria, apenas os brasileiros foram subvencionados diretamente pelo governo local, já que os demais participantes foram enviados por instituições privadas. Outro ponto interessante é a encomenda feita à Krieger pela Standart Oil cuja subsidiária brasileira é a Esso, que resultou na criação da composição “Variações Elementares”. Após o festival, essa peça seria tocada em mais duas cidades nos EUA e também no Chile (Globo, 25 mai.1965, p.12).

Já em 1966, o Brasil participou do Festival de Artes Negras em Dacar, e do Congresso de Compositores Jovens em Praga por meio da participação de Marlos Nobre. No ano seguinte, em 1967, o compositor Camargo Guarnieri participou do Curso de Composição Musical no Festival de Cintra, Portugal. Já o compositor Marlos Nobre participou do Festival de Madri (MRE, 1967, p. 246).

Em 1968, o Globo mencionou o apoio do MRE ao III Festival da Canção do Rio, que iria reunir 143 musicistas, compositores, arranjadores e críticos de 37 países. O valor do evento não se resume a estética, pois o Departamento Cultural do Itamaraty percebia o festival como via para incentivar o turismo e para elevar tanto o prestígio da música brasileira, quanto a fama dos músicos nacionais (Globo, 29 jul.1968).

Já em 1969, foi realizada a quarta edição do Festival Internacional do qual participaram 38 vozes de 21 países. O concurso foi organizado pela Sociedade Brasileira de Realizações Artísticas-

Culturais (SBRAC), e foram distribuídos os seguintes prêmios: a) NCr\$ 7.200 para o 1º colocado, que foi oferecido pela Secretaria de Turismo da Guanabara; b) NCr\$ 4.025, 2º, Itamaraty; c) NCr\$ 2.012, 3º, SBRAC; d) NCr\$ 500, melhor brasileiro, Shell. A competição também previa premiação para os melhores intérpretes de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez (Globo, 07 jun.1969).

O MRE realizou as seguintes ações para apoiar as sete edições deste festival que era dividido em duas seções nacional e internacional:

emitiu circulares para favorecer os contatos entre os organizadores do festival e as instituições musicais dos países convidados, servindo-se das legações brasileiras para inscrição dos intérpretes estrangeiros, remessa das partituras, composição das diferentes delegações nacionais; forneceu passagens para músicos, jornalistas e produtores convidados; assim como distribuiu os “discos das melhores canções do FIC” (Fléchet, 2001, p. 242).

Outro evento divulgado pelo Globo foi o I Festival das Américas que seria formado pela realização de cinco concertos constituídos por peças modernas (dodecafônicas, concretas, eletrônica, aleatória) de 22 compositores, de 10 países, das três Américas. As composições serão executadas por duas orquestras e um quarteto brasileiros. Nesse evento, o Brasil será representado pelas composições de Cláudio Santoro, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Willie Corrêa, Marlos Nobre e Roberto Shnorrenberg. O evento, que será realizado no Teatro Novo, no Rio de Janeiro, é idealizado e coordenado pelo Cláudio Santoro, e conta com a colaboração do Departamento Cultural do Itamaraty, Secretaria de Cultura e Educação da Guanabara, Centro Latino-Americano de Música Comparada de Berlim, Cidem (OEA) e Centro Latino-Americano da Universidade de Indiana (Globo, 15 jan.1969, p.4).

Em 1971, o Brasil participou da Bienal dos Artistas Jovens de Paris por meio da inscrição de composições de Marlos Nobre, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira e Marco Antônio Guimarães (MRE, 1971, p.149). Dois anos mais tarde, em 1973, o compositor Marlos Nobre esteve na Suíça, Alemanha, EUA e Guatemala, e vale sublinhar, os compromissos realizados por Nobre na Suíça, onde representou o Brasil em uma reunião organizada pelo Comitê Internacional de Música da Unesco¹ (MRE, 1973, p.169).

¹ Cabe lembrar que essa participação brasileira está inserida em um histórico de ampliação cultural promovida pela Unesco que até 1948, ou seja, três anos após sua criação, colaborou com o surgimentos de vários conselhos, institutos e associações como o Conselho Internacional de Música, a Associação Internacional de Artes Plásticas, o Instituto Internacional de Teatro, entre muitos outros (Evangelista, 2000, p.67). Nesse cenário internacional, vale destacar a

Já em 1974, o regente John Neschling iria reger cinco concertos de compositores brasileiros que foram encomendados pelo Departamento Cultural, no Festival de Gratz, Áustria, que foi descrito pelo Estadão como o mais importante evento da música de vanguarda. Para ressaltar a escolha do regente, o Ministro Gibson Barbosa mencionou que Neschling ficou em segundo lugar em um concurso na Inglaterra do qual participaram 300 candidatos. Além disso, o jornal informou que o Itamaraty vai pagar pela encomenda feita aos compositores Cláudio Santoro, Lindemberg Cardoso, José Antonio Almeida Prado, Jorge Antunes e Marlos Nobre (Estado de São Paulo, 05 de fev. de 1974, p.12).

Já em 1975, a DDC apoiou: a) concerto de música do Brasil no XIX Festival do Outono de Varsóvia; b) execução da obra Ensaio, de Mario Ficarelli, no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Paris; e que foi regido pelo autor, e contou com a participação da soprano Anna Maria Kieffer.

No ano seguinte, em 1976, o Brasil participou da Semana Latinoamericana de Bonn, Alemanha, por meio das presenças de Cláudio Santoro, da soprano Maura Moreira, do Trio do Rio de Janeiro e da pianista Genoveva Bergold. Outro ponto de destaque foi a presença inédita de um brasileiro (Marlos Nobre) no júri que escolheu as obras que participariam do Festival de 1976 da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SMCI) que foi realizado em Boston, EUA.

Já em 1977, o MRE enviou os seguintes músicos para o VIII Festival Pan-Americano que foi realizado em Washington: o regente Mário Tavares, o violoncelista Antônio Meneses, o compositor Francisco Mignone, o violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, o Quarteto de Cordas da UnB e o Trio Música Viva (formado por piano, flauta e oboé). Além disso, o Itamaraty também auxiliou na realização dos seguintes festivais: a) III Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro; b) Concurso Jovens Instrumentistas do Brasil, de Piracicaba; c) III Curso Internacional de Verão de Brasília; d) Festival de Inverno de Campos do Jordão; e) II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro.

realização da 14.^a Convenção Geral da Unesco, em 1966, que por meio da Declaração sobre os Princípios da Cooperação Cultural, afirmou o respeito à originalidade e a diversidade das culturas, além da necessidade de promover a criatividade, e reconhecer a importância da “reciprocidade da cooperação internacional cultural”. (Evangelista, 2000, p.101). Esse ato de cooperar foi reforçado em 1972, na Conferência realizada em Helsinque que organizou um conjunto de recomendações para a execução de intercâmbios que envolvessem as artes, equipamentos (museus), e radiodifusão, de modo a associar política cultural e comunicação (Evangelista, 2000, p.109).

1.1.5 PASSAPORTES, PASSAGENS, DIÁRIAS E PEDIDO POR BOLSAS

Em 1964, foi discutida a ideia da concessão de passagens para o maestro José Siqueira ir à URSS para participar de debates e concertos, (não há informação sobre a concessão dessas passagens). Dois anos mais tarde, em 1966, foi registrado um pedido de 15 diárias de 20 dólares (300, no total) para Darcy Fonseca que foi finalista do VIII Concurso Internacional de Guitarras, e que havia ganho bolsa de 1 ano. A resposta para esse pedido foi arquivada, e foi concedida apenas metade do valor requisitado. Além de diárias, bolsas também integraram o rol de ações diplomáticas musicais. Mozart Araújo, assessor de música, encaminhou ao chefe da DDC, o pedido da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná que solicitara seis bolsas para alunos da América do Sul.

Já a solicitação de passagens e estadia para Krieger e Santoro, sendo 800 dólares para cada, irem para Caracas participar do III Festival foi negada sob a justificativa de se tratar de viagem privada (Sauer, 1966b). Outro pedido de concessão de diárias realizado naquele ano foi direcionado para a pianista Ana Lúcia Marques Altino poder se apresentar em Lima, em agosto de 1966. A instrumentista que mora em Recife, vencera o 1º Concurso Nacional de Música de Belo Horizonte, em abril daquele ano. Considerando que a aviação Aerolíneas Peruana oferecera passagem de ida e volta para a pianista, o documento pede a concessão de 10 diárias (Araújo, 1966b). A resposta foi arquivada, e foi concedida apenas a passagem Recife/Rio (Sauer, 1966d).

Já em 1967, foram requisitadas passagens para que dois compositores pudessem ir ao II Festival Íbero-americano em Madri onde obras de Villa-Lobos, Guarnieri, Nobre e Krieger seriam executadas. O diplomata sugere Nobre e Santoro que são fluentes em inglês, além de informar que a 8ª Sinfonia do Santoro será tocada no encerramento do festival (Marinho, 1967).

Já o violonista Sérgio Abreu, que foi um dos cinco finalistas do Concurso Internacional de Guitarra, motivou um pedido de passagens que foi aceito (Araújo, 1967a), mas com a condição de que o instrumentista se apresentasse no México, Caracas e Lima (Sauer, 1967d). Em abril daquele ano, outro pedido por transporte foi feito, dessa vez para Mignone poder reger em Lisboa, a primeira audição mundial do concerto para violino, piano e orquestra, de autoria dele (Araújo, 1967b). Por fim, o professor Adhemar Nóbrega que além de participar de curso de Musicologia em Portugal, levaria discos para o evento, estimulou outro pedido de passagens. Vale ressaltar que nem todos os pedidos são aceitos. A solicitação da cantora Glória Queiroz, por exemplo, foi negado por ela não “ter gabarito internacional” (Sauer, 1967a).

Além da concessão de passagens, também foram registrados pedidos por passaportes especiais. Foi solicitado o pedido de passaporte especial para o crítico e jornalista Jaime Rodrigues Siqueira, mais conhecido como Jaime Maurício, que viajaria em missão cultural a convite da Alemanha (Pantoja, 1967). Foi pedida também a prorrogação do passaporte especial de Guarnieri até 31 de dezembro (Sauer, 1967e). Outro ponto a ser destacado é o pedido por bolsa de estudo para o violinista Paulo Bosisio que estudaria em Nova Iorque (MRE, 1967b). Posteriormente, em 1973, a Embaixada de Tel Aviv informou que o empresário que pretende levar o grupo Brazilian Tropical Aspas, não consegue fornecer passaportes (Branco, 1973).

A escolha pelos eruditos está relacionada com as instâncias de consagração que serão discutidas a seguir.

1.2 DISTINÇÃO/ PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

Marlos Nobre recorda que ao improvisar “frevos, maracatus e cirandas” no Conservatório Pernambucano foi “severamente punido” pelo diretor, pois aquilo era “música de rua, incompatível com a música clássica dos gênios do passado” (Lopes, 2010, p.146). Essa visão foi ganhando corpo no Brasil a partir de 1848, data da fundação, no Rio de Janeiro, do primeiro conservatório no país que passou a se chamar Instituto Nacional de Música em 1890. Paulatinamente, o ensino da música foi se espalhando pelo país, e é oportuno destacar que a partir do final do século XIX foram sendo inaugurados conservatórios em várias cidades tais como Belém, em 1895; Salvador, 1897; São Paulo, 1906; Curitiba, 1916; Belo Horizonte, 1926²; Recife, 1930³ entre outros locais. Nesse contexto, o Conservatório Brasileiro de Música fundado no Rio de Janeiro em 1936 foi firmando convênios a partir dos anos 1940 que possibilitaram a abertura de mais de 50 filiais em vários estados. Outra ação importante desempenhada na expansão do ensino musical foi realizada na gestão de JK no governo de Minas Gerais que inaugurou uma rede de conservatórios que hoje estão em 12 cidades mineiras (Vendrami, 2010, p.41-49).

Outro ponto importante na história dos conservatórios é que parte foi transformada em cursos de graduação. Para exemplificar, o espaço do Conservatório de Belo Horizonte foi incorporado à UFMG em 1962, e o curso foi transformado em graduação em 1972⁴. No ano

2 In: <https://www.ufmg.br/procult/espacos-de-cultura/conservatorio-ufmg/> Acesso: 30 set 2025

3 In: <https://www.conservatorio.pe.gov.br/historico/>

4 In: <https://www.ufmg.br/procult/espacos-de-cultura/conservatorio-ufmg/> Acesso: 30 set 2025

seguinte, em 1973, é necessário recordar que o cantor Amin Feres, que recebeu subvenção do Itamaraty, começou a lecionar na UFMG (Roussin, 2023, p.9). Nesses espaços estudaram parte dos subvencionados pelo MRE, como por exemplo, o pianista Heitor Alimonda que concluiu o curso no Conservatório Dramático de SP em 1946, e a pianista Cristina Ortiz que estudou no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro no final dos anos 1960.

Nesses cursos, além do ensino da prática musical, foi travada também uma discussão estética. Aranha, que em sua dissertação analisou como os conceitos de músicas erudita e popular foram discutidos em artigos publicados, entre 1934 e 1945, na Revista Brasileira de Música que foi editada pelo Instituto Nacional de Música, destacou que os autores pesquisados mobilizaram o conceito de belo que “decanta os elementos sociais e temporais e desvinculam conceitualmente obra e contexto, fazendo emergir um discurso que visava o universal. Em outras palavras, que validava o processo de justificação do cânone musical europeu como universal” (Aranha, 2019, p.123).

Outro ponto percebido pelo autor foi a separação entre as esferas musical e intelectual em alguns dos artigos publicados na revista, o que demonstra que ainda não havia uma unidade entre as dimensões performática e intelectual no pensamento de certos autores analisados (Aranha, 2019, p.125). Essa distância entre performance e intelectualidade estimulou o diretor do conselho técnico-administrativo do INM, Guilherme Fontainha, no contexto da reforma pedagógica realizada na entidade em 1931, a falar sobre a necessidade da reformulação da grade curricular que deveria possibilitar que os alunos tivessem uma “sólida cultura geral”, o que embasaria o exercício da docência, e essa mudança permitiria que o conservatório não propiciasse aos discentes apenas a excelência técnica (Fontainha, 1934, p.1).

A construção dessa intelectualidade é sustentada por livros, e vale registrar que o diplomata Vasco Mariz, que foi chefe do Departamento Cultural do Itamaraty nos anos 1960, escreveu, em 1948, o Dicionário Bio-Bibliográfico Musical (brasileiro e internacional), o primeiro do gênero no Brasil, que foi direcionado para os estudantes do Conservatório [possivelmente o Rio de Janeiro] (Priore, 2025, p.302). Essa publicação de quase 250 páginas, é iniciada pelo verbete Abaco que foi um compositor e regente da corte de Munique no século XVIII e termina com o Zweig que foi um regente austríaco, nascido no final do século XIX, que estudou com Schoenberg. Nos verbetes maiores, vale salientar, o autor escreveu “nome, local e data de nascimento e morte, especialidade, professores, data e local de estreia (se intérprete), obras de mérito, rápida crítica e bibliografia” (Mariz, 1948). No final da obra, Mariz apresenta um apêndice que reúne alguns “termos e fatos musicais”, como a lista dos 50 titulares da Academia Brasileira de Música, com o objetivo de

esclarecer algumas palavras apresentadas ao longo da obra. Pensando em uma possível reedição, o autor pediu que sugestões e retificações fossem encaminhadas para a Divisão de Comunicações do Itamaraty que se localizava no Rio de Janeiro naquela época.

A construção de um programa escolar musical remonta à fundação do Conservatório de Paris, em 1795, que foi o primeiro modelo de uniformização do ensino musical. Em 1989, Harnoncourt destacou que “ainda hoje, músicos são educados para a música europeia, no mundo inteiro, através desses métodos e, por meio deles, se explica aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela” (Harnoncourt, 1989, p.15). Essa busca pelo belo se relaciona, em parte, com a grade escolar dos conservatórios que prioriza a ênfase na técnica, em detrimento da interpretação, do entendimento dos estilos e da relação da música com outras artes (Herzog *apud* Harnoncourt, 1989, p.7).

Esse processo de delimitação construído pelos conservatórios e por outras instituições artísticas é de longa data e Bourdieu, ao investigar as mudanças provocadas pelos Impressionistas na segunda metade do século XIX, na França, que culminaram no impedimento da Academia de Arte de dirigir a Escola de Belas Artes em 1884, revelou que a Academia de Arte tinha o poder de criar critérios para definir a pintura e assim julgar os pintores e se impor como instância máxima naquela sociedade (Fernandes, 2006, p.25-29).

A mudança social provocada pelos Impressionistas se relacionou com três fatores: a) formação de público consumidor que além de permitir aos artistas uma “independência econômica”, confere legitimação a essa categoria, b) constituição do conjunto de empresários e produtores, c) crescimento das “instâncias de consagração e difusão” (Bourdieu 2007b, p.100). Esses fatores, além de colaborar com o aumento da autonomia das produções artísticas e intelectual em relação à Igreja e ao Estado, ajudaram a formar a autonomia do campo artístico que possui regras de organização, critérios de legitimação e disputas pela consagração no campo (Freire 2019, p.132).

A autonomia do campo, vale salientar, é medida pela capacidade de elaborar suas próprias regras de criação e avaliação que ajudam a promover o contato entre artistas, críticos e público, além de auxiliar a produção, reprodução e circulação dos bens simbólicos (Bourdieu, 2007 b, p.106-107). Nessa perspectiva, deve-se sublinhar a relação de oposição e complementaridade entre os campos de produção, conservação e consagração, que ajudam a definir os campos de produção e circulação (Bourdieu 2007b, p.119). Uma das consequências dessa teia de relações é auxiliar a provocar um sentimento de exclusão naqueles que não se relacionam com a cultura que é considerada legítima, o que pode ser qualificado como um ato de violência simbólica (Bourdieu

2007 b, p.118-132). Para Bourdieu, o capital cultural ajuda a construir a desigualdade social (Mattos, 2011, p.303). Esse tipo de dominação é auxiliado pelo sistema de ensino que promove uma separação entre as obras legítimas e as não legítimas, e os modos adequados de se discutir as obras qualificadas como legítimas, o que resulta na “dissimulação do arbitrário cultural” (Bourdieu 2007 b, p.120).

Essa camuflagem está de alguma forma relacionada com o argumento do domínio cultural teorizado por Bourdieu que afirma que a teoria de Kant, ao pensar o gosto como algo inato, apaga as bases econômicas e sociais (Mattos, 2011, p 304). Além disso, Bourdieu salienta a diferença entre as estéticas popular e a dominante que veem a relação entre forma e função de modo oposto (Mattos, 2011, p 305). Para exemplificar, Bourdieu apresentou uma pesquisa sobre as percepções das diferentes classes sobre elementos culturais, e informou que o nível de apreciação de uma fotografia de uma casca de árvore, por exemplo, é diretamente proporcional a escolaridade e renda (Bourdieu 2007, p.39).

Há, portanto um processo político, social e econômico da construção da hierarquização da cultura que foi dividida em erudita/pura, média e aquela que é produzida pela Indústria Cultural (Bourdieu 2007 b, p.143). Nesse processo, Cuche lembra que a “hierarquia entre culturas é consequência das hierarquias sociais (...) e desconsiderar hierarquias entre as culturas é considerar que as culturas são isoladas” (Cuche, 1999, p.143). Esse processo de hierarquização é construído ao longo da história e cada classificação é definida por algumas características, e a erudita, por exemplo, exige uma disposição “cerimonial, devota e ritualizada”, além do conhecimento de princípios estéticos e de regras técnicas que vão embasar a fruição. A arte média, por sua vez, não é legitimada pelo sistema de ensino e nem é alvo de sanções simbólicas como a vergonha que é sentida por alguém que ignora o assunto (Bourdieu 2007b, p.148). Já a Indústria Cultural é embasada pela lei da concorrência e objetiva conquistar mercado, além de ser destinada a um público heterogêneo (Bourdieu, 2007b, p. 105). Para exemplificar, o autor pondera que as valsas de Strauss são exemplo de arte média, e estão entre a *music hall* e a ópera (Bourdieu 2007b, p.145).

Os três tipos de arte convivem no mercado que impõe juízos e determinam graus de consagração (Bourdieu 2007b, p.164). Napolitano (2001) continua a argumentação e aponta para a necessidade de entender como foram criados os “juízos de valor, apreciação e julgamento de uma obra de arte como produto histórico e social, articulado a partir da sua natureza de mercadoria” (Napolitano 2001, p.268). A coexistência da autonomia institucional da música brasileira nos anos 1960 e a heteronomia mercadológica é a tese central do trabalho de Napolitano que afirmou que a

formação do campo na música brasileira ao longo dos anos 1960, possibilitou a transformação da MPB em uma instituição, segundo o conceito de Bourdieu, que aponta que uma instituição acumula coisas, corpos e história que permitem a sua reprodução (Bourdieu, 1990, p.100). Esse caráter institucional que evidencia uma autonomia relativa da MPB no decorrer dos anos 1960, foi sendo construído a partir da relação com a televisão, imprensa escrita, PCB, intelectualidade e gravadoras.

Para pontuar o papel da fonografia nesse período, destacando temas como “produção fonográfica independente, desenvolvimento da indústria fonográfica, formação do mercado cultural e segmentação do mercado fonográfico”, Guilherme Freire (2019) estudou os casos das gravadoras Festa, Elenco e Forma que foram fundadas, respectivamente, por Irineu Garcia, Aloísio de Oliveira e Roberto Quartin, e que foram responsáveis pelas gravações de discos importantes como Canção do Amor Demais, de Elizete Cardoso (Festa); Os Afrosambas, de Baden e Vinícius (Forma) e Vinícius e Caymmi no Zum Zum (Elenco) que, por sua vez, foram aclamados pela imprensa por serem considerados como artísticos (Freire, 2019, p.14 e 15). Outro ponto analisado pelo autor foi a criação de prêmios e concursos como os prêmios “Brasília” e “Nacional do Disco” pelo Ministério da Educação e Cultura, na gestão Clóvis Salgado, em 1959, que auxiliou na criação de instâncias de legitimidade e distinção simbólica que possibilitaram às gravadoras certa autonomia em relação ao mercado (Freire, 2019, p.20 e 59). Para Napolitano, é necessário compreender a articulação entre consumo e campo simbólico para poder perceber a criação dos “juízos de valor, apreciação e julgamento de uma obra de arte”. A consolidação desse processo que envolve gravadoras, Estado, imprensa, público e artistas, ajuda a definir a hierarquia cultural que estabelece o que são obras: prima, média, de ruptura e lixo (Napolitano, 2001, p. 268).

Essa construção está relacionada com as posições e interesses de um determinado grupo que auxiliam a descrever “a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (Chartier, 1990, p.18-19). Nessa descrição, há uma classificação que ajuda o historiador a entender como o mundo era visto e hierarquizado (Machado, 2016, p. 88). No livro *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*, Chartier demonstra a hierarquização feita a partir de um questionário aplicado por um deputado sobre leituras e livros, que demonstra “como os letrados representavam para si os leitores camponeses, mas nessa representação, que tem suas leis e motivos próprios, e que traduz, trunca e transforma, quais eram algumas práticas populares do impresso” (Chartier, 2003, p. 257).

No Brasil, no século XX, essa hierarquização é vista em alguns livros didáticos de música publicados nos anos 1960 e 70 que representaram a música erudita como superior a popular (Silva

2002, p. 125⁵). Essa conclusão foi apresentada por Nisiane Silva, que em sua dissertação também registrou que essas obras didáticas estabeleceram uma característica funcional de cada tipo de música, ou seja, a música erudita seria representante das “vidas política e intelectual brasileiras”, ao passo que a música popular demonstraria o sensorial, a emoção e a intuição dos brasileiros. Outro exemplo dessa diferenciação pode ser observada em uma matéria da *Associated Press* que foi publicada pela Folha de S. Paulo, em 1974, sobre a participação da Clara Nunes no Midem (Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical). O título do texto é: “Clara Nunes faz sucesso em Cannes”, e no final da matéria foi redigido: “ao que parece o “Sambão” (...) ainda tem preferência de público e críticas europeias sobre as formas modernas e sofisticadas da música brasileira” (Folha de S. Paulo, 25 jan. 1974, p.40). Nessa hierarquização, há três relações com o mundo social que precisam ser destacadas:

em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; - por fim, as formas institucionalizadas objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (Chartier, 2002, p. 23).

Para Chartier, as “representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (Chartier, 2002, p. 17). A forja da Política de Difusão Cultural do MRE além de ser protagonizada pelos diplomatas que integraram a Divisão de Difusão Cultural, ajudou a posicionar a cultura brasileira no mundo, e cuja prática talvez guarde alguma semelhança com o ato de contratar músicos efetuado pela sociedade de corte que foi descrita por Norbert Elias.

Como mostra bem o exemplo da música, a corte elabora instituições, prefere gêneros, concede estatutos aos artistas que não correspondem aos da mesma arte fora da corte. É, portanto, necessário compreender estas especificidades estéticas na sua relação com uma forma particular de existência social que supõe um sistema de valores (Chartier, 2002, p. 223).

5 Silva (2002) pesquisou os autores Cotrim (1977), Correa (1975), Joppert (1967) e Priolli (1968).

Essa valoração embasou a Política de Difusão Cultural realizada pelo Itamaraty que ajudou a reforçar a hierarquização da música brasileira. Para melhor entender esse processo, serão apresentados a seguir, os artistas populares que foram subvencionados pelo MRE.

1.3 MÚSICA POPULAR

Em 1964, a turma da Bossa Nova (não foi especificado neste documento quem integrou o conjunto) se apresentou no México e EUA, e a VII Caravana (Lei Humberto Teixeira), por sua vez, excursionou pelo norte da África, Portugal e Londres (MEC, 1964b). Flávia Crespo, que pesquisou a atividade cultural do Itamaraty entre 1946 e 1964, afirmou que Tom Jobim, Tamba Trio e Wilson Simonal viajaram em maio de 1964 para os EUA e para alguns países da América do Sul (Crespo, 2006, p. 139). Em outubro daquele ano, aproveitando a repercussão do *“brazilian jazz”*, Rosinha de Valença, Wanda Sá, Carlos Lyra, Sérgio Mendes e Jorge Ben se apresentaram em sete cidades dos EUA e nas capitais do México e do Peru (Crespo, 2006, p. 140). Todas essas viagens foram apoiadas pela DDC, e ajudaram a criar uma “dotação orçamentária específica” para a divulgação de conjuntos musicais a partir de 1964 (Crespo, 2006, p. 138-139).

Em 1966, o “conjunto Bossa Nova” que foi constituído por Silvinha Teles, Edu Lobo, Rosinha Valença, entre outros, tocou na Alemanha, Áustria, França, Suécia e Dinamarca (MRE, 1966, p.214). A ampliação da presença da música brasileira no exterior motivou o MRE a reunir, em 1967, 38 músicos, produtores e jornalistas para discutir a ampliação da divulgação internacional do “nosso jeito de cantar”. Essa difusão poderá levar “um sopro novo” a vários países, e deveria se mirar no exemplo do alcance do jazz estadunidense. De acordo com o Globo, “sentado entre Antonio Carlos Jobim e Pixinguinha, o Ministro Magalhães Pinto pediu sugestões sobre a maneira de projetar nossa música, designando uma comissão encarregada de recolhê-las”. A comissão foi formada por Edu, Vinícius, Tom, Juca Chaves, além do professor Mozart Araújo (que foi assessor musical no Itamaraty) e do jornalista Sérgio Cabral. O ministro ofereceu a estrutura internacional do Itamaraty cujo aparato oficial foi qualificado como “ainda inexperiente”.

Estiveram presentes na reunião: 1) Tom Jobim, 2) Vinícius de Moraes, 3) Juca Chaves, 4) Edu Lobo, 5) Sérgio Cabral, 6) Mozart Araújo, 7) Pixinguinha, 8) Dorival Caymmi, 9) Gilberto Gil, 10) David Nasser, 11) Guerra Peixe, 12) Paulo Machado de Carvalho Filho (primeiro presidente da Abert- [Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão](#)), 13) Ricardo Cravo Albim, 14) Augusto Marzagão, 15) Donga, 16) Almirante, 17) Orlando Silva, 18) Ciro Monteiro, 19) Elizeth

Cardoso, 20) Elis Regina, 21) Nara Leão, 22) Jair Rodrigues, 23) Elza Soares, 24) Cyva (Quarteto em Cy), 25) Antonio José (Magro do MPB-4), 26) Mário Cabral, (pianista e crítico) 27) Flávio Cavalcanti, 28) Nelson Mota, 29) Ari Vasconcelos (jornalista e musicólogo), 30) Juvenal Portela (jornalista), 31) Fernando Logo, 32) José Fernandes, 33) Hugo Dupin (jornalista), 34) Mister Eco (jornalista e jurado, 35) Lúcio Rangel, 36) Carlos Renato (jornalista), 37) Mauro Ivan (jornalista), 38) Sérgio Bittencourt, 39) Chefe do Departamento Cultural do MRE, Donatelo Grieco, e 40) Ministro das Relações Exteriores, José Magalhães Pinto. Nessa lista que reúne representantes da tradição e modernidade brasileiras, vale observar, não estão presentes os sertanejos, “cafonas” e roqueiros. Além disso vale salientar a presença de músicos como Gil que foram perseguidos internamente pela Ditadura. Fléchet sugere que o pragmatismo e o espírito de corpo diplomático podem ajudar a explicar essa contradição entre censura interna e divulgação externa (Fléchet, 2011, p.253)

De toda forma, esse conjunto de artistas convidados pelo Itamaraty, na avaliação do ministro, plasmou “o gosto de todos os meios e camadas sociais por música descontraidamente brasileira” (Globo, 06 set.1967, p.2). Esse gosto foi se espalhando pelo continente e vale registrar que Elizeth Cardoso realizou turnê pela América Latina em 1968 (Globo, 08 jan.1969).

No ano seguinte, em 1969, o Quarteto 004 excursionou pela América para fazer uma “turnê didática” (Lúcia, 1969, p.5). O conjunto, que foi o 3º colocado na fase nacional do IV FIC ao cantar “Visão Geral”, é formado por Athayde, Paulinho, Felipe e Luis Roberto. O grupo tem a seguinte visão sobre o fazer musical: “Nós não nos prendemos às tomadas elétricas, e nem às caixas de fósforos. Tocamos tudo, desde que seja bom - músicas nacionais, internacionais e ritmos diferentes”. Três meses depois, o retorno do grupo foi comentado pelo Globo que informou que o conjunto esteve em Lima e em Bogotá, onde se apresentaram em quatro programas de televisão, e na Feira do Pacífico, onde falaram sobre os “diversos caminhos da música brasileira”. Segundo o grupo, “falamos de tudo, mas, na verdade, o que eles gostam, realmente, é das músicas de Tom Jobim. Simonal e Roberto Carlos estão chegando lá, e também agradam” (Globo, 22 dez.1969, p.6).

Quem também foi bem avaliado foi Toni Tornado e Trio que foram um dos 11 grupos que participaram da final do FIC na Suíça que foi transmitida pela TV Suisse Romande em 1970 (Guerreiro, 1970). Nesse mesmo ano, Elizeth Cardoso realizou outra turnê sob os auspícios do Itamaraty, desta vez nos EUA e na Venezuela. Em Washington, ela, acompanhada pelo Zimbo Trio, tocaram no Smithsonian e na União Panamericana cuja sala de espetáculo tem 1.500 lugares, onde foram aplaudidos de pé. Ela disse também que na rádio dos EUA conseguiu ouvir músicas do

Chico, Tom e João Gilberto. Já na Venezuela foram quatro apresentações, sendo duas na TV, uma no teatro Ipocampo, e outra na Universidade Central no teatro Aula Magna (Bittencourt, 1970, p.5).

Quem novamente foi ao exterior ainda em 1970 foi o Quarteto 004. O Globo informa que é a terceira vez em dois anos que o grupo excursiona pela América Latina. O grupo irá novamente a Colômbia e Peru onde vão se apresentar em televisão, em teatro, na boate do Hotel Tequendrama (Colômbia), e na Feira Internacional de Bogotá (Globo, 06 jun.1970).

Dois anos mais tarde, em 1972, a apresentação da Escola de Samba Império Serrano em Buenos Aires foi apoiada pelo Itamaraty (MRE, 1972, p.156-157).

Já em 1974, a condenação a pena de cinco anos recebida por Simonal pelo crime de extorsão mediante sequestro do contador Rafael Viviani motivou a embaixada na Cidade do México a perguntar, em dezembro daquele ano, se o cantor poderia se apresentar no país (Giron, 1994). A resposta foi transmitida em janeiro de 1975 pelo MRE que informou que o TJ/GB autorizara a saída do artista por 60 dias (Exteriores, 1975).

No ano seguinte, em 1975, Roma comunicou que haveria show no Teatro Sistina de artistas brasileiros (Gal, Betânia, Chico, Toquinho, entre outros) e franceses (Mirreille Mathieu e Gilbert Becaud) que está sendo organizado pelo empresário Franco Fontana, com ajuda da Varig que vai pagar 30% das passagens (62 no total), e do Instituto Café Milano que vai pagar 50% das despesas com publicidade. A embaixada também informou que a RAI vai gravar os shows. Diante do cenário, é solicitado que o Itamaraty eleve de 10 para 15, o número de passagens que serão pagas pelo MRE (Silva, 1975).

Já em 1978, houve uma ampliação do espectro da música popular subvencionada, pois o violeiro instrumental Renato Andrade se apresentou em 11 universidades dos EUA (Cardoso, 2012, p.29). Em 1979, Andrade viajou para a América Central onde apresentou em Honduras, Costa Rica e Nicarágua. Em Honduras, vale destacar, a viola era um instrumento desconhecido do grande público (Cardoso, 2012, p. 33-34). O som da viola foi sendo bem avaliado e em 1980 Andrade foi para a África onde tocou em Guiné-Bissau, Senegal e Mauritânia (Cardoso, 2012, p.35). De acordo com duas fontes jornalísticas consultadas por essa pesquisa, Renato teria sido “delegado cultural” entre 1978 e 1983, e teria se apresentado em 84 cidades em 36 países (Cardoso, 2012, p.32).

A escolha de um violeiro instrumental representa uma diversificação do padrão musical subvencionado pela DDC e pelas embaixadas, e essa diversidade encontra ressonância na sugestão feita pela delegação brasileira na União Panamericana que sugeriu os nomes de Quinteto Armorial, Egberto Gismonti e Banda de Pau e Corda para a programação de 1981/82 da OEA que será

apresentada no Salão das Américas (Alarico, 1980). A difusão cultural também envolve o repasse de material didático, e vale destacar que o MRE enviou em 1980 para Angola, os programas dos cursos técnicos de música das escolas de Brasília e Piracicaba, além de informar que a matrícula dos angolanos interessados seriam facilitadas por essas instituições (Exteriores, 1980).

Já em 1981 foram arquivados três documentos trocados entre a embaixada no Suriname e o MRE. Este, em janeiro de 1981, disse que a Secretaria do Pará avaliou a possibilidade de enviar grupo carnavalesco de 10 ou 20 integrantes (Exteriores, 1981). Dois dias depois, a embaixada responde dizendo que esteve com o sargento Cedebron que sugeriu o conjunto musical de cegos de Belém para celebrar o Ano do Deficiente, além de informar que o militar conhece o Pará. O posto diplomático também mencionou que o conjunto do Pinduca tem ritmos mais próximos da área, além de fazer sucesso com os estudantes que vão à Belém (Lima, 1981a). Vale ressaltar que Pinduca é cantor de carimbó e não se sabe qual é a relação entre Pinduca e o grupo de cegos. Por fim, na semana seguinte, a embaixada envia outro telegrama para informar que o ministro da cultura Kamperveem providenciaria o pagamento apenas da hospedagem, e que fora sugerido que seja enviado um grupo carnavalesco, que faça batucada sem palavras (Lima, 1981b).

O ritmo brasileiro também foi alvo de planejamento realizado pela Embaixada em Roma que registrou um documento para informar sobre a ideia do Programa Brasil Musical – 25 noites de samba em 1982 (Barbosa, s/d). Nesse informe, foi anotada a lista dos seguintes músicos interessados: Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Ivone Lara, Clara Nunes, Sivuca, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença, Elba Ramalho, Moraes Moreira, além de conjuntos que toquem tambor de crioula e bumba meu boi, sem falar em uma banda de pífano. Além dos shows, haveria *workshop* sobre ritmos. O documento também informa o custo do projeto. Não há informação sobre a concretização do programa. A presença dos artistas populares na Política de Difusão Cultural do Itamaraty se relaciona com a criação da linha evolutiva da música que será discutida agora.

1.3.1 Modernização e linha evolutiva da música nos anos 1960

Napolitano, em sua tese de doutorado cujo recorte temporal foi de 1959 a 1969, afirma que a MPB articula política e cultura, música e ideias, e relaciona engajamento político e indústria cultural. Napolitano inicia sua argumentação dizendo que a Bossa Nova não era um reflexo do desenvolvimentismo dos anos JK, “mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-

cultural deste processo”, que procurou “traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ”atualizar” o Brasil como Nação perante a cultura ocidental” (Napolitano, 2001, p. 11). Tal desejo de modernização foi expresso por Tom Jobim da seguinte forma em uma matéria do Globo publicada em 1962 sobre o show da Bossa Nova realizado nos EUA:

Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria (...) Não vamos tentar “vender” o aspecto do exótico, do café e do carnaval. (...). Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar” (O Globo, 12 nov. 1962).

Essa tentativa de modernização, por outro lado, não apagou o diálogo com a tradição e algumas características do bolero e do samba podem ser vistas em algumas composições da Bossa Nova como, por exemplo, “Se todos fossem iguais a você” que foi gravada em 1958 por Agostinho dos Santos. No decorrer dos anos 1960, a Bossa Nova foi se internacionalizando e o crescimento do movimento foi gerando duas correntes: jazzística e brasileira que eram representadas, respectivamente, por Tamba Trio e Sérgio Ricardo; e Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Napolitano 2001, p.25). As diferenças estilísticas entre essas correntes demonstram o grande “impasse” vivido na época, ou seja, qual é a fonte de identidade musical brasileira.

A busca feita pela corrente brasileira foi evidenciada pela organização de uma apresentação musical realizada pelo CPC/UNE com a presença de nomes tradicionais do samba como Pixinguinha e a bateria da Portela, no Teatro Municipal do Rio, logo após o show do Carnegie Hall (Napolitano, 2001, p.26). Nesse contexto, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo consideravam a música “como meio para problematizar a nação e elevar o nível do gosto musical popular, e não como mero veículo de agitação e propaganda políticas” (Napolitano, 2001, p.30). Essa percepção foi desenvolvida pelo argumento de Nelson Lins Barros, em 1963, que afirmou que

“Era preciso fazer um samba brasileiro de boa qualidade: acabar com o bolero, com a insuportável música de carnaval, com o cafajestismo barato dos quadrados (...) No processo de conscientização da realidade brasileira a BN tomou, como tinha que ser, uma posição nacionalista. E entre o dilema da promiscuidade ou alienação, seguiu o terceiro caminho, o único caminho da arte popular: o de ser um meio de expressão do povo, crescendo com ele, e principalmente, servindo a ele (...) Essa nova Bossa é a ponte, é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão, em uma sociedade melhor que vamos ver, talvez, não muito longe (Barros *apud* Napolitano, 2001, p.30)

Esse argumento demonstra o debate entre a “pedagogia dos sentidos e a exortação política”, que se relacionou com o contexto político reformista pré-ditadura. Tal qual o sentido das

Reformas de Base do governo Jango, a “canção engajada pré-64 deveria ser o holofote que iluminaria a consciência nacional” (Napolitano, 2001, p. 34). Essa percepção pode ser vista nos discos “Depois do Carnaval”, de Carlos Lyra, e “Um senhor de talento”, de Sérgio Ricardo, ambos gravados em 1963. Essas gravações demonstram uma relação entre a intelectualidade e a cultura popular que encontra na Bossa Nova um “filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60” (Napolitano, 2001, p. 16). Para exemplificar, o autor cita que Elis e Chico, por meio da Bossa Nova, assimilaram, respectivamente, Ângela Maria e Noel Rosa.

A criação desse filtro dialoga com a problematização sobre a história da linha evolutiva da música brasileira e da relação da música com o mercado e com a nacionalidade. Essa discussão ganhou ares teóricos em um debate promovido pela Civilização, em 1966, do qual participaram Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, Flávio Macedo, Ferreira Gullar, entre outros (Napolitano, 2001, p. 98). Para Wisnick (1997), falar em evolução significa ter “autoconsciência que caracteriza os momentos de maturidade de certas expressões artísticas” que se percebem como “parte da constituição de uma linguagem”. No início do debate promovido pela Civilização, Flávio Macedo afirmou que seria necessário relacionar identidade e mercado, além de elevar o “nível geral da cultura brasileira” (*apud* Napolitano, 2001, p. 99). Adiante, Caetano ponderou

Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...) Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo a frente da música popular (*apud* Napolitano, 2001, p. 99).

Para Caetano, João Gilberto foi “o ponto de tradição acumulada, onde conhecimento e inventividade convergem para dar sentido ao que passou e abrir caminho ao que está por vir (*apud* Napolitano, 2001, p.104). Segundo esse pensamento, aqueles que vieram antes podem ser agrupados em dois eixos (composição e interpretação) cujos principais representantes foram, respectivamente: Ary Barroso, Caymmi e Jobim; e Orlando Silva e Ciro Monteiro.

Esse debate intelectual considera João Gilberto um intérprete chave cuja importância, na avaliação de Wisnick (1997) abriu quatro fronteiras: Chico, Caetano, Benjor e Roberto Carlos. Para Nelson Barros, que esteve presente no debate da Civilização, João Gilberto, no entanto

representa um afastamento da tradição musical brasileira (..) a nossa maior contradição enquanto artista é a de pretender um desenvolvimento estético e formal para o qual o povo, a quem nos dirigimos, não está preparado (...) seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é a da estridência. A juventude gosta da

estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Betânia é a negação de João Gilberto (*apud* Napolitano, p. 2001, p. 99-100).

Para Barros, a tradição só poderia ser resgatada ou a partir do folclore ou a partir de temas nacionais que deveriam ser remodelados esteticamente. Esse modelo de criação musical, desenvolvido por Edu Lobo, foi fortemente inspirado na teoria de Mário de Andrade, formada por quatro partes (tese nacional, sentimento nacional, inconsciência nacional e afirmação da cultura nacional) (*apud* Napolitano, 2001, p.115). A música “Chegança”, parceria de Edu e Oduvaldo Viana Filho, de 1963, exemplifica essa teoria ao misturar alguns gêneros rurais como maracatu e samba-de-roda que serviram de base para uma letra que abordou a emigração nordestina. Essa música tinha uma proposta de divulgar “o drama humano e social” para possibilitar a tomada de “uma posição consciente” (Napolitano, 2001, p.114).

Outro modelo de criação foi representado pelo Tropicalismo, cuja proposta pode ser indicada pela música “Paisagem útil”, de Caetano, que descreve a vida urbana no Parque do Aterro do Flamengo embalada pelo ritmo de marcha-rancho que seguiu uma interpretação de seresta (Napolitano, 2001, p. 110). O tropicalismo foi avaliado por Júlio Medaglia como a continuidade da linha evolutiva da MPB (Napolitano, 2001, p.105) e tal ideia foi referendada pelo próprio Caetano que afirmou pretender imprimir na sua música uma “qualidade universal” (Napolitano, 2001, p. 199). Para Wisnik (1997), o Tropicalismo percebia a MPB como parte de um “processo de transnacionalização da música, mas com força criativa e crítica, uma intervenção claramente brasileira num quadro internacional” que mistura samba de roda, Nelson Ned e Jimi Hendrix. Essa mistura resulta em um novo modo de criação musical que mistura “paródia inconsequente e exotismo kitsch (redundância cultural e mau gosto estético)” que objetivava “criticar o comportamento da classe média consumidora de cultura; problematizava a condição do intelectual engajado diluindo as narrativas épicas e teleológicas da esquerda; fragmentava o discurso e os símbolos do nacional- popular, situando-os numa nova perspectiva” (Napolitano, 2001, p.191).

Nesse cenário, Augusto Campos criticou a Tradicional Família Musical” e o “nacionalismo-nacionalóide em música”, além de defender aquilo que ele chama de “música nacional universal” que é baseada na antropofagia expressa por Oswald de Andrade, que resultaria em um produto “exportável” baseado na cultura local. Na avaliação do crítico, tanto a Bossa Nova quanto a Poesia Concreta atingiram esse patamar composicional (Campos, 1974, p.14-60), e tal forma estética torna-

se uma importante “credencial” que abre fronteiras para a música brasileira (Medaglia, 1974, p.100).

Esse proceder, que almeja construir um “som universal”, foi criticado por Sidney Miller (*apud* Napolitano, 2001, p.222) que temia que a criação de um gosto universal fosse consequência da atuação da indústria fonográfica internacional. Para tentar exprimir musicalmente sua crítica, Miller lançou o disco “Do guarani ao guaraná” em 1968, do qual participou Gal Costa, que, apesar de ser uma referência tropicalista, cantou um samba nessa gravação (Napolitano, 2001, p. 223).

A relação entre música e mercado demonstra uma outra face do debate que tenta refletir como a música deveria entrar no mercado sem virar mercadoria pasteurizada (Napolitano, 2001, p.101). Esse caráter mercadológico provoca Caetano a dizer que o aumento da audiência eleva a vulgarização (Caetano *apud* Napolitano, 2001, p.102). Para o autor de “Araçá Azul”, iniciativas como o espetáculo “Rosa de Ouro”, show produzido por Hermínio de Carvalho com grandes nomes do samba, não conseguiram atingir o grande público que continuava a preferir Roberto Carlos. Essa predileção está de certo modo relacionada com o crescimento da indústria cultural que escancara a diferença entre “povo como fonte” e “povo como destinatário” e estimula a MPB a repensar as seguintes categorias: “mercado” e “arte”, “vanguarda” e “tradição”, “nacional” e “estrangeiro”, “autêntico” e “exótico”, “política” e “diversão” (Napolitano, 2001, p.205).

O agrupamento dessas categorias permite pensar a relação da música com o contexto histórico e seus problemas e reflexões.

Podemos sintetizar o dilema básico do estatuto de brasilidade, como uma cultura nacional marcada pela saudade “do-que-nunca-foi” e, ao mesmo tempo, pela ansiedade de “ainda-não-ser”. Esse peculiar choque entre o “arcaico” e o “moderno” nos coloca numa situação histórica permanentemente “transitória” na qual a consciência histórica oscila entre o esquecimento do passado efetivamente vivido e a idealização do futuro a ser alcançado. As ideologias de conservação e emancipação nacionais operam nestes limites. O Tropicalismo e, talvez todo o debate em torno da MPB, parecem trazer as marcas desse quadro ideológico mais amplo (Napolitano, 2001, p.190).

Uma dessas marcas mais contundentes é a criação de uma identidade cultural.

a MPB talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida em que conseguiu construir uma linguagem poético-musical que articulou o “particular” ao “universal”, no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese das características regionais mais contundentes), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais) (Napolitano, 2001, p.265).

Essa construção, para Wisnik, demonstra que a

música urbana no Brasil tem enorme importância e riqueza, além de ser, ao lado do futebol, a forma privilegiada pela qual o país fala com o mundo e expressa sua singularidade, dialogando com as manifestações de ponta sem carregar obrigatoriamente o estigma de país periférico (Wisnik 1997).

Qual música urbana promove a comunicação do Brasil com o mundo? Essa pergunta se relaciona com o debate sobre a linha evolutiva que invisibilizou a música considerada como Brega, de acordo com Araújo, que pesquisou a música cafona durante a ditadura, pois a construção desse discurso se relaciona com a classe social da qual fazem parte os historiadores, e com os critérios utilizados por eles para criar essa hierarquia musical (Araújo *apud* Cariello, 2012). Essa inviabilização, vale salientar, é balizada também pelo fato do brega não ser considerado nem tradicional, como o samba, e nem moderno, como a Bossa Nova, e tal ausência de classificação representa para Araújo o “mistério do brega” (Araújo, 2002, p.193). Para o autor, quando um artista consegue ser visto como moderno e tradicional, ele torna-se uma unanimidade, e exemplo dessa raridade seria Chico Buarque (Araújo, 2002, p.191).

Esse caráter misterioso emanado do brega revela para Alonso (2022) um “apartheid musical” brasileiro que foi evidenciado pela lista de 200 livros sobre a história brasileira que foi publicada pela Folha, no ano do bicentenário da independência do Brasil. Nesse rol entraram algumas publicações sobre música que versaram apenas sobre samba, MPB, bossa nova e rap. Além da exclusão do resto da música brasileira, Alonso (2022) comenta também sobre a ausência da dissertação de Araújo nessa lista, apesar da argumentação desenvolvida pelo autor ter tocado em pontos muito relevantes tais como a censura sofrida por cantores bregas e a aproximação à ditadura realizada por vários artistas da MPB, como Martinho da Vila, além de destacar que parte das letras das canções cafonas abordaram assuntos que não receberam atenção da MPB tais como homossexualidade, deficiência física e prostituição.

Esse contraste é uma das causas do apagamento dos cafonas que pode ser inserido em processo de média duração que foi problematizado por Araújo, que ao analisar o conteúdo de 15 livros didáticos de História que foram impressos entre 1992 e 1999, constatou que os capítulos sobre a ditadura apenas abordaram apenas os músicos ligados à MPB (Araújo, 2002, p.190). O autor, por outro lado, não mencionou quantos livros didáticos foram impressos no país nesse recorte temporal, mas percebe-se uma exclusão que foi fortalecida pelo mercado editorial. Nesse processo,

o autor lembra da coleção de discos lançada pela Abril que ajudou a formatar a memória musical brasileira (Araújo, 2002, p.14). Essa formatação não problematiza a distância entre “a memória de grupos sociais marginalizados da memória nacional dominante”. Para fortalecer sua argumentação, o autor cita o caso das contínuas e volumosas visitas feitas pelos fãs ao túmulo do cantor Paulo Sérgio (1944-1980), que se localiza no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, no Dia de Finados, ao longo das décadas de 1980 e 1990 (Araújo, 2002, p.204).

Essa reflexão sobre a música cafona pode ser relacionada à análise da construção do “Lado B” da música brasileira que foi proposta por Adélcio Machado que pesquisou a carreira de Nelson Gonçalves para tentar perceber como o samba-canção foi considerado um gênero menor por causa das mudanças nas balizas de classificação ocorridas entre os anos 1940/50, momento em que houve um processo de segmentação e massificação musical que culminou na legitimação da hierarquia na música brasileira nos anos 1960 (Machado, 2016, p.16). Nesse cenário, o autor aponta que “o samba-canção não foi visto pela crítica das décadas de 1940/50 como representante da “pureza, autenticidade ou de brasilidade”, pois revelava a “decadência” e a “estrangeirização” que estavam afetando a música brasileira naquele momento (Machado, 2016, p.84). Essa crítica foi fortalecida nos anos 1960 por causa da consagração da Bossa Nova, que simbolicamente, representou a vitória dos modernos sobre os tradicionais e comerciais, cujos valores foram transformados em referência de legitimação que ajudou a elaborar a linha evolutiva da música brasileira (Machado, 2016, p.202).

A construção dessa linha, de acordo com Dmitri Fernandes, está relacionada com a transformação dos anos 1920 e 1930 em cerne da nacionalidade por meio da ação de cronistas e jornalistas que atuaram entre os anos 1930 e 1950, como Vagalume, Jotaefegê, e Lúcio Rangel, entre outros, que auxiliaram na demarcação entre passado, presente e futuro na música, o que evidenciou a criação de um circuito artístico que não era erudito nem folclórico (Fernandes, 2013, p.67). Essa narrativa resultou na “sagração da nacionalidade” por meio do “culto ao passado, o rechaço aos estilos musicais enquadrados como comerciais, a escolha e demarcação de pais fundadores e o temor pelo término”. O autor ainda pontua que toda essa construção legitimou socialmente “o discurso sobre música popular”, o que possibilitou a ascensão da Bossa Nova e da Tropicália, que foram “sobrevvalorizadas” por parte da intelectualidade e categoria artística (Fernandes, 2013, p.71).

A análise sobre a criação dessa hierarquia cultural, por outro lado, não pode se resumir na busca pela legitimação social dos excluídos ou na denúncia de preconceitos, mas deve ser conduzida pela necessidade de perceber como foi a convivência na mesma época, de artistas de envergadura díspares, como por exemplo, Chico Buarque e Odair José, que foi possibilitada por

meio da indústria cultural e do formato canção, procurando analisar quais são as “expressões culturais e imaginários sociais a eles vinculadas” (Napolitano, 2007, p.37). Além dos populares e eruditos, no imaginário brasileiro havia aqueles que eram chamados de folclóricos cujo contato com a Política de Difusão Cultural será analisado agora.

1.4 MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

No início deste subitem vou fazer uma rápida consideração inicial sobre a música folclórica que pode ser considerada como anônima, coletiva e oral. A presença desse tipo de cultura no país atraiu a atenção de vários acadêmicos e políticos, e vale ressaltar que após a convenção que resultou na criação da Unesco no final de 1945, o Ministério das Relações Exteriores do Brasil criou, em 1946, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) cuja nona comissão permanente foi a do folclore. A comissão do IBECC, por sua vez, realizou congressos e semanas de folclore em vários estados do Brasil (Vilhena, 1995, p.1). Nesse contexto, a principal preocupação era garantir a continuidade do folclore, que além de ser considerado elemento-chave da formação cultural brasileira, era percebido como em vias de extinção principalmente por ser sustentado pela tradição oral (Vilhena, 1995, p. 320). Para garantir a preservação do folclore, a transmissão tradicional oral deveria ser substituída pela educação escolar (Vilhena, 1995, p.237). Esse anseio preservacionista, no entanto, teria na avaliação de Chauí, um problema na medida em que folclore, além de não discutir as diferenças regionais, sociais e raciais, transforma a cultura popular em um objeto único (Chauí *apud* Contier, 2021, p. 1274).

Dito isto, a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty subvencionou e ao mesmo tempo recusou auxílio a grupos qualificados como folclóricos. Em 1965, por exemplo, o Ballet Folclórico Mercedes Batista se apresentou com o pianista e folclorista Aluísio de Alencar Pinto em Paris e pelo interior da França (MRE, 1965, p.276). Já em 1966, foi registrada uma negativa do pedido por 15 passagens marítimas de 2ª classe realizado pelo Coral Mozart de São Paulo, formado por 45 integrantes, que pretendia ir à Alemanha, Áustria e Suíça para apresentar um repertório de músicas folclóricas brasileiras e alemãs (Araújo, 1966a). O assessor de música da DDC opinou contrariamente, justificando que o grupo por ser amador, não possui o indispensável prestígio que justifica o apoio, além da necessidade de contenção de despesas que é adotada pelos altos dirigentes do Itamaraty. Na semana seguinte, o chefe interino concordou com a posição do assessor.

No mesmo ano, outra negativa a um pedido de grupo folclórico foi registrado. O conjunto Os Gaúchos, constituído por 16 integrantes, pediu apoio para participar do VIII Festival Internacional Folclórico em Cáceres, Espanha. Tal pedido fez a diplomata sugerir a concessão de 8 passagens, com a condição de todos irem ao evento (Sauer, 1966a). Tal sugestão foi reprovada pelo chefe, que justificou dizendo que o festival tem repercussão local.

Já em 1968, um grupo chamado Olodum conquistou o troféu “Ruminahul de Oro” no I Festival Latino-Americano de Folclore de Quito, que reuniu cinco grupos de cinco países da América do Sul. Os demais participantes nesse evento foram Balé Nacional do Peru, Balé Clássico de Quito, Balé Folclórico do Paraguai e Escuela del Chile (Globo, 16 dez.1968).

O grupo brasileiro é de Salvador, foi formado em 1963, é constituído por nove jovens e uma senhora de 102 anos (Mãe Zefa), sendo a maioria universitários, e parte são alunos dos mestres de capoeira Pastinha e Bimba. O grupo apresentou o “folclore afro-brasileiro” constituído por números de capoeira, maculelê e samba, usando bous bous, um traje africano estilizado. Após a apresentação no Equador, onde se apresentou para o presidente do país, o grupo também foi ao Peru, e essas apresentações foram subvencionadas pelo MRE que patrocinou outra viagem do grupo em 1970 pelo continente americano (MRE, 1970, p. 162). O conjunto também esteve em Salta, Argentina, onde venceu o III Festival, em 1967, e em Los Angeles, EUA, ambas de maneira “oficiosa”. Vale ressaltar que esse grupo é homônimo do conhecido Olodum que foi fundado em 1979. Eu não sei se há alguma ligação entre os dois grupos.

Outro grupo qualificado como folclórico que foi subvencionado pelo MRE foi o conjunto Viva a Bahia que excursionou em 1970 e 1971 (MRE, 1970, p. 162). Nesta segunda viagem, o destino foi registrado e o relatório mencionou que a viagem foi para Lima (MRE, 1971, p. 156). Em 1974, o conjunto folclórico Capoeiras da Bahia, por sua vez, apresentou-se no Festival de La Rochelle na França (MRE, 1974, p.187).

Já em 1976, a Embaixada de Buenos Aires informou que o Quinteto Armorial, do Recife, foi o representante brasileiro no XVI Festival Folclórico de Coquin. Essa participação foi comentada pelo jornal Clarín cuja repórter Blanca Rebori, além de ter qualificado os conjuntos que se apresentaram no programa *Noche de la Nueva Gente* como “mediocridade e inautenticidade folclórica”, elogiou o Quinteto Armorial de “autêntica revelação” que recria expressões indígenas, africanas e ibéricas, ao usar a música erudita a serviço da popular, sem, no entanto, deformar o popular. Esse tipo de composição na avaliação da jornalista é um caminho importante de resgate da cultura latino-americana. O documento afirma também que a jornalista havia criticado o

representante brasileiro da edição anterior, e que o elogio tecido naquele ano de 1976 fora facilitado pelo trabalho de aproximação realizado pelo chefe do setor cultural da embaixada. O telegrama não informa, no entanto quem foi o representante brasileiro de 1975, e nem detalha sobre esse trabalho de aproximação realizado pela embaixada. Vale ressaltar que o Movimento Armorial, que pretendia criar uma arte erudita nacional que fosse inspirada na cultura popular, foi idealizado por Ariano Suassuna entre 1946-1969, e conduzido por ele por meio de cargos ocupados na UFPE e na Secretaria de Cultura de Recife entre 1970-1981 (Santos, 2009, p.26).

No mesmo ano de 1976, houve também um pedido de gravação folclórica. O MRE informou que o Comodoro Guiraldes escreveu uma carta ao Ministério para solicitar que fosse encaminhado ao Roberto Carlos, o pedido de gravação de duas músicas folclóricas “*Soy um arbol deshojado*” e “*Caminito de las vacas*”. O MRE também informou que o cantor demonstrou interesse em incluir no repertório tais composições, no entanto o artista, para melhor avaliar a solicitação, pediu a gravação das canções e partituras (Exteriores, 1976). Na semana seguinte, a Embaixada de Buenos Aires encaminhou o disco “*Aires Sureros para la Misa*” do grupo Los Arcos, além da partitura e letra que foram entregues pelo Comodoro Juan Guiraldes (Pinheiro, 1976).

O Brasil, além de receber, também enviou material qualificado como folclórico para outros países. Foi encaminhado em 1982 para a Nigéria, fita cassete, xerox e livro sobre boi bumbá e bordado do boi do Maranhão (Exteriores, 1982). Em 1970, vale ressaltar, instrumentos musicais como agogô, apito, ganzá, berimbau, entre outros, foram encaminhados para o Museu de Bruxelas. Já em 1964, fora realizada também a distribuição de 31 instrumentos típicos brasileiros (MRE, 1964, p.185).

A remessa de material foi acompanhada pela compra de livros musicais. O assessor de música da DDC, em 1966, sugeriu a compra dos livros “*Cantigas e canções da nossa terra*” (10 exemplares), “*Modinhas de nossa terra*” (20 exemplares) e “*Nossos avós contavam e cantavam*” (20 exemplares), todos de Angelica Resende, pelo valor de CR 162 mil (Araújo, 1966c). Esse pedido foi parcialmente atendido, pois a chefe da DDC, sem justificar, concordou apenas com os dois primeiros, e pediu para recalcular as despesas (Sauer, 1966c).

O assessor explicou que esse pedido de compra fora encaminhada por cartas enviadas ao Conselheiro Hélio Scarabotolo, por Celso Kelly, presidente da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), e por Renato Almeida, Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. O pedido registrado nessas cartas havia mais dois livros: “*Coreto de nossa terra*” e “*Lembrando Ouro Preto*” da mesma autora, que de acordo com o assessor da DDC, divulgam o folclore musical brasileiro. O

assessor revelou que conhece as obras, e que as duas últimas, na avaliação dele, versam superficialmente sobre assuntos locais mineiros. Já as três primeiras, de acordo com o juízo dele, merecem fazer parte do acervo da DDC e serem encaminhadas para o exterior, pois contêm inúmeras peças arranjadas para coro. Nesse momento, o assessor salienta que o repertório brasileiro para coral é escasso, e que a DDC recebe frequentemente das embaixadas pedidos por obras corais e folclóricas que não são atendidos.

Outra característica atribuída ao folclore é capacidade de atrair a atenção do público e da imprensa. Em 1975, a Embaixada em Trinidad Tobago sugere a subvenção de “conjunto nosso como uma orquestra popular ou grupo coreográfico”, pois o “aspecto folclórico afro-brasileiro é a melhor via para atingir a maioria do público”, e tal característica, de acordo com o embaixador, é mais facilmente divulgada pela imprensa (Aguilar, 1975).

A seguir, serão apresentadas as tabelas que vão reunir, de maneira cronológica, todos os subvencionados eruditos, populares e folclóricos para se ter uma visão panorâmica sobre a diversidade da Política de Difusão Cultural.

1.5 TABELAS

Realizações em 1964	Subvenção	Região
1) Carmela Saghy ⁶ (violino) e Cláudio Shasser (piano)	Turnê	América do Sul
2) Bossa Nova	“	México e EUA
3) VII Caravana (Lei Humberto Teixeira)	“	África (norte), Portugal e Inglaterra
4) Tom Jobim, Tamba Trio e Wilson Simonal	“	EUA e A. do Sul
5) Rosinha de Valença, Wanda Sá, Carlos Lyra, Sérgio Mendes e Jorge Ben	“	EUA, México e Peru
6) Diogo Pacheco (regente)	Palestra	Europa
7) Nelson Freire (piano)	Concurso	Bélgica e Portugal
8) Atelisa Salles ⁷ (violoncelo)	“	Hungria
9) Heitor Alimonda ⁸ (piano)	Curso	Paraguai
10) Quinteto Villa-Lobos	Turnê	América do Sul
11) Cláudio Santoro e Ana Stella Chic (piano)	“	Europa
12) Adelmana Torreão ⁹ (pianista)	“ e curso	Espanha, Itália e Portugal
13) Coral Madrigal Renascentista ¹⁰	“	EUA

6 Carmela nasceu em Natal RN, e estudou no Brasil com Oscar Borgeth, Eva Kovach, e no exterior, esteve em Israel e França (SAGHY, C)

7 Atelisa Salles obteve a graduação em violoncelo na UFRJ. Em 1963 ganhou bolsa de 5 anos para estudar na Hungria após participar de concurso (SALLES, A)

8 Alimonda (1922-2002), formou no Conservatório de SP em 1941, e obteve o grau de doutor em música em 1952 na UFRJ (Músicos Alimonda)

9 Aldemana Torreão (1929-1985) nasceu no Maranhão e teve carreira internacional (Lemos 2023).

14) Ivete Magdaleno ¹¹ (piano)	“	África
15) Homero Magalhães ¹² (piano)	“	Oriente Próximo
16) Luiz Carlos de Moura Castro ¹³ (piano) e Antonio Guerra Vicente ¹⁴ (violoncelo)	“	A. do Sul (4 países)
17) Luís Medalha Filho ¹⁵ (piano)	“	A. do Sul (4 países)

10 O Coral Madrigal Renascentista foi fundado em BH em 1956 pelos regentes Carlos Alberto Fonseca, Isaac Karabtchevsky e Carlos Prates. Desde 1986 é regido por Marco A. M. Drummond. (Magioli, 2014).

11 Yvete Magdaleno nasceu no RJ e diplomou-se no Conservatório Brasileiro, e fez carreira internacional. (Magdaleno, Y).

12 Homero Magalhães (1924-1997) nasceu em São João del Rey MG, estudou com Madalena Tagliaferro, e gravou discos na França, Tchecoslováquia e Brasil. (Homero, M).

13 Luiz Castro (1941-2025) nasceu no RJ. Graduou-se na Escola de Música da UFRJ, e se apresentou com orquestras dos EUA, Itália, Rússia entre outros países, lançou mais de 40 discos, e lecionou nos EUA, Espanha e Brasil (Concerto, 2025)

14 Antonio Guerra (1943-2019) fundou o Quarteto de Cordas da UnB (G1 2019).

15 Luis Medalha (1942) estudou com Arnaldo Estrella, e se aprimorou na Hungria, França Alemanha onde obteve o doutorado em 1972 (Carneiro, 2022).

Realizações em 1965	Subvenção	Região
1) Quarteto da Escola Nacional de Música	Turnê	EUA
2) Heitor Alimonda (piano) Maria Lúcia Godoy (canto)	Caravana	EUA
3) Natan Schwartzmann ¹⁶ (violino)	Turnê	México, Canadá e EUA
4) Krieger, Santoro, e o Quarteto da Escola de Nacional de Música	Festival	EUA
5) Gilberto Tinetti (piano)	Turnê	A. do Sul (8 países), El Salvador e México
6) Ivete Magdaleno (piano)	“	Senegal e Gana
7) Ney Salgado ¹⁷ (piano)	“	Europa (5 países)
8) João Carlos de Assis Brasil ¹⁸ (piano)	Concurso	Áustria
9) Roberto Szidon (piano)	“	Canadá
10) Francisco Mignone ¹⁹	“	Idem
11) Joel Bello Soares (piano)		França
12) Maria de Lourdes Cruz Lopes (canto) e Gerardo Parente (piano) ²⁰	Recital	América do Sul (7 países) e Panamá
13) Yara Bernette (piano)	“	Alemanha

16 Natan S (1930-2020) nasceu em Niterói, estudou na Escola Nacional de Música (atual UFRJ) nos EUA e Inglaterra, foi spalla da Osesp e lecionou na Unicamp (Concerto, 2020).

17 Salgado (1929-2015) ganhou vários prêmios nacionais e internacionais e foi professor da UnB (G1 DF 2015).

18 João Carlos (1945-2021) estudou com Jacques Klein, e aprimorou os estudos em Paris, Londres e Viena, além de ter lecionado no Conservatório Brasileiro e ter gravado com vários nomes da MPB (G1 Rio 2021).

19 Mignone (1897-1986) nasceu em SP (Mignone, F).

20 Parente nasceu em Fortaleza. Foi professor da Escola Livre de Música em SP (Parentes, G).

14) Amin Feres (canto)	Concurso	Alemanha
15) Oscar Borgeth(violino)	Recital	Europa (7 países) e Israel
16) Associação de Canto Coral ²¹	“	Europa (8 países)
17) Lia Salgado ²² (canto) e Lourdes Vallier (piano)	“	EUA
18) Ballet Folclórico Mercedes Batista e Alúcio de Alencar Pinto(piano)	Turnê	França

Realizações em 1966	Subvenção	Região
1) Arthur Moreira Lima (piano)	Turnê	França e Inglaterra
2) Ana Stela Chic (piano)	“	Europa Ocidental
3) Carmela Saghy (violino) e Miguel Proença (piano)	“	Áustria
4) Isaac Karabtchevsky (regência)	“	Bélgica
5) João Carlos Assis (piano)	“	Europa
6) “conjunto Bossa Nova”	“	Europa (5 países)
7) Amin Feres (canto)	Concurso	Bélgica
8) Blute Bukowitz (piano)	“	Portugal
9) Darcy Fonseca (violão)	Diárias	Europa
10) Delegação Dacar	Festival	África
11) Marlos Nobre	“	República Tcheca
12) Camargo Guarnieri	“	Portugal

21 Foi fundada em 1941 por Cleofe Matos, professora da UFRJ. (Associação Canto Coral).

22 Salgado (1914-1980) nasceu no RJ, e entre 1947 e 72, integrou as temporadas do Municipal do RJ (Salgado, L).

13) Ana Lúcia Marques Altino (piano) ²³	Passagens	Peru
--	-----------	------

Realizações em 1967	Subvenção	Região
1) Nobre e Santoro	Pedido de passagens	Espanha
2) Sérgio Abreu ²⁴ (violão)	Passagens e turnê (contrapartida)	Europa (passagem), México, Venezuela e Peru (turnê)
3) Adhemar Nóbrega ²⁵	Curso	Portugal
4) Jaime Rodrigues Siqueira (jornalista) e C. Santoro	Passaportes especiais	xx
5) Teresinha Rohring ²⁶ (canto)	Turnê	Uruguai, Argentina e Chile
6) Yvete Magdaleno (piano)	“	América do Sul (5 países)
7) Arthur Moreira Lima (piano)	Turnê	EUA
8) Jacques Klein (piano)	“	EUA
9) Quarteto de Cordas	“	Europa (6 países)
10) Eudóxia de Barros (piano)	“	Américas do Norte e Central
11) Marlos Nobre (composição)	Concurso	Espanha

²³Ana Lúcia Altino (1944) nasceu em Pernambuco, fez a graduação na UFPE, e obteve doutorado na Alemanha e nos EUA, e foi uma das fundadoras da Orquestra Filarmônica Norte/Nordeste (Rodrigues, 2024).

²⁴ Abreu (1948-2023) nasceu no RJ. Gravou discom com Maria Lucia Godoy, e fez turnês internacionais com o Duo Abreu (Concerto, 2023)

²⁵ Nóbrega (1917- 1979) nasceu em Patos PB, formou no Conservatório e integrou a AMB (Nóbrega, A).

²⁶ Rohring (1927-2021) (Pelotas 13 horas, 2021).

Realizações em 1968	Subvenção	Região
1) Apoio ao Festival Internacional da Canção	Apoio	Rio de Janeiro
2) Elizete Cardoso	Turnê	América Latina
3) Olodum (folclore)	“	Equador e América

Realizações em 1969	Subvenção	Região
1) Quarteto 004	Turnê	Peru e Colômbia
2) Festival Internacional	Apoio	Brasil
3) Festival das Américas	Apoio	Brasil

Apresentações em 1970	Subvenção	Região
1) Vicky Adler (piano)	Concurso	Suíça
2) Toni Tornado e Trio	Concurso	Idem
3) Sinfônica Nacional; Jacques Klein; Nelson Freire (piano)	Apresentação	Brasília
4) Elizete Cardoso e Zimbo Trio	“	EUA e Venezuela
5) Quarteto 004	“	Colômbia e Peru
6) Madrigal Renascentista (coral)	“	Europa (5 países)
7) Viva a Bahia ²⁷ (folclore)	“	x

27 Fundado em 1962 por Emília Biancardi (Roscelli 2021).

Realizações em 1971	Subvenção	Região
1) Ney Salgado (piano)	Recital	Suíça
2) Maria Lívia São Marcos (violão)	“	“
3) Maria Lívia São Marcos ²⁸ e David Machado (regência)	Participação em concerto	“
4) Arthur Moreira Lima	Recital	“
5) Olga Prager ²⁹ (canto)	“	Argentina
6) Maura Moreira ³⁰ (“)	“	Europa (4 países)
7) Ana Maria Martins (“),	“	Espanha
8) Vanya Elias ³¹ (piano)	“	Idem
9) Fernando Lopes ³² (“)	“	Idem
10) Arthur Moreira Lima (“)	“	Inglaterra
11) Yara Bernette (“)	“	“
12) Carlos Barbosa Lima ³³ (violão)	“	“
13) Turíbio Santos ³⁴ (“)	“	França

28 Maria Lívia (1942) nasceu em SP e lecionou no Conservatório de Genebra de 1970 a 2000 (Lombizani, 2024).

29 Prager (1909-2008) nasceu em Manaus, teve carreira internacional (Cenarium, 2020).

30 Maura (1933-?) nasceu em BH, estudou no Conservatório Mineiro, e se aperfeiçoou na Áustria e Alemanha e fez parte da Ópera de Colônia (Revista Brasil-Europa 2010).

31 Vanya estudou na França (M. Tagliaferro) e Inglaterra e tem sólida carreira internacional (José, Vanya).

32 Lopes (1935-2019) nasceu no RJ, estudou com A. Estrella e M. Tagliaferro, foi professor da Unicamp e UFBA e se apresentou em vários países (Unicamp, 2019)

33 Lima (1944-2022) nasceu em SP, lecionou nos EUA, e se apresentou em vários países (Lima, A.)

34 Turíbio (1943) nasceu em São Luís MA, foi diretor do Museu Villa-Lobos, lecionou na UFRJ.

14) Magdalena Tagliaferro (piano)	“	“
15) Regina de Carvalho (canto)	“	“
16) João Carlos Martins (piano)	“	EUA
17) Ney Salgado (“)	“	“
18) Jacques Klein (“)	“	“
19) Lais Brasil ³⁵ (“)	“	“
20) Vanja Orico (canto)	“	“
21) Darci Villa Verde ³⁶ (violão)	“	“
22) Wilhem Martin (“)	“	Inglaterra
23) Max Barbosa Teppich (“)	“	“
24) Viva a Bahia (folclore)	“	Peru

Realizações de 1972	Subvenção	Região
1) Nelson Freire (piano)	Turnê	Finlândia e A. Sul (2 países)
2) Antonio Guedes Barboza (“)	“	EUA
3) Cristina Ortiz ³⁷ (“)	Concurso	Inglaterra
4) Arnaldo Cohen e Oriano de Almeida (“)	Turnê	Europa
5) Caio Pagano (“)	“	EUA
6) Escola de Samba Império Serrano	“	Argentina

35 Brasil nasceu em 1935 no RJ. Acesso: 17 set. 2025 (Brasil, L.S)

36 Verde (1934-2019) (Revistas Francisca, 2019)

37 Ortiz (1950) nasceu em Salvador e já se apresentou com várias orquestras internacionais (Ortiz, C)

Realizações em 1973	Subvenção	Região
1) Curt Lange ³⁸ (pesquisa)	Palestra	EUA
2) Quarteto de Cordas da UnB	Turnê	A. do Sul (6 países) e Costa Rica
3) Orquestra de Câmara Musicanova “Bahia		Paraguai e Uruguai
4) Alceo Bocchino (regência)	“	Bulgária
5) Antonio Guedes Barbosa (piano)	“	Inglaterra
6) Lais Souza Brasil (piano)	“	EUA
7) Marlos Nobre (composição)	Evento/ Unesco	Suíça

Realizações em 1974	Subvenção	Região
1) John Neschiling (regência)	Turnê	Áustria
2) Arnaldo Cohen (piano)	“	Espanha
3) Julita Perez (canto)	“	“
4) Maria Lívia São Marcos “(violão)		“
5) Roberto Szidon (piano)	“	Itália
6) Dagoberto Linhares ³⁹ “(violão)		“
7) Jacques Klein (piano)	“	França
8) Wagner Novaes (pesquisa)	palestra	Itália

38 Lange (1903-1997) foi um musicólogo.

39 Linhares é de SP, e lecionou no Conservatório de Lausanne (Linhares, D).

Apresentações em 1975	Subvenção	Região
1) Quarteto de Cordas da UnB	Turnê	Europa Oc. (9 países), Américas do Norte (2) e do Sul (4)
2) Grupo Experimental de Música da UnB	“	Europa Oc. (7 países)
3) Eudóxia de Barros (piano e palestra)	“	A. do Sul (4 países)
4) Gal, Betânia, Chico, Toquinho	Passagens	Itália

Apresentações em 1976	Subvenção	Região
1) Quarteto de Cordas da UnB	Turnê	x
2) Quinteto Villa-Lobos	“	x
3) Cláudio Santoro (composição)	Festival	Alemanha
4) Maura Moreira (canto)	“	“
5) Trio do Rio de Janeiro	“	“
6) Genoveva Bergold (piano)	“	“
7) Marlos Nobre (composição)	“	EUA
8) Nelson Freire	Turnê	x
8) Quinteto Armorial	Festival	Argentina

Apresentações em 1977	Subvenção	Região
1) Belkiss Carneiro de Mendonça ⁴⁰ Turnê (piano)		x
2) Cristina Ortiz (“)	“	x
3) Joel Bello Soares, (“)	“	x
4) Nelson Freire (“)	“	x
5) Antonio Guedes Barbosa (“)	“	x
6) Jacques Klein (“)	“	x
7) Luís Cláudio de Moura Castro (“)	“	x
8) Heitor Alimonda (“)	“	x
9) Miguel Proença (“)	“	x
10) Arthur Moreira Lima (“)	“	x
11) Roberto Szidon (“)	“	x
12) John Neschling (regência)	“	x
13) Henrique Morelenbaum (“)	“	x
14) Santiago Sabino ⁴¹ (violoncelo)	“	x
15) Dagoberto Linhares (violão)	“	x
16) Neyde Tomás (canto)	“	x
17) Maria Lúcia Godoy (canto)	“	x
18) Madrigal Renascentista (coral)	“	x
19) Associação de Canto Coral	“	A. Latina inteira

40 Mendonça (1928-2005) nasceu em Goiânia, conclui curso na Universidade do Brasil. Acesso 07 ago 2025.

41 Sabino nasceu em S. J. del Rey MG em 1942, e integrou a Filarmônica de Londres (Braga, F, 2016).

20) Ballet Stagium	“	x
21) Mário Tavares ⁴² (regência)	Festival	EUA
22) Antônio Meneses (violoncelo)	“	“
23) Carlos Barbosa Lima (violão)	“	“
24) Trio Música Viva	“	“
25) Francisco Mignone (composição)	“	“
26) Quarteto de Cordas da UnB	“	“

Apresentações em 1978	Subvenção	Região
1) Quarteto de Cordas da UnB	Apresentação	Iraque
2) Renato Andrade ⁴³ (viola caipira)	Turnê	EUA

Apresentações em 1979	Subvenção	Região
1) Miguel Proença (piano)	Cachê	Itália
2) Heitor Alimonda (piano)	“	“
3) André Musso	“	“
4) Dagoberto Linhares (violão)	“	“
5) Renato Andrade (viola caipira)	Turnê	América Central (3 países)

Apresentações em 1980	Subvenção	Região
Renato Andrade (viola caipira)	Turnê	África (3 países)

Apresentações em 1981	Subvenção	Região
------------------------------	------------------	---------------

42 Tavares (1928-2003) nasceu em Natal RN, e foi regente (Tavares, M).

43 Andrade (1932-2005) nasceu em Abaeté MG e gravou seis discos autorais instrumentais de viola caipira (Cardoso 2012).

Terezinha Roehring	Curso	Uruguai
--------------------	-------	---------

1.5.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TABELAS

Essas tabelas foram feitas para agrupar os nomes dos artistas subvencionados, o que possibilita analisar a quantidade e o perfil dos artistas contemplados. Essa lista, apesar da lacuna na documentação pesquisada no acervo do Itamaraty, indica uma quantidade de subvenção muito maior aos artistas eruditos do que em relação aos populares e folclóricos. Essa lista dos subvencionados pelo Itamaraty será complementada pela relação de discos comprados e enviados pelo MRE e pela edição de partituras e catálogos de obras que serão discutidas no Capítulo 3.

Em relação aos instrumentistas eruditos, os pianistas foram de longe os mais subvencionados, e em segundo lugar apareceram cantores e violonistas. Por fim, violinistas, regentes e violoncelistas fecham a lista dos subvencionados, que curiosamente, não registrou nenhuma presença de instrumentistas de sopro e percussão.

Em relação aos contemplados, os compositores que mais aparecem foram Cláudio Santoro (sete menções) e Marlos Nobre, cinco. Em relação aos instrumentistas, os pianistas Arthur Moreira Lima e Nelson Freire tiveram cinco menções, e Heitor Alimonda, quatro. Em relação aos grupos, o Quarteto de Cordas da UnB apareceu cinco vezes. Em relação aos populares, curiosamente, o violeiro instrumental Renato Andrade registrou três aparições na lista. Essa aparição, no entanto, não nega que a MPB, no geral, foi a mais escolhida no popular. Vale registrar também os nomes do Quarteto 004 e da Elizeth Cardoso. Na lista dos populares, rock, sertanejo e brega/ cafona ficaram de fora. Outra observação é em relação a maior subvenção a instrumentistas do que a grupos, e isso foi percebido tanto nos eruditos quanto nos populares.

Outro ponto a se considerar é sobre os destinos contemplados pela Política de Difusão Cultural. Europa Ocidental, seguida da América do Sul e da América do Norte (preponderantemente os EUA), foram as regiões que mais receberam a subvenção do Itamaraty. Depois aparecem África, especialmente o norte e o ocidente do continente, e a América Central. Por fim, Europa Oriental e Oriente Médio. Ásia e Oceania não apareceram nesta pesquisa.

Outra questão a se levantar é a variação da intensidade da Difusão Cultural. Vale sublinhar que os anos mais produtivos foram 1977 e 1971, seguidos de 1965, 1964 e 1966. Por outro lado, os anos menos movimentados foram 1980 e 1981, seguidos de 1978, 1968 e 1969. Essa diferença de produtividade pode estar relacionada com a redução do orçamento, e com a falta de documentação

arquivada. Cabe destacar que poucos documentos sobre as questões orçamentárias foram arquivados, e vale citar aqui uma circular de novembro de 1969 que informou que verba cultural seria cancelada em 01/01/1970, e por isso, projetos deveriam ser apresentados até 31/12/1969 para “melhor apresentar a imagem do Brasil”. A verba não foi totalmente cancelada, pois houve programação em 1970.

Diante desse cenário de redução de gastos, o Departamento Cultural, para diminuir os custos das turnês, apresentou em 1970 alguns nomes de artistas brasileiros que moravam no exterior. A cantora Maura Moreira, o violonista Turíbio Santos, e a pianista Yara Bernette residiam respectivamente em Colônia, Paris e Munique, e tais nomes foram sugeridos para se apresentar no norte da África, Oriente Médio e Europa. Foram apresentados também os nomes da cantora Maria Lúcia Godoy e os Mutantes que representam a “nova” música brasileira. Em relação a programação cultural na região dos EUA, Canadá e Caribe, a sugestão é conjunto de Roberto de Regina⁴⁴ que fora contratado para ir ao EUA e sua cantora Eliane Sampaio, além do pianista Luis Carlos de Moura Castro que mora na América do Norte. Já para a América do Sul, foram apresentados os nomes do violinista Cussy de Almeida, Trio Pró Arte (Daisy de Lucca, Alberto Jaffé, e Iberê Gomes Grosso), além de Marília Medalha e Eduardo Conde e seu conjunto de música popular (Estado de SP, 05 de fev. 1970, p. 12).

A seguir, para aprofundar o olhar especificamente em relação aos artistas contemplados, vou comentar sobre a biografia dos compositores e instrumentistas que mais apareceram nessas tabelas. Arthur Moreira Lima (1940-2024), por exemplo, iniciou seus estudos com a professora Lúcia Branco que também orientou Tom Jobim e Nelson Freire. Em seguida, estudou na França e na URSS. Em 1965, ele obteve a segunda colocação na Competição Internacional de Piano Frédéric Chopin. Adiante, foi morar na Áustria e desenvolveu sólida carreira internacional. Nos anos 2000, realizou o projeto de tocar piano em um caminhão que percorreu várias cidades brasileiras (Perpétuo 2024).

Já Nelson Freire (1944-2021), natural de Boa Esperança MG, quando tinha 12 anos de idade, foi finalista do Concurso Internacional do Rio de Janeiro, e obteve bolsa para estudar na Áustria,

44 O grupo, formado em 1958, foi regido pelo cravista Roberto de Regina (1927-2025), e apresentava um repertório da Idade Média e da Renascença. Faziam parte do grupo em 1969: Heloísa Madeira, Eliane Sampaio, Mary Groissman, Rosely Brajterman, Salyr Lerner, Aldo Baldin, Marcello Madeira e Meyer Dirota. In: <https://a-memoria-da-dublagem.weebly.com/vozes-conjunto-roberto-de-regina.html>. Acesso: 17 jun 2025.

onde foi morar em 1959. Em 1964, ganhou prêmio em Portugal cuja participação foi auxiliada pelo MRE, e assim começou a consolidar uma consagrada trajetória (Pédico 2015).

Heitor Alimonda (1922-2002) também teve uma carreira internacional. Ele obteve graduação em piano pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo (1941), doutorado pela UFRJ (1952), onde exerceu carreira desde essa data, e pós-graduação em Londres (1960) (Músicos Alimonda s/d). Vale ressaltar que Alimonda conduziu a Operação Campus 1965 que percorreu várias cidades dos EUA. Outro ponto importante da carreira de Alimonda foi a troca de correspondência com Cláudio Santoro entre 1952 e 1973 com o objetivo de discutir as composições recentes de Santoro, falar sobre a recepção do público, entre outros assuntos musicais, que denotam uma influência entre compositor e intérprete (Vieira, 2013, p.73).

Santoro (1919-1989), o compositor que mais apareceu na lista da DDC, lecionou em Brasília e Mannheim, Alemanha, foi um dos fundadores das orquestras da UnB e da Rádio MEC (Câmara), e foi regente convidado de orquestras em vários países como: União Soviética, Alemanha, França, Uruguai, Tchecoslováquia, entre outros. Santoro também integrou o Conselho Interamericano de Música da O.E.A., e atuou no Instituto de Estudos Comparativos da Música e Documentação da Alemanha (Cláudio Santoro s/d). Quem também teve atuação internacional foi o diplomata Vasco Mariz que foi eleito em 1967 para o cargo de Presidente do Conselho Interamericano de Música (Cidem) que é um organismo de educação musical da Organização dos Estados Americanos (Priore, 2025, p.308).

Essa participação em organismos internacionais também pode ser vista na trajetória de Marlos Nobre (1939-2024) que em 1973 assumiu a presidência do Comitê Brasileiro de Música da Unesco, e nessa mesma entidade, posteriormente, integrou o Conselho Internacional de Música até os anos 1980 (Martinelli, 2014). Em solo nacional, Nobre, em 1972, foi o diretor musical da Rádio MEC que nessa época administrava alguns conjuntos como a Orquestra Sinfônica Nacional que foi mais tarde foi integrada à UFF. Outro ponto de contato entre Nobre e a ditadura foi o Projeto Espiral que foi desenvolvido pelo Instituto Nacional de Música, braço da Funarte, em 11 Estados, entre 1976 e 1989, para estimular a formação de instrumentistas de cordas. Nobre foi o diretor do INM entre 1976 e 1979, e nesse período, o projeto instalou núcleos de ensino nas capitais dos seguintes estados: CE, PB, PA, SC, RS, RN, PE, além do DF, e uma oficina de luteria no RJ (Santos, 2015, p.3).

Outro ponto a se destacar na lista da DDC é que muitos musicistas foram contemplados apenas uma vez, o que revela uma diversidade de nomes. Atelisa de Salles, por exemplo foi apoiada

apenas em 1964. Vale destacar que ela obteve a graduação em violoncelo na UFRJ, e em 1963 ganhou bolsa de cinco anos para estudar na Hungria após participar de concurso. Pode-se citar também o caso do cantor Amin Feres que apareceu duas vezes na lista da DDC. Em 1965, ele obteve a 4ª colocação no Concurso de Canto de Munique, e representou oficialmente o Brasil em Genebra e Toulouse, e em 1966, participou de concurso em Bruges, Bélgica. Além disso, Feres também integrou o Madrigal Renascentista, coral de Belo Horizonte que foi subvencionado. A trajetória de Feres ajuda a conectar vários pontos do campo erudito.

Natural de Ressaquinha MG, Feres (1934-2006) teve aulas de “interpretação pianística com Jacques Klein” que também foi subvencionado pelo MRE, e com vários professores de outras áreas musicais, além de ter estudado canto de 1959 a 1968 na Alemanha (Freiburg e Berlim). Por meio de entrevista, Mauro Chantal, que foi aluno de Feres, informou que o cantor obteve essa bolsa de estudo após uma turnê do Madrigal Renascentista na Alemanha (Chantal, 2025). Essa preparação no exterior o ajudou a ser premiado no II Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, em 1965, e tal conquista facilitou sua ida ao EUA onde interpretou um dos personagens da ópera *Giulio Cesare in Egitto*, de Handel, ao lado da soprano Montserrat Caballé e do baixo Simon Estes, entre outros solistas (Roussin, 2023, p. 3-4). Vale ressaltar que essa apresentação foi gravada ao vivo em 1967 no Carnegie Hall, em Nova Iorque, e contou com a participação do coral e da orquestra da American Opera Society (Roussin, 2023, p.7). Essa passagem pelos EUA facilitou sua contratação pela *Columbia Artists Management*, agência que empresariou vários artistas da música erudita, após “indicação da Bidu Sayão, que o ouviu em audição particular em Nova York” (Roussin, 2023, p. 2).

Além da performance nos palcos, Feres atuou na administração cultural, e exerceu o cargo de Diretor Artístico da Fundação Clóvis Salgado, entidade subordinada à Secretaria de Cultura de Minas Gerais, localizada em Belo Horizonte, de 1971 a 1974. Além da administração, ele se dedicou também à docência, e vale pontuar que em 1973, ele começa a lecionar na UFMG onde se aposentou no início dos anos 2000 (Roussin, 2023, p.9).

Percebe-se portanto que o campo erudito foi formado por uma rede constituída por concursos (nacionais e internacionais), faculdades e conservatórios (brasileiros e estrangeiros), professores, bolsas, entidades culturais da administração pública, organismos internacionais, e toda essa teia de relações está em contato, de alguma forma, com o MRE.

Essa relação entre diplomacia e o campo erudito ajudou na promoção internacional da cultura brasileira que foi realizada pelo Itamaraty. Vale destacar que no final dos anos 1970, a curadoria exercida pela DDC foi auxiliada por críticos, jornalistas, artistas, curadores e pela equipe

da Funarte, pois “não era fácil escolher naqueles tempos sem Internet” de acordo com Edgard Teles Ribeiro que trabalhou na DDC entre 1978-80⁴⁵ (Cardoso, 2012, p.60).

Além dessa ajuda externa, pode-se pontuar que o contato entre diplomatas e artistas costuma gerar convites e subvenções diplomáticas. Exemplo disso, foi a convivência no Departamento de Música da UnB onde trabalharam o compositor Fernando Cerqueira e o pianista Paulo Afonso Moura Ferreira que atuou na DDC. Cerqueira lembra que lecionou em Brasília de 1970 e 1975. Outro exemplo dessa sociabilidade foi o convite feito ao violonista instrumental Renato Andrade pelo embaixador nos EUA João Batista Pinheiro a fazer uma excursão por universidades estadunidenses em 1978, e a partir desse convite, o instrumentista viajou para vários países (Castro *apud* Cardoso, 2012, p.32).

Em outros momentos, os próprios instrumentistas procuravam o Itamaraty, como foi o caso da pianista Cristina Ortiz que em 1969, momento em que tinha 18 para 19 anos, foi com sua mãe à Embaixada dos EUA, localizada no Rio, que ficava perto do Conservatório Brasileiro de Música, onde ela estudava, para “pedir uma possível colaboração” para poder ir ao Texas para participar do “famoso Concurso Van Cliburn” que foi vencido por ela. Ortiz, nos relatórios do MRE, apareceu duas vezes (1972 e 1977). Ela esclareceu por meio de entrevista que em 1972 participou do *Leeds International Piano Competition*, na Inglaterra (Ortiz, 2025).

De qualquer forma, o ato de subvencionar artistas, na avaliação do diplomata Ribeiro Teles, deveria manter uma “média de qualidade aceitável” (Cardoso, 2012, p.60). Já para o embaixador Eduardo da Costa Farias que era 2º Secretário no final da década de 70⁴⁶, as contratações deveriam ter “valor de divulgação para a cultura brasileira”. Já o embaixador Jayme Villa-Lobos que chefiou a DDC entre 1980 e 1983,⁴⁷ salienta, no entanto, que “não havia critérios expressos para o engajamento de artistas” (Cardoso, 2012, p. 60). De todo modo, Villa-Lobos afirma que o objetivo era fazer com que a cultura brasileira fosse “conhecida, compreendida e admirada” (Cardoso, 2012, p. 101). Posição semelhante tem Vasco Mariz que afirmou, quando esteve no Departamento Cultural, que incentivou a participação de brasileiros em concursos internacionais para salientar a presença brasileira no cenário mundial (Priore, 2025, p. 308). Exemplo disso foi o apoio dado ao violonista Turíbio Santos para ir para a França onde venceu um concurso, o que impulsionou a

45 Ele trabalhou na Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty entre 1978-1980 (Cardoso, 2012).

46 Eduardo Farias era Segundo Secretário na época estudada (Cardoso, 2012)

47 Jayme Villa-Lobos foi o chefe da DDC entre 1980 e 1983 (Cardoso, 2012)

carreira do instrumentista. Rubens Ricupero, que chefiou a DDC entre 1971 e 74, segue o pensamento, e afirma que a função da difusão “era inscrever o Brasil no mapa da cultura mundial” (Ricupero, 2024).

Essa inscrição foi de certo modo criticada pela imprensa. O JB, por exemplo, criticou o repertório apresentado pelos pianistas Miguel Proença e Sônia Pessoa em um concerto na Alemanha, devido à ausência de compositores nacionais nessa turnê, que foi patrocinada pelo MRE em 1967. A matéria, por outro lado, não especifica se o repertório deveria ser erudito ou popular (JB, 11 jan.1967, p.7). Já em 1969, o JB publicou um texto no qual informou que o mesmo Miguel Proença faria uma turnê mundial patrocinada pela DDC cujo repertório prioritariamente será de compositores nacionais como Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, entre outros (JB, 04 jul. 1969. p. 07). A escolha do repertório foi uma estratégia do Coral Madrigal Renascentista que incluía no seu repertório que priorizava o período da Renascença, canções de outros momentos da história erudita, além de peças folclóricas estrangeiras e brasileiras. A montagem desse repertório podia incluir algumas peças regionais dos locais onde o grupo iria se apresentar (Oliveira, 2015, p. 211). Arnon Oliveira analisou a trajetória do Madrigal entre 1956 e 1962, momento em que foi regido prioritariamente por Isaac Karabtchevsky, e nesse período, em relação ao cancioneiro nacional, o grupo contemplou apenas as obras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Hekel Tavares e Roberto de Castro (Oliveira, 2015, p.233).

O repertório utilizado na divulgação internacional da música brasileira realizada pelo MRE nunca foi uma unanimidade na imprensa, e, em 1971, foi criticado pelo Walter Silva, jornalista da Folha de S. Paulo, da seguinte forma: “Seria o caso de reunir os homens do turismo, e das relações exteriores, com o auxílio oficial particular, e tentarem uma solução para a divulgação da nossa música no exterior, despertando, simultaneamente, o interesse estrangeiro pelas nossas atrações turísticas”. Nesse texto, Silva sugere o nome de Hermeto Pascoal, pois o “Bruxo dos Sons” “reúne possibilidade de projetar nosso comportamento musical atual com sucesso” (Silva, 1971, p. 32). Silva não estabelece critérios para a divulgação dos artistas, e essa matéria é motivada pela vinda de Duke Ellington ao Brasil. Opinião semelhante foi expressa em um texto publicado no JB em 1970 que diz que é necessário “um amplo trabalho de implementação internacional (...) caso contrário, a atual música do Brasil corre o perigo de continuar entusiasmando apenas os especialistas” (JB, 24 jan. 1970, p. 16). As escolhas feitas pelos diplomatas movimentaram o Departamento Cultural do Itamaraty que na avaliação de Zétola (2011) foi uma “arena de embates”. Essa profusão de ideias será discutida a seguir.

CAPÍTULO 2: ANÁLISE SOBRE A DIFUSÃO MUSICAL

Este capítulo apresenta a discussão dos quatro embates que conduziram o Departamento Cultural do MRE, a saber: a) representatividade estética, b) função da diplomacia cultural, c) função da arte, d) função geopolítica (Zétola 2021).

Em seguida, discute teoricamente a diferenciação dos termos: diplomacia cultural (Ribeiro 2011), política de expansão cultural (Ferreira 2006) política externa cultural e política cultural externa (Chistofolletti 2024), diplomacia pública e propaganda (Valdez 2012), bem como, Políticas de Atração (Jaremtchuk 2023). Por fim, serão tecidos alguns comentários sobre os paradigmas do ocidentalismo e universalismo.

2.1 EMBATES DENTRO DO DEPARTAMENTO CULTURAL

A normatização institucional da diplomacia cultural, de acordo com Zétola (2011), que além ser o diplomata responsável pelo Setor Cultural da Delegação do Brasil junto a Unesco, é doutor em História, movimentou quatro embates que conduziram o Departamento Cultural do MRE que podem ser esquematizados da seguinte forma: a) representatividade estética (arte brasileira ou universal), b) função da diplomacia cultural (relações internacionais ou propaganda nacional), c) função da arte (consumo, deleite ou engajamento), d) geopolítica (ocidentalismo ou universalismo).

No que tange o primeiro ponto, representatividade estética (nacional ou universal), Zétola pontua que a primeira parte desse embate, pode ser vista na discussão, em 1945, da criação de uma discoteca de obras brasileiras eruditas e populares que seriam enviadas para as embaixadas, e a segunda, pode ser percebida no comentário feito pelo chefe do Departamento Cultural em 1951, Roberto Mendes, que criticou fortemente a qualidade do acervo dessa discoteca. O autor pontua que a ideia da criação da discoteca foi influenciada pelo então diplomata Vinícius de Moraes e pelos ecos da Semana de 22, ao passo, que a segunda, tenta inserir o Brasil no cânone da música erudita ocidental (Zétola 2021).

Essa inserção no ocidentalismo foi muito bem expressa em 1967 pelo assessor de música da DDC Mozart Araújo que afirmou que a diplomacia cultural do MRE deve enfatizar a “contribuição sonora do Brasil à música universal” (Araújo, 1967d). Em consonância a esse preceito, o MRE enviou telegrama a OEA para definir a participação brasileira no Festival de 1965 para defender “interesse musical brasileiro no hemisfério” (Exteriores, 1965a). Na avaliação do MRE, é

necessário escolher bem o repertório, pois indicar músicas “nacionalistas para festival de vanguarda, representa uma política anti-brasileira” (Exteriores, 1965b). Já Rubens Ricupero, que chefiou a DDC entre 1971 e 74, em entrevista cedida em 2024, defendeu a ideia da representatividade nacional, e afirma que a difusão do Itamaraty pretendia demonstrar “que o Brasil é um país capaz de criar uma cultura própria a partir dos diversos elementos que nos formaram” (Ricupero, 2024). Essa visão do diplomata mudou de contorno, pois de acordo com reportagem do Estadão de 1973, Ricupero disse que o MRE deveria apenas subvencionar artistas que fossem originais e universais. Pensando no grau de inserção internacional da cultura brasileira, o diplomata estabeleceu a seguinte ordem de importância para os “produtos culturais exportáveis”: 1) arquitetura, 2) desenho e gravura, 3) música popular (Bossa Nova, Elizeth Cardoso e Tamba Trio), 4) música de vanguarda, 5) literatura e 6) danças populares (frevo, carnaval, manifestações folclóricas da Bahia). Essa classificação, vale ressaltar, não foi justificada na matéria (Estadão, 24 nov. 1973, p.8).

Opinião intermediária sobre o tipo de arte que deveria ser divulgada foi expressa pelo MRE que afirmou em 1969:

Deu-se prioridade à divulgação da criação artística dos jovens e suas pesquisas estéticas, não somente em termos da nacionalidade brasileira e suas raízes, mas também de uma linguagem universal, que hoje já não se confunde com o mero regionalismo pitoresco. Organizaram-se apresentações de música erudita e popular, incentivando assim conhecimento, por outros povos, de uma evolução musical no Brasil, desde as antigas manifestações barrocas mineiras até as realizações mais avançadas no campo da música eletrônica e da música popular (MRE, 1969, p.145).

Essa visão do próprio MRE mudou de configuração em 1973, pois:

a orientação seguida pelo Itamaraty inspirou-se na preocupação de apoiar especificamente a criação musical contemporânea brasileira em substituição à política de custear tournées de pianistas e cantores, de resultados duvidosos em termos de promoção da cultura brasileira (...). A participação do Itamaraty no desenvolvimento da música de vanguarda no Brasil, onde possuímos cinco ou seis nomes de projeção mundial, como Marlos Nobre, Cláudio Santoro, Lindemberg Cardoso, José Antonio de Almeida Prado, Jorge Antunes⁴⁸ e Fernando Cerqueira⁴⁹, tem alcançado amplo reconhecimento da crítica musical e nos pronunciamentos dos compositores como um trabalho efetivo e de grande produtividade” (MRE, 1973, p. 164-165).

48 Antunes (1942) nasceu no RJ. Graduiu-se em regência, violino e composição, e obteve doutorado em Paris. Lecionou na UnB (Antunes, J).

49 Cerqueira (1941) nasceu em Ilhéus BA. Obteve graduação na UFBA. Lecionou na UnB e UFBA (Cerqueira, F.)

Cerqueira lembrou por meio de entrevista que a turnê do Quarteto de Cordas da UnB entre 1973 e 1975 incluiu uma peça de autoria dele (Cerqueira, 2025). Além disso, ele acredita que a pressão dos jovens compositores pode ter auxiliado nessa mudança do perfil subvencionado pela DDC.

“Sei que havia na época um grande movimento de grupos musicais realizando pelo exterior tournées com repertório tradicional pouco representativas da cultura musical nacional contemporânea que se ampliava no país. Talvez a mudança tenha começado pela pressão ou orientação para que fossem incluídas nos programas peças de compositores jovens ao lado de Villa-Lobos, Guarnieri e outros da velha guarda” (Cerqueira, 2025).

Essa mudança pode ser vista também no repertório do Coral Madrigal Renascentista que, sob a batuta de Afrânio Lacerda que ficou à frente do conjunto entre 1972 e 1988, incorporou a nova geração formada por “Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian, Gilberto Mendes, Lindembergue Cardoso” (Oliveira, 2015, p.202). A ampliação desse repertório e a coexistência das visões citadas acima corrobora a fala de Zétola (2021) que diz que o Departamento Cultural do Itamaraty foi uma “arena de embates”.

Em relação ao segundo tópico, o autor esclarece que a grande diferença entre Relações Internacionais e propaganda é o nível de subordinação ao Estado da prática diplomática. As diferenças entre a criação do Serviço de Expansão Intelectual no MRE em 1934 que objetivava fazer uma “propaganda dissimulada” do Brasil, e a instituição do Departamento Cultural em 1961 que pretendia apoiar interações entre grupos estrangeiros e nacionais, ressaltam essa diferenciação conceitual (Zétola 2021).

O terceiro embate, função da arte (engajamento, deleite ou mercadoria) foi desenvolvido ao longo dos anos 1940 e 60. A posição de engajamento foi defendida pelo Arnaldo Carrilho que foi o embaixador que muito auxiliou a difusão internacional do Cinema Novo. Já a postura do deleite, ou seja, a arte pela arte, era defendida pelos diplomatas Vasco Mariz e por Vinícius de Moraes, e por fim, a posição da mercadoria era mantida pelo diplomata Wladimir Murtinho que via arte como meio de promover renda e movimentar a economia (Zétola 2021).

Por fim, abordando o último par, universalismo e ocidentalismo, este pode ser visto na sugestão feita em 1956 por Meira Pena que foi chefe do Departamento Cultural, de proibir a entrada de Chaplin em território nacional em função da crítica feita aos EUA pelo filme “Um rei em Nova Iorque”. Já o universalismo pode ser percebido tanto na abertura do leitorado em Dacar em 1961,

quanto na participação brasileira no Festival de Artes Negras no Senegal, em 1966. Zétola esclarece que a Guerra Fria e a Política Externa Independente adotada a partir da gestão de Jânio Quadros são elementos fundamentais para entender essas posições (Zétola 2021).

Essa análise proposta por Zétola estabelece também uma divisão cronológica da predominância desses quatro embates. Entre 1961 e 64, as posições das relações internacionais culturais, a originalidade da arte brasileira, o engajamento e o universalismo foram predominantes. Já entre 1964 e 70, houve uma mudança em três pontos, e a propaganda, o deleite e o ocidentalismo foram predominantes, ao passo que a originalidade brasileira manteve sua posição de destaque. Esse recorte temporal que analisa as mudanças da atividade diplomática, reconhece as influências do golpe de 1964, que promoveu alterações nas chefias, rotinas e prioridades do MRE (Zétola, 2021).

Em relação às chefias, o autor destaca que Vasco Mariz era o chefe da Divisão de Difusão Cultural em 1964 e foi promovido para chefe do Departamento Cultural em 1967, e que José Meira Pena foi transferido para o cargo de secretário-geral de Assuntos da Europa Oriental, Ásia e Oceania. Tais promoções conferem mais espaço para o ocidentalismo e para a propaganda na atividade diplomática cultural do MRE. Para pontuar essa mudança ideológica, Zétola relembra que Mariz afirmou que o Cinema Novo estimula o gosto do estrangeiro pelo exótico, e que Meira Pena dissera que “*Ganga Zumba*”, filme de Cacá Diegues rodado em 1963 pode ser interessante para os “simbas antropofágicos do Congo”, mas não é adequado para ser exibido para a família imperial japonesa.

No que tange as mudanças nas rotinas, Zétola pontua que após o golpe, houve um processo de auto-censura que culminou na criação de um *índex* no final de 1966 de artistas “proscritos” no exterior. Essa ação censória foi acompanhada pelo movimento de concentração administrativa e decisória protagonizado pela Secretaria de Estado que culminou na instalação da Divisão de Segurança de Informações em 1967, o que colaborou com a diminuição da autonomia das embaixadas e demais postos. Além da DSI no MRE, cabe destacar também a presença do Centro de Informações do Exterior (CIEEx) que foi criado em 1966 e que possuía o mesmo status dos centros de informações dos ministérios militares como o Cenimar (Centro de Informações da Marinha) (Castilho, 2015, p.49).

A principal diferença entre as duas unidades é em relação à legalidade da atuação. Ao passo que o DSI principalmente coletava, de maneira legal, informações, já o CIEEx buscava, ilicitamente, o que precisava. Essa diferença pode ser vista na produção dos documentos, ou seja, os ofícios do

DSI eram assinados, ao passo que os do CIEEx, não, de acordo com Alessandra Castilho que pesquisou a atuação do DSI e CIEEx/MRE no Chile entre 1968 e 1973. A pesquisadora também ressaltou que geralmente os ofícios do DSI eram elaborados por um diplomata, ao passo que os do CIEEx contava com a colaboração de um agente que estava infiltrado na comunidade dos exilados, como por exemplo, Alberto Avegno, rebento do diplomata brasileiro, Octavio Conrado, que atuou como informante do CIEEx, de 1967 a 1980. Outro ponto destacado foi que o CIEEx também produzia relatórios sobre a conjuntura política (Castilho, 2015, p.53-55). A eleição de Allende aumentou a atenção sobre o Chile, e nesse contexto, a autora menciona que em 1971 o CIEEx elaborou uma lista com os nomes de 62 brasileiros que pediram o passaporte, e outra, com os nomes de outros 10, que, teoricamente, haviam saído do Chile. Adiante, ela informa que alguns desses nomes “constam na lista de mortos e desaparecidos” que foi elaborada pela Comissão Nacional da Verdade, “o que indica que o repasse de informações desses exilados brasileiros no Chile pode ter contribuído para sua localização pelos órgãos de repressão política da ditadura brasileira” (Castilho, 2015, p.96).

No acervo do Itamaraty foram encontradas informações sobre a vigília exercida pelos postos diplomáticos sobre os artistas. A Embaixada de Lima, por exemplo, informou em 1972 que Vandré tocou no Festival Internacional da Canção em Agua Dulce que fora organizado pelos jornais esquerdistas Expresso e Extra. Foi dito também que Vandré e Manuel Tiago (Manduka) foram premiados pela canção “Pátria amada idolatrada salve, salve” que foi qualificada como “subversiva” pelo telegrama que também pontou que o evento teve pouca repercussão.

Essa vigília também foi exercida em relação aos estrangeiros que viam ao Brasil. A Embaixada de Montevideo informou em 1973 que cinco dos 19 integrantes do Coro Duscantus que iria cantar no dia 14 de abril em São Paulo, tem antecedentes policiais. O documento traz as seguintes informações: a) Mariano Sanchez é colaborador financeiro do jornal esquerdista Época, b) Carlos Fernandez viajou para Chile e Cuba, c) Joseh Olmedo participou de atividade sediciosa, d) Fernando Boggiani fora detido em manifestações não autorizadas. O documento também comunicou que o grupo viajou de ônibus, além de ter repassado o número do RG de cada músico.

Outro exemplo dessa vigília foi a pressão exercida sobre a tentativa de instrumentistas búlgaros que queriam trabalhar no Brasil em 1967. O assessor de música da DDC informou à chefe da divisão que tais musicistas queriam trabalhar nas orquestras Sinfônica Brasileira e do Teatro Municipal, além de perguntar sobre a concessão de vistos (Araújo, 1967b). A chefe respondeu que tal assunto deve ser estudado pela AEA, e, por fim, o MRE encaminhou a seguinte orientação à

Embaixada de Sofia: “vossa senhoria deve se abster de encorajar a vinda ao Brasil de músicos desse país” (Exteriores, 1967).

A postura do MRE, no entanto é dúbia ao longo do tempo em relação à vinda de estrangeiros. Exteriores (1972), por exemplo, revelou que “nada teríamos a opor à visita” de Aaran Katchaturian que procurara a embaixada de Moscou para manifestar desejo de vir ao Brasil onde faria palestras e regeria concertos (Soares, 1972). Em 1967, a Embaixada em Varsóvia relatou outro pedido de informações sobre um músico estrangeiro. Foi explicado que o Ministro de Negócios Exteriores pediu visto para o professor e pianista Jan Ekier que pretendia participar de curso em Teresópolis RJ, por um mês, que seria realizado pela Sociedade Pro Arte. O documento comunica também que o professor fala francês, além de ter boa reputação no país e integrar o Conselho da Sociedade Chopin. O diplomata pontua que não tem como aferir a convicção política do artista, mas ressalta que muitos tem “tibieza ideológica, quando não se rebelam contra o governo” (Pacheco, 1967).

Outra ação praticada foi o pedido de informações sobre brasileiros que iriam ao exterior. Em 1967, foram pedidas, respectivamente, informações sobre Elis e Tamba Trio (Luiz Eça, José Souza e Rubem Ormênio) que iriam à Angola, e acerca da pianista Constança Freitas que recebera bolsa para estudar na Itália (Sauer, 1967b e 1967c). A resposta sobre a instrumentista erudita foi transmitida pelo chefe do SSN da seguinte forma: “nada consta sobre Constança” (Duarte, 1967). Já a resposta sobre os outros artistas não foi arquivada.

Os corais, por sua vez, também foram vigiados. A Embaixada no Suriname informou em 1977 que o Coral Mannekhon Harmonie não apresenta perigo, apesar de ter se apresentado em Cuba (Lima, 1977). Já a participação do coral Ars Nova da UFMG em festival do Chile em 1972 foi negada porque poderia estimular contatos com exilados (Barbosa, 1972). Já o coral Madrigal Renascentista recebeu uma orientação de não revelar a ajuda governamental na Hungria ao realizar em 1979 a turnê por sete países (Portugal, França, Bélgica, Suécia, Itália, Hungria e Israel) (Amorim, 1979).

De acordo com o compositor Fernando Cerqueira, a censura atingia tanto os eruditos e os populares. Ele não se esquece

da dificuldade dos censores da ditadura, sempre presentes nos concertos, para entender as maluquices da música erudita contemporânea servia de certa blindagem para que normalmente não fôssemos incomodados, conforto que não existia para a música popular cujas letras estavam sempre sob suspeição. Se a música erudita contemporânea brasileira servisse para

amostra de um país em desenvolvimento também no setor artístico, sem atrair constrangimentos políticos, não haveria problema que fosse mostrada no exterior com sua duvidosa neutralidade (Cerqueira, 2025).

Outro relato interessante sobre a censura foi apresentado por Marlos Nobre que, lembrando, foi o diretor do Instituto Nacional de Música que fazia parte da Funarte, entre 1976-79, momento em que foi iniciado o Projeto Espiral que pretendia formar instrumentistas de cordas em vários estados. Esse projeto trouxe à Nobre um desdobramento inesperado, pois ele teve que comparecer a uma junta formada por três militares no Rio de Janeiro que considerou o projeto “estranho”. De acordo com Nobre: “Tive que ouvir coisas do tipo: filho de operário não deve ser, naturalmente, operário? Passei por momentos meio complicados, mas fui liberado. Me deixaram em paz, mas sob vigilância, conforme fui discretamente informado” (Martinelli, 2014).

Além da música, as artes visuais também foram alvo de vigília. Jaremtchuk informou que a Embaixada em Roma apresentou pedido ao SNI, em julho de 1977, sobre o endereço de 12 artistas entre eles Gilvan Samico e Alfredo Volpi, que seriam convidados para integrar a exposição. Esse pedido sobre o endereço foi acompanhado de pergunta sobre antecedentes. A resposta oficial mencionou sobre a filiação ao PCB, roteiro de viagens e correspondências recebidas de países comunistas (Jaremtchuk, 2023, p.241).

Esse aparato repressivo foi balizado pela criação em 1964 do Serviço de Censura de Diversões Públicas -SCDP- que foi transformado em uma divisão em 1972 (DCDP). O órgão era constituída por quatro partes: secretaria, arquivo, fiscalização e censura. Esta última, por sua vez, era dividida em duas turmas: cinema e teatro. Tal mecanismo foi envolvendo a sociedade civil, e vale lembrar que em 1968, o cargo de censor deveria ser preenchido por meio de concurso que exigia a graduação em um dos cursos a seguir: Direito, Jornalismo, Pedagogia, Filosofia, Ciências Sociais, ou Psicologia. Outro ponto a se destacar, segundo Emília Garcia, que pesquisou a censura em novelas do Dias Gomes na Globo, foi a formalização da censura prévia para rádio e TV em 1970 (Garcia, 2022, p.44-50). De maneira geral, para Beatriz Kushir em seu livro que pesquisou a censura na Ditadura, a prática censória serve tanto ao conservadorismo social quanto à política de segurança nacional (Kushnir, 2012, p.38). Nesse contexto autoritário, a produção de suspeita é, em certas ocasiões, mais relevante do que gerar informação (Napolitano, 2004, p.104).

Nesse cenário de tentativa de controlar a difusão, foi criada a Comissão de Organização dos Serviços Culturais para reestruturar a diplomacia cultural, e que foi presidida pelo diplomata

Guimarães Rosa. A comissão produziu um relatório para cada setor cultural e na área musical sugeriu-se que a música de concerto deveria ser priorizada pelo MRE, em vez da música popular engajada (Farias e Zétola, 2021, p.266). De maneira geral, a comissão pretendia “despolitizar a diplomacia cultural” que deveria ser uma ferramenta da Diplomacia Pública (Zétola 2011). Essa intenção de despolitização, no entanto, salienta Zétola, não enfatizou a promoção dos representantes do conservadorismo.

Essa opção política revela a terceira mudança apontada pelo autor que aborda as mudanças nas prioridades do MRE que começou a enfatizar áreas pouco politizadas como a arquitetura e o ensino da Língua Portuguesa. Nesse momento, vale destacar também, além da criação do setor de esporte no Departamento Cultural, a mudança no perfil dos contemplados pelos intercâmbios promovidos pelo MRE que começou a priorizar professores e alunos da área de Exatas, em vez das Humanas (Zétola 2011).

Essa alteração no perfil dos subvencionados pelo Itamaraty, no entanto, não foi defendida por todos os diplomatas que trabalharam no Departamento Cultural, o que permite Zétola afirmar que houve resistência exercidas nas chefias, prioridades e rotinas. Para o autor, o diplomata Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural de 1964 a 1967, por exemplo, consultou a ABL para fortalecer a sugestão do nome de Jorge Amado ao Nobel, e tal articulação surtiu efeito, pois o MRE apoiou a candidatura do escrito baiano em 1967. Zétola também aponta uma certa “vulnerabilidade” no sistema de consultas que pode ser percebida pela indicação da peça “Vida e Morte Severina”, encenada em Nancy, França, em 1966, pelo Tuca, grupo teatral surgido na PUC SP.

Esse cenário permite ao autor dizer que havia “espaço para discricionariedade” que fermentava nas “fissuras” do poder. Outro ponto a se destacar é a “visão pragmática” da diplomacia cultural” que subvencionou artistas que foram perseguidos internamente como Caetano, o que revela um “*double standard*” que ajudou na promoção de uma “imagem alternativa” de país (Zétola 2021).

Essa promoção do Brasil está atrelada ao papel do Departamento Cultural do MRE que foi criado em 1961 e que deveria, de acordo com Regulamento Orgânico daquele ano:

auxiliar o Secretário-Geral no planejamento e execução do intercâmbio cultural com os demais países, difundir no exterior informações sobre o Brasil em todos os seus aspectos, manter informadas as repartições brasileiras no exterior sobre a atualidade brasileira e esclarecer a opinião pública nacional sobre a ação internacional do Brasil (Garcia, 2003, p.61).

Quando foi criado, o Departamento Cultural foi formado pelas divisões de difusão cultural, cooperação intelectual e de informações (Castro, 2009, p.477). De 1961 até 1984, o nome da Divisão de Difusão Cultural (DDC) foi mantido, apesar de quatro mudanças organizacionais terem sido realizadas na estrutura do MRE (Castro, 2009, p.510) e (Castro & Castro, 2009, p.34-41). A Divisão de Difusão Cultural, por sua vez, ao ser criada foi dividida em cinco setores: “artes plásticas e exposição, fotográfico e discos, música, cinematográfico, teatro e publicação” (Crespo, 2006, p. 116). No final da década de 70, a DDC foi ampliada e passou a ser formada por sete setores: “música popular, música erudita, artes plásticas, literatura, cinema, esporte e temas variados” (Ribeiro *apud* Cardoso, 2012, p.60).

Além dessa segmentação, é preciso pontuar sobre as atribuições. De acordo com o Regimento Interno da Secretaria de Estado de 1969, a difusão cultural deveria: “patrocinar a exibição de obras no exterior, de artistas plásticos, músicos, teatrólogos e cineastas brasileiros; distribuir material de difusão cultural; apoiar pessoas e entidades que, no exterior, se dedicassem a difusão da cultura brasileira” (Castro, 2009, p. 529).

Para Garcia, a divulgação da música desempenha duas funções:

No caso da erudita, o que basicamente se requer do Brasil é poder demonstrar que “também” é capaz de produzir boa cultura nesse campo. Quanto à cultura popular, ao mesmo tempo em que se apresenta a nosso país a possibilidade de aproveitar a imagem positiva de que já goza no exterior, existe por outro lado o desafio de desfazer clichês limitadores que muitas vezes a reduzem a algumas imagens que, apesar de simpáticas, acabam por empobrecer a imagem global que se tem do Brasil (Garcia, 2003, p. 39).

A criação dessas imagens é feita por meio de cinco ações:

1) o financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e consulados; 3) a contribuição ativa às organizações culturais internacionais; 4) a produção de programas de rádio para emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais de caráter internacional no Brasil. (Fléchet, 2011, p.242-243).

Essas ações criaram, portanto, uma “diplomacia original” que “possui tempos, conteúdos e orientação política próprias” (Fléchet, 2011, p.229). A autora pontua que essas medidas puderam ser estabelecidas devido a três fatores:

Primeiro, a ampliação contínua do setor cultural do Itamaraty durante a segunda metade do século XX. (...) Segundo, a presença de artistas e musicólogos no corpo diplomático. (...) Enfim, a criação de novas organizações internacionais no quadro da Unesco, destinadas a promover as diferentes tradições musicais a nível mundial (Fléchet 2011, p. 242-243).

Nessa descrição cabe ressaltar alguns dos problemas que foram enfrentados pelo MRE. Um deles foi a alta rotatividade nos cargos que coordenam essa área, o que dificulta a realização de projetos (Ribeiro, 2011, p.89). Para Farias, a “política de difusão cultural deve ser um instrumento político e não um conjunto de informe e gratuito de eventos ou de pequenos programas (...) que são pretexto para atenderem a uma solicitação pessoal ou política” (Farias, 1992, p.60-61). Essa definição conceitual obrigatoriamente implica definir “prioridades, objetivos, critérios e instrumentos de execução” (Farias, 1992, p.112).

Outra dificuldade enfrentada foi a falta de orçamento. De acordo com o Estadão, Ricupero disse que o orçamento da DDC em 1973 era de 300 mil dólares, ao passo que em 1965, a divisão possuía um milhão de dólares (Estadão, 24 nov. 1973, p.8). Já em 1971, o orçamento cultural foi ainda menor -250 mil dólares- (MRE, 1971, p.142). O mesmo documento apresentou uma divergência em relação ao orçamento de 1965 que teria 1.3 milhões. Esta pesquisa não conseguiu responder sobre os motivos dessa diminuição orçamentária. Para aumentar o significado desses números, o diplomata informou que os EUA tinham 200 milhões para investir em difusão. Essa diferença orçamentária pode ser explicada também por uma falta de visão estratégica, pois para Ricupero, faltava sensibilidade para considerar a política cultural como meio de promoção do país. Esse assunto já era nos anos 1960 debatido em vários países.

2.2 DIFUSÃO CULTURAL: CONCEITUAÇÃO

A relevância da cultura no cenário internacional estimulou o ministro dos Negócios Estrangeiros da Alemanha, W. Brandt, em 1966, a considerá-la como o “terceiro pilar da política externa”. Essa abrangência estimulou Merle a afirmar que a cultura, ao lado da política, economia e tecnologia, é o quarto paradigma das Relações Internacionais (*apud* Ribeiro, 2011, p.51-54). Atento a essa relevância, o Ministério das Relações Exteriores do Brasil promoveu a cultura de variadas formas para conquistar múltiplos objetivos que podem ser analisados por meio de alguns conceitos

como Diplomacia Cultural, Relações Internacionais Culturais, Política Externa Cultural, Política Cultural Externa, Política de Expansão Cultural e Políticas de Atração.

Para Ribeiro (2011, p. 33), Relações Internacionais Culturais pretende desenvolver, a longo prazo, compreensão e aproximação entre povos e instituições em proveito mútuo. Essas ações, não são, necessariamente, desempenhadas por governos, na avaliação de Christofolletti que lembrou a posição de um grupo de pensadores que afirma que as Relações Internacionais Culturais são realizadas exclusivamente por “agências independentes” (Schneider *apud* Christofolletti, 2024, p.41).

Já em relação à Diplomacia Cultural, Ribeiro salienta que esse conceito considera a cultura como meio para estimular o comércio, a economia e a política geralmente por meio da assinatura de acordos de caráter “bilateral, regional e internacional” (Ribeiro, 2011, p.26). Nesse tópico, Christofolletti acrescenta que a Diplomacia Cultural “geralmente envolve direta ou indiretamente o Ministério das Relações Exteriores” dos países envolvidos (Christofolletti, 2024, p.40).

O Itamaraty, por exemplo, ajudou na materialização de um exemplo nítido do conceito de Diplomacia Cultural, ao conduzir, em 2005, o Ano do Brasil na França, onde foram realizadas várias apresentações nas áreas de música, cinema, artes plásticas, além de cursos sobre o Brasil que foram ministrados em universidades francesas, de acordo com Ruy Amaral que pesquisou o tema no curso de Altos Estudos do Instituto Rio Branco. Toda essa amplitude aumentou o fluxo de turistas da França no Brasil, que movimentou a economia brasileira (Amaral 2008).

Esse evento pode ser usado também para estimular a comparação entre os conceitos de Política Cultural Externa e Política Externa Cultural. Esta pode ser definida como a utilização da cultura para atender a diplomacia, ao passo que aquela pode ser considerada como a utilização da diplomacia para desenvolver a cultura (Zétola *apud* Christofolletti, 2024, p.48). Para comparar melhor os termos, pode-se dizer que um exemplo da Política Cultural Externa é a realização do Ano do Brasil na França, ao passo que um modelo de Política Externa Cultural é a execução do Mês do Brasil no Timor-Leste. Este país, vale ressaltar, além de integrar a Associação de Nações do Sudeste Asiático, é terra natal de Zacarias da Costa, que exerceu dois mandatos do cargo de Secretário-Executivo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa entre 2021 e 2025 (Christofolletti, 2024, p.48). Essa ação diplomática, por sua vez, amplia a influência brasileira, e pode-se pontuar que uma visita de cortesia ao secretário-executivo Costa foi feita pelo então governador de Minas Gerais, Romeu Zema, em 14 de novembro de 2024, na sede da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa em Lisboa (CPLP 2024).

Já o conceito de Política de Expansão Cultural, na avaliação de Roberta Ferreira que pesquisou a política de propaganda e difusão cultural realizada pelo Brasil entre 1937 e 1945, expressaria melhor as relações entre governos, países e populações, pois além de ressaltar o protagonismo estatal de sua condução, funde as ideias de diplomacia cultural e propaganda cultural que objetivam, cada um a sua maneira, expandir a cultura de um país (Ferreira, 2006, p.27).

Para melhor entender a expansão realizada por meio da propaganda, Virgínia Valdez que investigou a relação entre propaganda, diplomacia e política entre Brasil e EUA durante o Estado Novo, informa que esse ramo da comunicação tem a função de propagar teorias e princípios, além de objetivar convencer o público, e vale ressaltar que a busca por esse convencimento, durante os anos 1930/40, não considerava completamente as preferências do público, ou seja, o foco da propaganda era na emissão e não na recepção (Santana *apud* Valdez, 2012, p.42-49). Além disso, pode-se dizer também que a propaganda era construída para endossar ou alterar a opinião interna e externa sobre o país (Bonfim, 2018, p.41).

Tendo em vista esses preceitos, Valdez comenta que em 1935, o Ministro das Relações Exteriores do Brasil, José Carlos de Macedo Soares, pede ao Docente de História do Instituto de Educação, Mozart Monteiro, que viajaria a Europa para estudar sobre o ensino da disciplina, para que pesquisasse também sobre o método propagandístico utilizado por outros países. O professor cumpriu a tarefa, e relatou sobre as atividades de França, Alemanha e Portugal, e ressaltou que a condução desse serviço deveria estar a cargo do Ministério das Relações Exteriores que poderia, na avaliação dele, desenvolver algumas atividades tais como: a) “jornais cinematográficos”, b) “intercâmbio intelectual e turístico”, c) boletins de notícias, d) contato com agências telegráficas, entre outras ações, para que o país deixasse de ser “mal conhecido” e “mal julgado” no exterior (Valdez, 2012, p.183).

A intenção conceitual de propagandear internacionalmente foi sendo questionada fortemente após a Segunda Guerra, pois a propaganda estava muito vinculada às práticas totalitárias nazistas (Valdez, 2012, p.49). Para tentar resolver esse problema teórico, Edmund Gullion cunhou, em 1965, o termo “diplomacia pública” cujo escopo abrange, entre outras medidas, cultivar a opinião pública de outras nações, promover a interação entre grupos privados e o Estado, além de cultivar “processos de comunicações interculturais” (Gullion *apud* Lima Jr *apud* Toscano, 2017, p.36).

Essa definição conceitual ainda suscitava dúvidas na análise e na condução da diplomacia na avaliação do embaixador dos EUA, William Tyler, que, em 1977, considerava tênue a fronteira entre propaganda e informação promovidas pela diplomacia cultural desenvolvida pela USIA

(*United States Information Agency*), além de ressaltar a dificuldade governamental de entender a dimensão da diplomacia pública. Esta, de maneira geral, deveria disseminar informação para educar a opinião pública internacional, ao passo que as atividades culturais e educativas deveriam ampliar o espaço de influência de um país, de acordo com Daniella Toscano que pesquisou o Programa Fulbright e a Cooperação Educacional entre EUA e Brasil (Toscano, 2017, p.38).

A relação entre a expansão internacional e a diplomacia pública foi problematizada por Cull que dividiu a atuação recente da diplomacia pública em cinco partes: pesquisa de opinião, *advocacy*, diplomacia cultural, intercâmbio e radiodifusão internacional (Cull *apud* Toscano, 2017, p.45). Vale salientar que a pesquisa de opinião se refere ao processo de busca de dados sobre como um país é visto internacionalmente, e principalmente, como essas informações podem auxiliar na formulação da Política Externa. Exemplo dessa ferramenta foi a campanha *Presence Switzerland* que foi engendrada pela Suíça, entre 1997 e 2007, em seis países, para modificar a imagem de que bancos suíços se apossaram de roubos praticados pelos nazistas. Já *advocacy*, nessa classificação, se refere à difusão de informações e valores sobre um país para a comunidade internacional. Exemplo disso foi a campanha feita pelo governo Reagan na Europa Ocidental para promover a ideia da necessidade do rearmamento para a proteção de um possível ataque da União Soviética que distribuiu mísseis para parte da Europa Oriental (Bonfim, 2018, p.48).

Essas ferramentas auxiliam na problematização sobre o tempo de duração dos relacionamentos estimulados pela Diplomacia Pública, que pode ser curto (reação às notícias), médio (elaboração de estratégias comunicacionais), e longo (execução de diplomacia cultural) (Mark *apud* Christofolletti, 2024, p.38). Essas relações efetuadas entre os países em um cenário global marcado pela rapidez e alcance das redes sociais, precisa considerar tanto as características do público-alvo, quanto as formas de comunicação (Christofolletti, 2024, p.38).

A forja dessa comunicação, para Camila Bomfim, que pesquisou a ligação entre relações públicas e diplomacia, auxilia na construção da imagem internacional efetuada pela Diplomacia Pública que pretende de maneira geral engendrar relações, entender as necessidades, comunicar ao mundo o ponto de vista do país, e corrigir impressões (Bonfim, 2018, p.41). Toda essa formulação pretende também fazer com os cidadãos conheçam e valorizem a Política Externa e a inserção internacional do país (Bonfim, 2018, p.55).

A busca por um novo posicionamento global buscado pela Diplomacia Pública não deve ser confundido com o conceito de “*nation branding*” que pode ser delimitado como a apresentação de característica cultural específica de um país. Exemplo disso foi a campanha “*Cool Britannia*”

executada pela gestão Blair que pretendia mostrar a Inglaterra como um país moderno e jovem por meio da indústria cultural. Essa ação governamental estimulou o Economist a avaliar, em 1998, a Inglaterra como um país “antiquado e empoeirado” (Bonfim, 2018, p.41).

A tentativa de modificar ou apresentar internacionalmente a identidade de um país pode ensejar uma discussão sobre como a diplomacia vai usar as características nacionais, e tal discussão foi estimulada pela criação do conceito de *soft power* que é utilizado para aumentar o espaço do país para defender seus interesses (Lafer, 2001, p.77-78). De acordo com Clarice Menezes, que pesquisou a diplomacia cultural brasileira entre 2003 e 2009,

cultura, instituições e políticas governamentais seriam valores que, no cenário mundial, poderiam levar à projeção dos países e representam, segundo Nye (2004), fontes decisivas de *Soft Power* à medida que levariam os outros desejarem o mesmo que nós próprios. Um ator possuidor de *Soft Power* seria capaz de atrair os outros por suas ideias, tendo capacidade para determinar a agenda política internacional de acordo com suas preferências (Menezes, 2015, p.35).

Para pautar a agenda internacional, em vez de ameaças militares ou sanções econômicas, atração que seria decorrente de oito fatores: “1) cultura / identidade cultural, 2) ideologia/ ideais, 3) valores políticos domésticos, 4) legitimidade /credibilidade, 5) autoridade moral, 6) política externa, 7) avanços científicos e tecnológicos, 8) atuação comercial” (Nye 2004). Este autor diz que a amplitude dessa atratividade seria consequência da “substância, estilo e táticas das políticas de Relações Internacionais” promovidas por um país (Nye, 2004, p.68). Nos EUA, ao longo da Guerra Fria, havia duas correntes sobre o uso da cultura no âmbito internacional: uma, que pensava a mais longo prazo, e que atuava por meio de arte, livros e intercâmbios; e outra, mais imediatista, que preferia o cinema e a radiodifusão. Essa divisão era acompanhada pelo questionamento sobre o grau do controle estatal sobre essa atividade (Nye, 2004, p.102-103).

Influenciada pelas ideias de Nye e de Tota que percorreu sobre a americanização do Brasil durante a Segunda Guerra, Jaremtchuk criou o conceito Políticas de Atração para analisar as políticas traçadas pelos órgãos do governo dos EUA para arte brasileira que objetivavam reverter o anti-americanismo e inserir os EUA no campo cultural (Jaremtchuk, 2023, p.15-20). Essa meta seria alcançada por meio da realização de intercâmbios, viagens, eventos culturais (mostras, peças, concertos, salões), ensino da língua inglesa e tradução de livros. Esse conjunto de ações, vale sublinhar, envolveu governo, empresas, museus e fundações (Jaremtchuk, 2023, p.21).

Para demonstrar sua argumentação sobre a importância das viagens, a autora citou que Roberto Martins, editor de política da Folha do Norte, de Belém PA, participou do *Project Communicators*, em janeiro de 1972, e ao voltar ao Brasil, publicou artigos favoráveis aos EUA (Jaremtchuk, 2023, p.33). Outro exemplo dessa ação foi a viagem feita por Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP por 30 dias, em 1970, o que favoreceu conexões com as instituições dos EUA. No ano seguinte, o crítico Roberto Pontual foi aos Estados Unidos, e em seguida, ministrou palestras com slides sobre as obras conhecidas nos EUA em várias cidades do Brasil (Jaremtchuk, 2023, p.46).

Outra ação relevante foi a realização do 1º Salão de Artes Plásticas do Ibeu no Rio de Janeiro em 1960. Esse evento foi um dos muitos realizados no continente. A autora afirma que entre 1964 e 1965 foram realizados salões em 18 países da América Latina (Jaremtchuk, 2023, p.152-53). Além de exposições, a autora pontuou que dois seminários foram organizados pelo USIS (*United States Information Services*), em 1970, no Rio de Janeiro, do qual participaram 64 professores, e desse encontro resultou a criação da Associação Brasileira de Professores Universitários de Literatura Americana (Jaremtchuk, 2023, p.37). Outro ponto abordado pela autora foram as distinções obtidas por artistas brasileiros como Antonio Maia e Raimundo Colares que venceram o Prêmio Ibeu- Standard Eletric, respectivamente, em 1969 e 1970, e Ivan Freitas que foi laureado com o Prêmio International Telegraph Telephone em 1969 (Jaremtchuk, 2023, p.150).

Essa premiação revela o envolvimento de empresas, Ibeus (Instituto Brasil Estados Unidos) e o governo dos EUA. Para melhor discutir a relação entre o público e o privado, a autoria dedicou um capítulo sobre o Brazilian-American Cultural Institute (BACI) que foi criado em 1964, mas que já funcionava na embaixada brasileira em Washington desde 1961, de maneira embrionária, e que se baseava nos modelos lançados pelo MRE em Montevideo, Buenos Aires e La Paz. A professora explica que o Baci era uma entidade de direito privado (assim como o Instituto Cultural Uruguaio Brasileiro), e além de ser formado por um conselho misto do qual participaram congressistas estadunidenses, não possuía fins lucrativos (Jaremtchuk, 2023, p.232-233).

Essa discussão teórica vai ajudar a refletir sobre como o Ministério das Relações Exteriores utilizou a cultura brasileira para posicionar o Brasil no mundo, e para aprofundar esse debate, serão apresentadas a seguir, a visão de alguns diplomatas que trabalharam no Departamento Cultural, sobre a Política de Difusão Cultural do Itamaraty. Esta foi vista como estratégica pelo conselheiro Luiz Felipe Correa, que após ir à Semana Brasil 1979 realizada pela Universidade Novo México, nos EUA, disse que é importante ativar contatos com brasilianistas para facilitar a difusão, e para

colaborar com a “criação de imagem política” (Correa, 1979). Esta deve ser, de acordo com o embaixador Sérgio Portella Aguiar que, em 1975, estava em serviço em Trinidad Tobago, “atraente, dinâmica, de desenvolvimento industrial e social, civilização, além de apresentar alternativa à erosão dos laços coloniais, e criar posição comercial e política no Caribe”. Nesse contexto, a difusão deve tomar alguns cuidados, pois, segundo Aguiar, “exibir filme sobre índio gera debate contraproducente e não contribui para imagem de país emergente”. Nessa tarefa de auxiliar a construção da imagem de país, a difusão, de acordo com Aguiar, deve “criar substrato de conhecimento, amizade ativa e compreensão” para ajudar na desconstrução da imagem “pouco lisonjeira, de subdesenvolvimento”, que são consequência do cinema e literaturas europeias (Aguiar, 1975).

O assunto a ser divulgado pela Política de Difusão é motivo de controvérsia. Em 1961, na posse de Lauro Escorel no Departamento Cultural, o Ministro San Thiago Dantas disse que o objetivo é “projetar no exterior a imagem viva da nação” (A Noite *apud* Farias, 2025, p.221). Essa opinião é partilhada por Escorel que disse em 1961 ser “contra o colonialismo cultural e nacionalismo exclusivista e esterilizante que (...) impede a troca de valores culturais” (Diário Carioca *apud* Farias, 2025, p.221-222). Essa troca foi influenciada pelos paradigmas do Ocidentalismo e Universalismo que serão discutidos a seguir.

2.3 OCIDENTALISMO E UNIVERSALISMO

A reformulação da imagem de país por meio da difusão cultural exercida pelo Ministério das Relações Exteriores foi influenciada pelos paradigmas do Ocidentalismo e Universalismo. De acordo com Nasser, entre os anos 1960 e 90, a corrente universalista só não preponderou nos governos Castello Branco, Costa e Silva e Collor (Nasser, 2017, p.28).

O Ocidentalismo, no início da Ditadura, por exemplo, vinculou-se à ideia de “fronteiras ideológicas” para promover uma aliança no continente americano contra as ameaças do comunismo, que resultaria, na avaliação do governo Castelo Branco, em atração para o Brasil de investimentos dos EUA. Exemplo dessa aliança foi o envio de tropas que atuaram na intervenção realizada em 1965 na República Dominicana (Visentini, 2023, p. 426-430). Por outro lado, cabe lembrar, que o ministro do Planejamento Roberto Campos viajou para a URSS em 1965 (Simões, 2009, p.4).

Já o Universalismo, por sua vez, de maneira geral, objetivava superar o espaço regional e promover a aproximação com outras nações que estão se desenvolvendo, por meio da liberação de travas ideológicas, sem demonstrar muita preocupação com o nível da democracia dos outros países

(Nasser, 2017, p.27). A busca por esses objetivos foi realizada pela diplomacia brasileira que tanto por meio da Política Externa Independente inaugurada em 1961, quanto pelo Pragmatismo Ecumênico Responsável instituído em 1974, procurou aumentar a presença do Brasil pelo planeta de modo a promover três ações: a) aproximação com países socialistas (URSS e China, respectivamente), b) estabelecimento de novas diretrizes na Ásia e África, c) participação em foros multilaterais para estreitar laços com países do Sul (Fonseca Jr., 2018, p. 270). Essas parcerias, por sua vez, objetivam buscar “investimentos, mercados, tecnologias, fontes de energia ou empréstimos” para auxiliar o desenvolvimento do Brasil (Lessa, 1998, p.30). Essas parcerias são estimuladas pelo aumento da quantidade de membros da ONU que passou de 51 para 127 entre 1945 e 1970.

Nesse processo de expansão que é contínuo, vale comentar que em 2012, o Brasil concluiu o estabelecimento de relações diplomáticas com todos os 192 integrantes da ONU, e tal feito, vale salientar, foi concretizado por mais 11 países (Nasser, 2017, p. 49). Essa presença diplomática ampla não significa preponderância econômica, pois conforme salienta Nasser, apesar do PIB brasileiro corresponder por volta de 3% do PIB global, o Brasil corresponde apenas com aproximadamente 1% do comércio internacional. Essa diferença é consequência, entre vários fatores, da presença brasileira ser “superficial ou praticamente inexistente” em algumas regiões do planeta como por exemplo, no Cáucaso, no Pacífico Sul, no Chifre da África, nos Bálcãs e na Península Báltica (Nasser, 2017, p.54).

Essa situação era ainda pior ao longo dos anos 1960 e 70, momento em que o Brasil estava passando por um processo de urbanização e industrialização, e foi construindo a imagem de ser um país que tem interesses globais, e que é formado por “sementes” oriundas de todos os quadrantes (Nasser, 2017, p.29-30). Apesar desses esforços, o Brasil nos anos 1970 “ainda é um país em desenvolvimento, e seu status internacional não se altera significativamente” (Fonseca Jr., 2018, p.268-269). Considerando essa situação, o governo Médici (1969-1974) almejava que o país fosse visto como “médio emergente”, e não mais como um “país de Terceiro Mundo” (Karla Gobo, 2007, p.14). Essa ideia integrava o plano que pretendia fazer do Brasil, uma potência no ano 2000 (Gobo, 2007, p.56).

Para materializar essas metas, novas veredas começaram a ser trilhadas na gestão de Mário Gibson Barbosa no Ministério das Relações Exteriores durante o governo Médici. O ministro, por exemplo visitou, em 1972, os seguintes países africanos (Gabão, Costa do Marfim, Togo, Senegal, Daomé, Gana, Camarões, Nigéria e Zaire) onde foram celebrados acordos “comerciais, culturais e

de cooperação técnica” (Gobo, 2007, p.90). Além desses acordos, é necessário pontuar a aproximação com essas nações que pode ser qualificada como um “gesto de abertura política”, ponderada pela consideração à Portugal devido ao contexto de independência das colônias africanas (Gobo, 2007, p.61-62). Nesse momento, o Brasil elevou para 19 e 10, respectivamente, o número de embaixadas acumulada e sede no continente africano (Gobo, 2007, p.92). Para explicar essa diferença pode-se dizer que embaixada acumulada exerce a diplomacia em dois ou mais países. A representação diplomática do Brasil na Jordânia, por exemplo, também se relacionou com o Iraque por mais de duas décadas (Daniel Buarque 2012). Além da África, a busca por novas parcerias também foi efetuada na América Central, onde foram celebrados acordos com Nicarágua, Guatemala e Honduras (Gobo, 2007, p.98).

Essa ampliação da ação diplomática foi a tônica do governo Geisel (1975-79) cujo chanceler foi Antônio Azeredo da Silveira que condensou essa amplitude por meio do seguinte slogan: “Pragmatismo Responsável Ecumênico”. Essa ideia pode ser teorizada como a ação realizada no âmbito internacional sem o impedimento de qualquer fronteira ideológica. Exemplos dessa liberdade foram a celebração, em 1975, com a Alemanha, do acordo de transferência de tecnologia nuclear, e o reconhecimento da independência angolana (João Urt, 2009, p.60).

Nesse governo militar foram mantidas relações com países da África que foram qualificados como “campos promissores para escoamento de produtos manufaturados, tecnologia e *know how*” (Gobo, 2007, p.78). Além disso, no Caribe, Guianas, México e América Central “são estabelecidos um maior número de acordos, convênios e visitas” (Gobo, 2007, p.76). Essas ações demonstram o objetivo da PEB que almejava desenvolver o Brasil. De acordo com Gobo, o Brasil tenta quebrar as barreiras internacionais que impedem o seu desenvolvimento, e isso não significa criticar o capitalismo (Gobo, 2007, p.116). O aumento da inserção do Brasil no capitalismo foi estimulado pela Indústria Cultural que será analisada a seguir.

CAPÍTULO 3: DIPLOMACIA MUSICAL NA INDÚSTRIA CULTURAL

Neste capítulo serão apresentados a parte da pesquisa sobre: a) o apoio aos programas de rádio, b) a compra e remessa de discos, c) a participação brasileira no Midem, d) a edição de partituras e catálogos de obras de compositores eruditos nacionais. Além disso, vou comentar sobre a relação do MRE com o Selo Festa e a Editora Abril, além da pressão exercida pelo mercado fonográfico sobre a ditadura, tudo isso em meio ao crescimento da indústria cultural no Brasil.

3.1 PROGRAMAS DE RÁDIO

Para ampliar o alcance da difusão cultural, o Itamaraty apoiou a produção de programas radiofônicos no Brasil e no exterior. No Chile, por exemplo, o Consulado em Valparaíso produzia em 1964 um programa radiofônico semanal que divulgava apenas a música erudita brasileira. De acordo com a Cônsul- Geral Margarida Guedes Nogueira, a música popular, por ter envolvido a população, não precisaria de publicidade diplomática (Globo, 14 set. 1964. p.5).

Já na Argentina, o programa *La voz del Brasil* que é produzido desde 1962, é transmitido semanalmente, e a cada três meses o horário é alterado na grade para aumentar a audiência. Essa produção conta com a cooperação da Embaixada de Buenos Aires, e do Instituto Cultural Argentino-Brasileiro, e no início recebeu apoio do embaixador Boulitreau Fragoso e do adido cultural Hélio Scarabotolo. De acordo com o diretor da rádio, Virgílio Tedin Uriburu, o programa divulga música erudita e popular, boletins culturais e novidades sociológicas, literárias e científicas. Para ampliar a divulgação do programa, Uriburu esteve no Brasil em 1965 e recebeu do Itamaraty “excelente material de divulgação radiofônica, especialmente música erudita e popular” (Globo, 09 set. 1965, p.20).

A ampliação do acervo de discos também motivou Michel Simon, responsável pelo programa *Aquarelles du Brésil*, a vir para o Brasil em 1966 (JB, 29 jul. 1966, p.5). Esse programa é transmitido em uma rádio francesa e conta com o patrocínio da Embaixada de Paris, e iria completar uma década de transmissão ininterrupta. O texto informa que já foram produzidos 453 episódios, o que dá uma média de um programa por semana. Nessa extensa programação, vários artistas foram divulgados, e de acordo com o produtor, os preferidos do público francês são, na

música erudita, Villa-Lobos, Cláudio Santoro e o canto coral regido por Cleofe Person Matos que foi a diretora da Associação de Canto Coral; e no popular, Dorival Caymmi, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Elizeth Cardoso, Maria Betânia, Elis Regina, Wilson Simonal, Jair Rodrigues e Roberto Carlos.

Outro ponto mencionado no texto foi a narração de dois casos marcantes que fizeram parte da programação. O produtor recordou que Vinícius acompanhado de Pierre Barouh, cantou Samba Saravá, música da trilha do filme *Um home et une Femme*. Ele destacou também a interpretação de Clementina de Jesus, que cantou uma versão em português da Marselhesa, que foi traduzida por Lamartine e Napoleão. Atenta à diversidade musical brasileira, essa emissora, em 1972, produziu uma série de seis programas sobre temas afro-brasileiros que foi retransmitida em toda a África, devido à cooperação da O.R.T.F. (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) (MRE, 1972, p. 151).

Outro registro importante data de 1969, momento em que Vasco Mariz a frente da embaixada em Quito, Equador, ajudou na implementação de um programa radiofônico que foi transmitido até 2012 (Priore, 2025, p. 309). Em 1971, mais registro de música brasileira pelas rádios da América do Sul. A embaixada de Buenos Aires patrocinou os programas “Panorama musical brasileiro” e “*Desde la Bossa Nova hasta hoy*” (MRE, 1971, p. 157). A programação na Argentina, vale ressaltar, teve continuidade, pois o Itamaraty informou em 1975 que havia “programas regulares de música brasileira em Buenos Aires, Rosário, Montevidéu e Lima”.

Além da regularidade, pode-se destacar a especificidade da programação radiofônica. Ainda em 1975, o musicólogo alemão Detief Gojowy esteve por dois meses no Brasil e elaborou programas sobre música brasileira contemporânea que seriam transmitidos nas rádios de Berlim, Bremen e de Zagreb. Além de programas, foram realizadas também transmissões de espetáculos. O Concerto de Outono de Varsóvia, por exemplo, que contou com a presença do Quarteto de Cordas da UnB e dos pianistas Almeida Prado e Sônia Muniz, seria retransmitido pela rádio estatal polonesa (MRE, 1975, p. 267- 268).

O aumento do contato entre as culturas por meio das ondas radiofônicas foi estimulando os postos diplomáticos, e a DDC informou que a Embaixada em Madri pedira, em 1967, 900 dólares por trimestre para pagar pela participação brasileira no programa radiofônico chamado “Rádio Peninsular” que é semanal e tem a duração de 15’ (Sauer, 1967f). Tal pedido foi acompanhado do comentário que qualificou como “inegável” o valor da propaganda feita pelo rádio. Apesar dessa importância, o pedido foi negado devido ao valor.

Proposta semelhante foi cogitada, em 1972, pela Embaixada na Guiana que informou que a rádio local só tem um programa estrangeiro que é realizado pela BBC. O diplomata Melilo Melo informou também que o programa inglês é pago, e sugere que a embaixada siga esse exemplo, e financie um programa de música brasileira. Para aumentar a argumentação, foi ponderado que o preço é razoável. No documento, no entanto não há o valor (Melo, 1972). Em fevereiro de 1973, o assunto voltou a tona, e o diplomata sugeriu que um locutor da Guiana participe do programa de rádio para evitar a impressão de dominação cultural brasileira (Melo, 1973a). Em seguida, o plano fora executado, e em julho daquele ano, um telegrama informou que a Rádio Guyana Broadcast System transmitiu no domingo o programa de música brasileira. De acordo com a embaixada, houve uma mudança no dia da transmissão (deveria ser no sábado), mas a rádio não informou a mudança na grade da programação, e que no horário combinado, fora exibida uma corrida de cavalo de Trinidad. O posto diplomático salientou que a embaixada contratou espaço na grade da rádio (Melo, 1973b).

A realização de programação radiofônica é um processo de mão dupla, e vale lembrar que a França também enviava material para as rádios brasileiras. De acordo com o Estadão em 1978, o presidente Giscard comentou que 300 cassetes são distribuídos semanalmente às emissoras brasileiras, com a seguinte programação: 30 minutos de informações gerais, 15 minutos de difusão cultural e 15 minutos de variedades (Estadão, 30 set. 1978, p. 8).

O contato entre as culturas estimula a radiodifusão diplomática que também foi desenvolvida em território nacional. Em 1971, por exemplo, a DDC informou sobre a realização do programa “Conheça o mundo sem sair de casa” que seria realizado pela Rádio Educativa de Brasília para apresentar as músicas e tradições dos países com os quais o Brasil mantém relação diplomática (Ricupero, 1971). A DDC sugeriu que o primeiro programa fosse sobre a América Central, onde seria realizada a próxima visita do Ministro das Relações Exteriores. A emissora, por sua vez, havia pedido ao MRE uma mensagem do Ministro. Aproveitando o contato, a DDC sugeriu que as fitas das programações sejam encaminhadas para as respectivas embaixadas para que sejam repassadas para as emissoras locais. Foi informado também que o primeiro programa feito foi sobre a Guatemala, o qual foi avaliado da seguinte forma: “texto leve, bom acompanhamento musical, sem comentários políticos”.

Em 1974, foi registrada a vinda do jornalista Guy Farner que tem contrato com a Rádio TV Suíça, e faria programa sobre MPB que seria exibido em francês. O diplomata Lyra Tavares afirma

que vai comunicar a chegada do jornalista, além de indicar contatos e visita prolongada ao Museu da Imagem e do Som (MIS RJ) (Tavares, 1974).

Em 1978, querendo ampliar o alcance da diplomacia radiofônica, o Itamaraty cogitou estabelecer uma parceria com a Radiobrás para realizar uma transmissão diária de 30 minutos para México, Caribe, América Central e Amazônia que seria dividida em duas partes de 15 minutos da seguinte forma: a) boletim de notícias em português; b) exibição de música brasileira, e informações em espanhol sobre o Brasil e acerca das relações brasileiras com a área (Brandão, 1978). Não há informações sobre a concretização da ideia.

A programação radiofônica foi alvo de algumas ponderações realizadas em 1966. Para o 3º Secretário Milton Torres da Silva, o principal problema da radiofonia no exterior é a descontinuidade. O diplomata salienta que é melhor produzir programas com uma frequência menor, mas regular e com elevados níveis artístico e técnico, do que programas com “desníveis qualitativos”. Essa periodicidade deveria ser acompanhada por uma duração limitada que deveria ser de no máximo meia hora por semana (Silva, 1966).

3.2 COMPRA E ENVIO DE DISCOS

A difusão musical brasileira também foi realizada por meio da compra de discos e fitas que eram repassadas para as embaixadas e outras instituições e entidades. Em 1964, por exemplo, foram enviados 1.913 discos para missões diplomáticas, e 1.133, para universidades, entidades de ensino e governo (Nogueira, 1964). Nesse documento foi informado que a DDC não tem aparelhagem para ouvir e copiar fitas, além de ter registrado também o pedido pela gravação de 50 fitas para auxiliar a divulgação das turnês. O setor de música da DDC, em relatório de 1964, informou que foram comprados 13.135 discos da seguinte forma: a) Clube do Disco, 110 discos, b) CBS, 582; c) Odeon, 1.500; d) Chantecler, 200; e) Baptista Siqueira, 100; f) Wehrs, 243; g) Festa, 10.450. Além da compra, foi informado que no depósito havia 12.372 discos, e que a Festa estava devendo 400 discos. No documento não há a relação dos nomes dos artistas contemplados, mas, por outro lado, foi mencionado que foram enviadas gravações de compositores, regentes, solistas, corais eruditos, e populares, e que o Museu Villa-Lobos colaborara com a gravação de 50 fitas. No ano seguinte, houve mais compra. Em 1965, foram investidos Cr\$ 6.056.531 na compra de discos e partituras. O documentado não apresentou mais detalhes sobre esse investimento (MRE, 1965, p.278).

Essa compra expressiva de discos movimenta a economia e gera reações nas empresas com as quais o Itamaraty manteve relação comercial. Vale ressaltar que a gravadora Festa havia enviado

carta ao Ministro para reclamar que outra compra de discos não havia sido repetida (Ribeiro, 1966). O diplomata explicou que em meados de 1965 fora realizada uma compra no valor de 8 mil dólares na Festa, e que ainda restavam centenas de discos que deveriam ser distribuídos até o fim de 1966. Além da Festa, foi relatado também que outras firmas, sem citar nomes, também venderam discos para a DDC. Além disso, foi pontuado também que nova encomenda só deveria ser feita de acordo com as necessidades da DDC que naquele momento precisava de algumas novas gravações, além de exemplares para renovação do estoque o que daria, para o início de 1967, 1.500 discos que custariam 3.500 dólares.

Tal volume de discos, de acordo com o documento, permite a distribuição massiva em todo o mundo através das missões diplomática e repartições consulares. Foi ponderado também que o diretor da Festa, Irineu Garcia, merece atenção e apoio em virtude de promover a gravação de música erudita que é uma atividade pouco lucrativa. Em 1967, vale destacar, foi realizado o planejamento de aquisição e distribuição de discos cuja despesa total seria de NCR\$ 5.500, considerando preço especial para revendedor (Ribeiro, 1967). O documento é sucinto e não traz mais informações.

Além dos custos, outra preocupação era com a qualidade das gravações e a abrangência dos envios dos discos e fitas. Essas gravações deveriam seguir um rigor, na avaliação de Milton Torres da Silva, 3º Secretário, que afirmou ser necessário que os discos estejam em perfeito estado e que as fitas magnéticas devam obedecer ao princípio da gravação comercial. Para Torres, as fitas devem ser reservadas para gravações ao vivo de obras inéditas, o que encerraria um alto sentido de atualidade artística. Na avaliação dele, a DDC não possui “uma única fita em condições de suprir os requisitos necessários para a transmissão radiofônica”. Além da qualidade das gravações, Torres afirmou também ser necessário “incrementar a difusão de modo menos oneroso, mais regular no tempo, e mais bem distribuído no espaço geográfico”, e que a formação de acervo de gravações (disco e fita) e partitura, conforme já praticado pela gestão Vasco Mariz, é importante ferramenta da difusão musical (Silva, 1966).

A regular constituição do acervo musical permitiu a concretização da parceria entre a DDC e o Museu da Imagem do Som que objetivou enviar 150 “fitas magnéticas”, com 11 músicas brasileiras, para várias cidades do mundo em 1968. De acordo com o JB, uma dessas fitas seria entregue no dia seguinte na Índia, onde estava o ministro do MRE Magalhães Pinto que, segundo a publicação, desconhecia o projeto. A relação das autores e canções contemplados pelo projeto é: Lamartine Babo (Teu cabelo não nega, Linda morena e Cadê Mimi); Zé Kéti (Amor de carnaval, e

Máscara Negra), Carolina Cardoso de Meneses (Aquele rosa que você me deu), Luís Reis e Nássara (Craque de tamborim), Edu Lobo (Ponteio e Upa neguinho), Chico Buarque (Carolina) e Roberto Carlos (Namoradinha de um amigo meu). Essas músicas totalizam 30 minutos de duração (Estadão, 09 fev. 1968, p.7). Em relação à justificativa dessa lista, o JB apenas informa que foram selecionadas as três primeiras classificadas do II Concurso de Música de Carnaval, e que foram escolhidas também três músicas do Lamartine. A matéria não fala quem são os intérpretes das gravações, e nem quais são as cidades e instituições que vão receber o material. Além disso, a iniciativa foi qualificada como “primeiro passo positivo para o plano da divulgação da música popular brasileira” (JB, 08 fev. 1968, p.5).

Essa difusão musical por meio de fitas e discos está relacionada também com a realização de festivais. O Globo informou que o Itamaraty vai remeter ao exterior, os dois discos que foram gravados com as cinco composições melhores classificadas no I Festival de Música da Guanabara que foi realizado em maio de 1969. O texto informa também que esses discos, que foram editados pelo Museu da Imagem e do Som, registraram o seguinte repertório: Pequenos Funerais Cantantes, de Almeida Prado; Concerto Breve, de Marlos Nobre; Procissão das Carpideiras, de Lindenbergue Cardoso; Heterofonia do Tempo, de Fernando Cerqueira; Primevos e Postrídios, de Milton Gomes (Globo, 17 jan.1970, p.4). Cerqueira informou por meio de entrevista que a gravação foi feita ao vivo, e essa ação não teria sido materializada se não fosse o esforço do pianista Paulo Afonso de Moura Ferreira, que atuou no setor de música erudita do MRE (Cerqueira, 2025).

Já em 1971, houve investimento em música popular, que pode ser vista na compra de 150 unidades da coleção “Música Popular Brasileira” que foi constituída por 48 volumes, que apresentavam um disco e um fascículo sobre o compositor/intérprete, e que foi editada pela Abril. Nesse mesmo ano, a DDC enviou também ao exterior aproximadamente 500 discos de música popular e erudita. Não foi especificado, se a coleção da Abril foi incluída nessa conta. Outro ponto de destaque foi a remessa de fitas magnéticas produzidas pela Rádio Ministério da Educação e Cultura sobre modernos compositores brasileiros (MRE, 1971, p.146).

Em 1972, a DDC procurou diversificar as parcerias fonográficas por meio do trabalho de Paulo Afonso de Moura Ferreira que foi o elo entre os compositores brasileiros e as gravadoras. Esse trabalho resultou na edição de dois álbuns pela Editora Gerig, de Colônia, e no lançamento de um disco de música contemporânea brasileira pela gravadora Wergo, de Mainz (MRE, 1972, p. 155). Outra ação desenvolvida foi o envio para as embaixadas e consulados da coleção completa da

coletânea “Música Popular Brasileira”, da Abril, e de partituras e discos dos hinos nacionais (MRE, 1972, p. 160).

Já em 1973, mais gravações de autores eruditos nacionais circularam pelo exterior. A composição “Três Miniaturas Brasileiras”, de Osvaldo Lacerda, foi gravada na Alemanha, pela firma Thorophon, e publicada pela Editora Schott. Já a obra “Cromorfonética”, de Jorge Antunes, foi incluída no disco do Festival de Outono de Estíria (região da Áustria), de 1972 (MRE, 1973, p.167).

Em 1975, sete mil discos de música popular e erudita foram comprados pelo MRE e distribuídos para as embaixadas para atualizar e formar discotecas para atender emissoras, entidades e particulares. Outra ação do MRE foi subvencionar as edições de um disco de música eletrônica de Jorge Antunes que foi produzido pela Editora Mangione, do Rio de Janeiro, e de outro, com obras de Villa-Lobos, Mário Ficarelli e Lindembergue Cardoso que foi produzido pela RBM, de Mannheim, Alemanha. Além disso, o MRE anunciou que algumas das obras da coleção *Neue Brasilianische Kiaviermusik* que estava sendo editada pela Gerig, de Colônia, vão ser gravadas em 1976 em fita magnética que terão 30 minutos de duração, e vão conter comentários sobre as obras e a música brasileira (MRE, 1975, p. 268) Vale ressaltar que o Relatório de 1976 não trouxe nenhuma informação sobre esse plano.

O mercado fonográfico também movimentou as embaixadas. Ainda em 1975, a Embaixada de Montevideu encaminhou dois pedidos: a) coleção de discos para formar clube do disco no ICUB (Instituto Cultural Uruguaio Brasileiro), b) 100 cassetes virgens, de 60', de preferência da marca Philips. Nesse mesmo ano, a Embaixada em Trinidad e Tobago informou que o acervo de sua discoteca era formado por 60 discos de 33 rpm, sendo: 20, clássicos; 14, popular; 8, folclore regional; e 16, popular da atualidade (a conta não fecha, dá 58). Tal coleção, vale destacar, era emprestada para as rádios promoverem programas que tiverem “boa aceitação”. O diplomata Sérgio Aguiar, por outro lado, pontuou que apenas o popular da atualidade pode causar algum impacto. Ele destacou também que há vendas em Trinidad de discos de artistas brasileiros que foram conhecidos lá recentemente (Aguiar, 1975).

Em 1976, o mercado fonográfico continuou envolvendo o Itamaraty que comprou e distribuiu às embaixadas 10 mil discos. Infelizmente, os relatórios não trazem informação sobre os autores, intérpretes e repertórios contemplados por essas remessas maiores. Em relação a compras pequenas, há detalhes. O MRE comprou parte da tiragem, dos seguintes discos: a) "*Streichquartette Brasilianischer Komponisten*" com obras de Villa-Lobos, Lindembergue Cardoso e Mario Ficarelli,

que foi organizado pela firma RBM, de Mannheim, Alemanha, e b) "Sonatas de Ricardo Tacuchian", pela Sonoviso, do Rio de Janeiro. Além disso, o Ministério também comprou coleções de discos com obras de Villa-Lobos que foram produzidos na Suíça e na França. Outra ação realizada foi o envio para as embaixadas de gravações recentes dos Hinos Nacional, da República, da Independência e da Bandeira (MRE, 1976, p.234).

Em 1977, mais gravações. O MRE enviou 8 mil vinis de música erudita, e coleções de música popular para as embaixadas (MRE, 1977, p.186). Essas gravações também movimentaram os postos diplomáticos, e a Embaixada em São Salvador pontuou que os discos brasileiros para serem vendidos lá, precisariam ser prensados no país, mas isso só ocorreria, se o artista brasileiro fosse conhecido, por isso, seria necessária a realização de shows no México e América Latina para aumentar o conhecimento sobre os artistas brasileiros. Pensando na ampliação da fronteira musical brasileira por meio da relação entre o comércio fonográfico e a realização de shows, o diplomata entrou em contato com as filiais da Polygram no México e no Brasil (RJ) que estariam interessadas em Erasmo, Alcione, Emílio Santiago e Fafá de Belem. De acordo com o documento, a filial mexicana organizaria shows no México e na Guatemala, e a embaixada garantiria a apresentação na capital salvadorenha. Revelado esse projeto, o diplomata pergunta se o Ministério estaria de acordo com a ideia (Denys, 1977). Não há informação sobre a concretização do plano.

O contato entre a diplomacia e a indústria fonográfica dá indícios de certa intimidade, pois o MRE encaminhou para a Embaixada em Luanda, os endereços de três gravadoras sediadas no Rio de Janeiro e o nome dos responsáveis, a saber: EMI Odeon, Rolf Dihlmann; RCA, Adolfo Pino; Ariola, José Victor Rosa Jr. O documento também pede para a embaixada encaminhar para o Instituto Angolano do Livro e Disco, as seguintes informações: a) Chico e Milton fazem parte do elenco da Ariola, b) Phonogram mudou de nome para Polygram.

Esse interesse angolano pela música brasileira foi expresso também em um documento enviado em 1976 pelo Ministro de Angola para a Embaixada de Luanda para agradecer pelo envio de discos e filmes realizado pelo Brasil. O documento também comunicou que o governo angolano havia selecionado 47 artistas que faziam parte do acervo enviado. O documento informa também a numeração das latas onde foram armazenados o material, e o tempo onde cada parte utilizada está (Martins, 1976).

A lista dos escolhidos é formada pelos seguintes artistas: 1) recitais de N. Schaurtzman (violino), (lata nº 333, tempo 32'), 2) Yara Bernette (piano), 3) Turíbio Santos (violão erudito), 4)

Trio Arvoreckin, 5) Sebastian Benda⁵⁰, 6) João Carlos Martins, 7) Johnny Alf, 8) 5 Crioulos, 9) Paulinho da Viola, 10) Dorival Caymmi, 11) Trio Marajá, 12) Toquinho, 13) Claudete Soares, 14) Vera Regina, 15) Elizete Cardoso e Zimbo Trio, 16) Chico Buarque, 17) Demônios da Garoa, 18) Tuca, 19) Trio Mocotó, 20) Jorge Ben, 21) Coral da USP, 22) Orquestra Sinfônica Municipal, 23) Tom Zé, 24) Alaíde Costa, 25) Tito Madi, 26) Jackson do Pandeiro, 27) Adoniram Barbosa, 28) Edu Lobo, 29) Aracy de Almeida, 30) Elton Medeiros, 31) Tradicional Jazz Band, 32) Lupicínio Rodrigues, 33) Antonio Carlos e Jofafi, 34) Isaurinha Garcia, 35) Milton Nascimento, 36) Carmem Costa, 37) Época de Ouro, 38) Nara Leão, 39) Ismael Silva, 40) Nora Ney, 41) Luiz Gonzaga, 42) Marcos Vale (lata nº 351, tempo 35'), 43) Maria Bethânia, 44) Dori Caymmi, 45) Sílvio César, 46) Hermeto Pascoal (lata nº 262, tempo 60'41'') e 47) Cartola. Percebe-se que nesta lista há uma representatividade maior da música brasileira, mas ainda há certas lacunas como os sertanejos e os cafonas, e vale recordar que Nelson Ned quando chegou em Angola em 1971 para realizar uma apresentação, ao descer do avião, viu que o aeroporto estava lotado de fãs (Barciski, 2023, p.111).

O envio de acervo musical atrai a atenção das embaixadas. Roma, em 1978, pediu para receber o acervo básico, e justificou dizendo que o aspecto da cultura que tem maior grau de penetração na Itália é a música. O encarregado de negócios Alberto Costa Silva nesse documento também mencionou que há pedidos de discos feitos por postos vizinhos, rádios e emissoras de TV. Foi mencionado também que a oferta de discos do Brasil na Itália é insuficiente. Para então tentar diminuir a carência pela discografia brasileira, a embaixada apresentou o plano de ampliação que consiste em instalar um estúdio de produção de cassetes que reunirá o material da musicoteca. Foi relatado que naquele ano, a embaixada contava com os seguintes equipamentos: um toca-disco, dois amplificadores, dois gravadores cassete, um gravador de bobina e dois pares de alto-falante. Para ampliar essa estrutura, estava sendo estudada a compra de duplicador de cassete que seria usado para facilitar o envio de programas completos para as emissoras da capital e do interior (Silva, 1978).

A importância do envio do acervo discográfico pelo Itamaraty para as embaixadas foi materializada pela criação do “Projeto Ary Barroso” que pretendia encaminhar 20 mil discos de vários intérpretes e compositores do Brasil tais como Chico Buarque, Dorival Caymmi e João Bosco, para auxiliar na formação de discotecas pelo planeta (Cardoso, 2012, p.59). Vale ressaltar

50 Benda (1926-2003) foi pianista suíço nascido que morou no Brasil e lecionou na UFSM. In: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2015/11/21/sebastian-benda-1926-2003/> Acesso: 08 ago 2025

que esta dissertação pesquisou a subvenção recebida pelo violeiro Renato Andrade do Itamaraty entre 1978-83. Outro ponto a ser destacado é que a ideia da formação de discoteca remonta aos anos 1940 e foi influenciada pelo então diplomata Vinícius de Moraes (Zétola 2021). A formação dessas discotecas foi possibilitada pela ação de gravadoras e editoras. A seguir falarei sobre a Festa e a Abril, além da pressão exercida pelas gravadoras sobre a ditadura.

3.3 SELO FESTA

Relembrando, conforme citado no início deste capítulo, de acordo com o relatório do setor de música de 1964 que foi assinado por Maria Euterpe Gonçalves Nogueira, foram comprados pela DDC em 1964, 13.135 discos das seguinte forma: a) 10.450 da Festa; b) 1.500, Odeon; c) 582, CBS; d) 243, Wehrs; e) 200, Chantecler; f) 110, Clube do Disco; g) 100, Baptista Siqueira. Além das gravadoras Odeon, CBS, Chantecler e Festa, estão nessa lista Baptista Siqueira, que deve ser o compositor e musicólogo, João Baptista Siqueira, e Werhs, que deve ser Carlos Wehrs, autor do livro “Meio Século de Vida Musical no Rio de Janeiro: 1889-1939”. Este autor deve ser o dono de uma loja homônima especializada em discos eruditos, localizada no Rio de Janeiro, nos anos 1960. Este comércio, vale pontuar, recebia pedidos de estrangeiros por discos de música brasileira, de acordo com o gerente do estabelecimento José Joaquim de Oliveira que trabalhava há 20 anos no local. Essas requisições estimularam Oliveira a criticar o MRE, e a revelar também que os clientes internacionais não entendiam o porquê que Villa-Lobos não vende muito no Brasil (Globo, 17 jul. 1964, p.9). Em relação ao Clube do Disco, por ora não há mais informação.

No que tange especificamente os lançamentos da Festa, entre 1957 e 1970, foram gravados 38 discos eruditos, e 13, populares (Freire, 2019, p.221-222). Em relação ao campo erudito, foram contemplados compositores dos séculos XVIII ao XX, dentre os quais destacam-se: Lobo da Mesquita, José Maurício Nunes Garcia, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Cláudio Santoro.

Em relação aos populares, destacam-se os discos “Canção do Amor Demais”, de Elizeth Cardoso, considerado o início da Bossa Nova, e “Por toda a minha vida”, de Lenita Bruno, que também reuniu canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Além da Bossa Nova, há gravações de modinhas do século XIX, samba (Portela), músicas da China, e alguns dançantes como os lançados por Vadico. Destaca-se que quase todos os populares foram gravados entre 1958 e 1959. Diante dessa lista popular e erudita, cabe perguntar: quais discos da Festa foram comprados pela DDC?

Infelizmente, por ora, não há resposta, no entanto cabe salientar que o Selo também gravou declamações de poesias que foram recitadas pelos próprios autores, e vale lembrar que participaram desse projeto nomes de peso como Bandeira e Drummond. Esse acervo fonográfico, de todo modo, circulou por vários países, e tal circulação pode ser medida pela publicação, possivelmente em 1964, do catálogo geral da gravadora, em seis idiomas (português, espanhol, inglês, francês, italiano e alemão) (Delfim, 2018, p.71-72).

Essa edição poliglota revelaria uma interseção entre a Festa e o Governo Federal que remonta aos anos 1950. Ana Paula Delfim que pesquisou a trajetória da Festa entre 1955 e 1971, ao citar uma matéria de 1959⁵¹, afirmou que parte da produção da gravadora sobre os compositores barrocos mineiros seria comprada pela União. Guilherme Freire, que estudou as gravadoras Festa, Forma e Elenco, dá mais detalhes sobre essa parceria, ao relatar uma matéria de 1956, que informou sobre a realização de uma mesa redonda realizada em 1956 na Rádio MEC, que estimulou a conversa entre MEC e MRE para possibilitar a gravação de compositores como Villa-Lobos e Santoro, e a distribuição dos discos no estrangeiro (Freire, 2019, p.84-85). Freire também pontua que o Ministério da Educação instituiu, em 1959, na gestão Clóvis Salgado, o Prêmio Nacional do Disco, que compraria 200 unidades do melhor disco de compositor brasileiro, que fosse executado por conjunto nacional, além que pagar cem mil cruzeiros à gravadora responsável pelo título. Em 1962, a Festa foi laureada por causa do lançamento da Série Brasileira, formada por composições de Alberto Nepomuceno, que contara com a execução da Orquestra Sinfônica Brasileira (Freire, 2019, p.96). Nessa época, vale sublinhar, que o vice-presidente da Orquestra era Mozart Araújo que trabalhou como assessor musical da DDC anos mais tarde. Ao longo de sua trajetória, a Festa recebeu outras premiações dentre as quais destacam-se “Melhor Repertório Clássico Nacional” e “Melhor LP de Música Erudita Brasileira”, que foram concedidos, respectivamente, pelo Jornal do Brasil em 1969, e pela Confederação Nacional da Indústria em 1959 (Freire, 2019, p.97).

Em relação à escolha do repertório erudito da Festa, Delfim pontua que o MEC e a Orquestra Sinfônica Brasileira foram preponderantes nesse processo decisório. A autora lembra que a OSB participou da gravação de 16 LP da Festa, que foram realizadas na então Universidade do Brasil, e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1958 e 1963 (Delfim, 2018, p.94). A Festa não foi a única gravadora que recebeu esse tipo de auxílio, pois a autora destacou que essa parceria

51 DYKERMAN, M. Descobertas no terreno musical. O Metropolitano, Rio de Janeiro: 7 jun. 1959.

entre gravadoras e MEC também envolveu as gravadoras Companhia Brasileira de Discos e Discos Rádio (Delfim, 2018, p.86 e 99).

Essas parcerias que resultaram em uma variedade de gravações cujas tiragens oscilava entre 250 a 500 unidades, em média de acordo com Delfim que pontuou que havia exceções como os sucessos *Canção do Amor Demais* e *O Pequeno Príncipe* cujas tiragens foram na faixa de 1.050 cópias (Delfim, 2018, p.139).

Para tentar assegurar e quem sabe ampliar a circulação das gravações da Festa, Irineu Garcia, o principal idealizador do selo, costumava percorrer o circuito erudito. Para conseguir gravar a coleção “Do Barroco a Villa-Lobos”, Garcia afirmou, em 1962, de acordo com o *Correio da Manhã*, que contara com a “ajuda e incentivo do Conselho Nacional de Cultura, Museu Villa-Lobos, Escola Nacional de Música, Rádio Ministério da Educação” entre outras instituições (Freire, 2019, p.80). Mais tarde, Garcia, em função da criação do Conselho Federal de Cultura em 1966, expressou pela imprensa em 1967, que gostaria que a entidade comprasse parte da produção da Festa, que seria distribuída para rádios, universidades e outras instituições, tantos nacionais quanto internacionais (Delfim, 2018, p.132).

Essa parceria entre a Festa, ministérios, orquestra e universidade, que envolve gravação, venda e distribuição de discos, revela “uma associação entre agentes políticos influentes e o setor privado” que objetiva implementar “políticas de fomento às produções culturais” que vão auxiliar o processo de consolidação da identidade nacional (Freire, 2019, p.80).

3.4 GRAVADORAS E DITADURA

Outro ponto de contato entre governos e gravadoras foi materializado pela cobrança da redução da carga tributária que incidia sobre os discos. Em 1965, o preço dos vinis foi afetado pela criação do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) que substituiu o Imposto de Vendas e Consignações (IVA), pois no novo dispositivo, a parte que dava para deduzir no preço final era pequena. Cláudio Oliveira que pesquisou sobre a relação entre modernidade industrial e as gravadoras, esclarece que a imaterialidade (direito autoral e promoção) é responsável pela maior parte da precificação dos vinis. Vale recordar que a discussão sobre incentivo fiscal às gravadoras já havia sido travada no Congresso nos anos 1950, por meio do PL 238/55, assinado por Humberto Teixeira, que entre outras providências, determinava a isenção de impostos que incidiam sobre a importação de matéria-prima para a produção de discos, apenas para as gravadoras que contratassem elenco de musicistas brasileiros e que possuissem estúdio de gravação. Ainda na

década de 50, o presidente da gravadora Fonobrás, Ovídio Grottera, defendeu, em 1958, a elaboração de uma política para estimular a exportação de discos brasileiros, além de tratamento equânime entre livros e discos (Oliveira, 2023, p.126). Grazielle Marques que estudou sobre a censura praticada pela ditadura contra as gravadoras, lembra que a Constituição de 1946 previa isenção de papel para as editoras (Marques, 2021, p. 79).

Esse caldo foi fermentando ao longo dos anos 1960, e a Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), entidade criada em 1958, lançou a campanha “Disco é Cultura” que consistia em estampar um selo na contracapa dos discos com o objetivo de chamar a atenção para a importância desse produto na sociedade brasileira. De acordo com Midani, o mentor da ideia foi o diretor da EMI-Odeon Henry Jessen (Oliveira, 2018, p.62). Em seguida, a ABPD propôs ao governo um projeto de isenção fiscal que, de acordo com João Müller Chaves, advogado da Philips, EMI-Odeon e Sistema Globo entre 1966-1988 e ex-presidente da ABPD, foi idealizado pelo proprietário da gravadora Copacabana Emílio Vitale (Oliveira, 2023, p.129). Essa sugestão influenciou o Decreto-Lei 406, outorgado em 1968, e que foi transformado na Lei Complementar 04, em 1969, que foi batizada de “Disco é Cultura”, que permitiu que as gravadoras abatessem do ICM, a monta paga pelos direitos autorais (Oliveira, 2023, p.129). De acordo com Müller Chaves, o disco só foi incluído no referido decreto-lei devido ao contato da ABPD com o ministro da Fazenda Delfim Netto, que também, vale ressaltar, presidiu os conselhos Monetário Nacional, e Nacional de Economia (Oliveira, 2023, p.131). O setor editorial também exerceu pressão no governo, e por influência da Abril, Delfim negociou com os secretários estaduais para que a União fizesse o recolhimento do ICM nas bancas de jornal para depois distribuí-los aos Estados (Gerrini, 2007, p.2).

Esse tipo de alteração na legislação altera o mercado, e a Lei do Disco, por exemplo, apesar de ter incentivado a expansão da indústria fonográfica, colaborou, pelo menos em parte, com uma concentração mercadológica, pois as gravadoras estrangeiras podiam reinvestir nos artistas nacionais de maior expressividade, aquilo que obtinham com as vendas dos discos dos artistas internacionais (Cozela *apud* Vicente, 2025, p.55). Nesse cenário de concentração, Vicente pontua que na década de 70, o elenco da Philips era formado por boa parte dos nomes consagrados da MPB como Chico e Elis. Por outro lado, as gravadoras maiores também se interessaram por nomes populares, e Vicente cita que Agnaldo Timóteo e José Augusto, por exemplo, foram contratados pela EMI.

Outro ponto discutido pelo autor foi que as gravadoras nacionais de maior porte apostavam suas fichas em nomes populares. A Copacabana, por exemplo, contratou Moacyr Franco, Wando,

Wanderley Cardoso e Nelson Ned, ao passo que a Continental reuniu em seu elenco nomes como Amado Batista e Waldick Soriano (Vicente, 2025, p.71). A formatação desse mercado foi alterando ao longo dos anos 1960/70, pois as empresas estrangeiras começaram a ampliar sua atuação no mercado brasileiro, e o autor cita que a Philips-Phonogram comprou a CBD (Companhia Brasileira do Disco) em 1960; a EMI adquiriu em 1969 a Odeon que funcionava desde 1913; a RCA que fora fundada em 1925, foi vendida para Bertelsmann (BMG); e a WEA/ Warner chegou no Brasil em 1976 (Vicente, 2025, p. 50).

A discussão sobre a venda de discos será retomada no fim deste capítulo, e por ora voltarei a falar sobre a proximidade entre gravadoras e ditadura. Outro gesto que demonstra essa afinidade pode ser vista na concessão dada, em 1968, do título de “sócio benemérito e amigo do artista” ao ministro da Justiça, Gama e Silva, pela Sociedade Brasileira de Intérpretes e Produtores Fonográficos (Socinpro), devido a sanção de um decreto que foi batizado de Regulamento Gama e Silva, que versava sobre os direitos conexos. Vale lembrar que Henry Jessen, da EMI-Odeon, era um dos diretores dessa entidade, que era um dos órgãos de arrecadação de direito autoral (Oliveira, 2023, p.128). O autor lembra que havia “duas redes de arrecadação e distribuição de direito autoral” no país”: o Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA), no Rio de Janeiro, que reunia Sadembra, Sbacem, Socinpro e UBC; e a Sicam, de São Paulo (Oliveira, 2023, p.210).

A discussão sobre o direito autoral foi travada no governo Costa e Silva que elaborou um anteprojeto sobre o assunto. Mais tarde, em 1972, um grupo de trabalho foi constituído no Ministério da Educação para discutir a situação da música no país, e como resultado do debate, entregou ao ministro Passarinho um relatório que dentre vários assuntos, além de pontuar as divergências entre as sociedades de arrecadação, e pedir “a isenção de impostos para o disco”, criticou a concentração dos pontos de vendas de discos no eixo Rio/São Paulo. Esse GT foi dirigido por Avelino Henrique, diretor do Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC, e foi formado por sete representantes do setor musical: a) erudito (Marlos Nobre), b) popular (Gutemberg Guarabyra), c) sociedades de direito autoral (Vítor Martins/ Sicam), d) imprensa (Júlio Hungria/JB e Fernando Veiga/ Rádio JB); e) ABPD (Roberto Menescal e Müller Chaves), (Oliveira, 2023, p.210).

Essa discussão foi materializada pela Lei 5.988 que foi promulgada em 1973, que além de desconsiderar o anteprojeto anterior, vetou um artigo que tornava obrigatória a numeração dos discos. Na avaliação de Morelli, esse veto foi consequência da pressão da ABPD, pois a numeração daria mais controle sobre as vendas e pagamento de direitos fonomecânicos e artísticos (Oliveira, 2023, p.212). Já para Roberto Menescal, diretor artístico da Philips entre 1970 e 86, o veto se

justificava pelo fato de um mesmo disco ser produzido em diferentes locais, o que impossibilitava a numeração (Oliveira, 2023, p.212).

Essa lei também previa a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), e em 1976, o MEC divulgou a composição do CNDA, que por sua vez decidiu sobre a criação do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). A criação do Ecad fora influenciada pela Sombrás, entidade criada para “conscientizar os músicos sobre seus direitos”, que queria que o Estado controlasse o direito autoral. As sociedades arrecadadoras entram na Justiça tomando como base a lei que criou o CNDA, e por decisão judicial, puderam organizar o Ecad que entrou em funcionamento em 1977. O autor pontua que a discussão sobre arrecadação e distribuição representavam problemas diferentes para o governo, pois esta, era questão da categoria artística, ao passo que aquela, afetava dois “parceiros estratégicos ditadura: o capital estrangeiro, representado pelas multinacionais do disco, e os grandes conglomerados de comunicação nacionais, que controlavam as redes de televisão e rádio do país” (Oliveira, 2023, 225).

Para pontuar o tamanho do capital fonográfico, Oliveira informou que João Pedro Gouveia Vieira, diretor da EMI Odeon, foi o fundador da Petróleo Ipiranga, e que Alberto Byington Jr, proprietário da Continental, era o controlador da Byington & Cia, que era constituída pelas seguintes empresas: “Editora Musical Brasileira, Todamérica Musical, Produtos Elétricos Brasileiros, Byington Máquinas e Equipamentos para Escritórios, Companhia Geral de Minas, Companhia Mineira de Alumínio, Companhia Paulista de Terrenos e Companhia Byington de Colonização” (Oliveira, 2023, p.104-105⁵²). Só para pontuar um pouco mais sobre a ramificação empresarial, Eduardo Vicente lembra que Alberto Byington Neto além de ter sido diretor-presidente da gravadora Continental, foi também presidente da ABPD entre 1975 e 1976 (Vicente, 2025, p.65).

Essa relação próxima entre empresários e a Ditadura foi uma marca da época. Pedro Campos, que estudou a relação entre as empreiteiras e o regime de exceção, citou dois dispositivos legais que auxiliaram na formação de um oligopólio formado por Odebrecht, Camargo Correa, Mendes Júnior e Andrade Gutierrez no setor de construção pesada: a) Decreto 64.345/69, que dispôs sobre a regulamentação da reserva de mercado para empreiteiras nacionais no setor obras públicas; b) Decreto lei 73.140/73, que: I) impôs um limite mínimo de capital social como exigência para participação de licitações, II) formalizou a sub-empreitada, o que estimulou uma

52 Dreifuss informou que Vieira (EMI), Byington (Continental) e Grottera (Fonobrás), colaboraram com o Ipes/Ibad. DREIFUSS, René A. 1964: *A conquista do Estado*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986, Idem, p. 72 e 109.

relação de dependência entre as grandes, e as pequenas e médias empresas (Campos, 2012, p.420-422).

Essa relação entre empresas e a ditadura alterou a configuração do mercado que testemunhou o aumento da venda de discos no país ao longo dos anos 1970, e uma das empresas que cresceu muito no período foi a Editora Abril.

3.5 ABRIL CULTURAL

Um dos pontos criticados pelo GT de 1972 foi a limitação geográfica das vendas. Esse problema começou a ser contornado pela Abril na década anterior após atualizar a ideia de Monteiro Lobato que realizou, nos anos 1920, a venda de livros por meio do auxílio de profissionais de várias áreas que foram contactados por ele. Mirando esse exemplo, a Abril procurou parceiros para vender suas revistas por meio de consignação (Lopes, 2022, p.20). Dessa forma, em 1965, chega às bancas o primeiro fascículo de uma versão nacional da Bíblia que fora baseada em um projeto italiano (Guerrini, 2007, p.1). Esse primeiro projeto abriu um nicho no mercado, e vale destacar que entre 1965 e 1982, a Abril lançou 198 coleções constituídas por fascículos, livros e ou discos que contemplaram vários públicos (Pereira 2005). Essa extensa produção foi possibilitada porque a Abril era formada por editora, gráfica e distribuidora (Lopes, 2022, p.8).

Nesta lista divulgada por Mateus Pereira que pesquisou sobre a trajetória da Abril Cultural entre 1968 e 1982, os lançamentos que foram acompanhados por discos destinados para o público adulto são: Clássicos de Todos os Tempos (1966), História da Música Popular Brasileira (1970), As Grandes Óperas (1971), Nova História da Música Popular Brasileira (1976), Mestres da Música (1979) e Gigantes do Jazz (1980). Já para o público infantil foram lançadas: Estorinhas do Walt Disney (1970), Brinque e Aprenda (1980) e Taba (1981). Vale ressaltar que o primeiro e a terceiro lançamentos da lista infantil também eram constituídos por livros. Outro nicho explorado pela fonografia da Abril foi o ensino de idiomas por meio do lançamento da coleção Curso por Música de Inglês em 1977 (Pereira, 2005, p.254-258).

O sucesso das vendas da primeira coleção de música erudita (vale pontuar que o primeiro número da coleção que trouxe um concerto do Tchaikovsky, vendeu 270 mil cópias) estimulou a Abril a lançar uma coleção para a música popular que teve três edições. A primeira foi lançada de 1970 a 72; a segunda, de 1977 a 79, e a terceira, de 1982 a 84. De acordo com Vanessa Milani que estudou sobre a presença do samba na coleção da Abril, o primeiro lançamento foi constituído por 48 volumes que eram vendidos quinzenalmente (Milani, 2015, p.27). Cada número era formado por

um disco de 10 polegadas com oito faixas, e um encarte que tinha 12 páginas que não eram assinadas. Essa publicação, conforme artigo de Irineu Guerrini sobre a venda de discos em bancas, envolveu o trabalho de uma equipe que era formada por três assessores (José Ramos Tinhorão, José Lino Grünewald, e Tárík de Souza), vários consultores/especialistas (Antonio Cândido, Augusto de Campos, Sérgio Cabral, entre outros), redatores e os diretores de fascículos (Pedro Paulo Poppovic) e de arte (Elifas Andreato) (Guerrini, 2007, p.3-5).

Já a segunda coleção foi formada por 75 volumes, e a terceira, por 52 (Milani, 2015, p.33-36). Cada número da terceira coleção era formada por um disco de 12 polegadas com 12 faixas, e um encarte com oito páginas (Milani, 2015, p.40). A edição mais recente foi sustentada pelo trabalho de quatro assessores [Zuza Homem de Mello, Tárík de Souza, J. L. Ferrete (fichas técnicas das gravações) e Ana Lúcia Côrrea da Silva (pesquisa)], além de um time de autores formado por vários jornalistas, professores universitários e escritores (Milani, 2015, p. 45-48).

Em relação ao repertório da coleção, a autora pontua que a primeira coleção contemplou composições de marchinhas, choro, samba, Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo que foram gravadas entre 1910 e 1960. Apesar da variedade, a autora pontuou que a “Época de Ouro” foi a mais contemplada por meio das gravações de Sílvio Caldas, Francisco Alves e Orlando Silva (Milani, 2015, p.78). A autora pontou também que nomes pouco conhecidos como J. Cascata, regionais (Luiz Gonzaga) e instrumentais como Ernesto Nazareth também foram contemplados. Essa variedade é consequência da atuação das gravadoras, e a autora afirma que as empresas que mais cederam canções para a Abril foram a RCA, 131; Odeon, 68; e Philips, 44 (Milani, 2015, p.76-77).

A relação comercial com as gravadoras continuou e a segunda versão, além de repetir todos os nomes da primeira, publicou quatro números dedicados a gêneros específicos (música caipira, valsa brasileira, escolas de samba, e carnaval), além de incluir: a) 10 sambistas, b) 13 compositores nordestinos como Jackson do Pandeiro, c) nomes que estavam despontando como Ivan Lins, Rita Lee, e Secos e Molhados. Por fim, a terceira coleção dedicou quatro números a gêneros musicais específicos (samba de terreiro, choro, samba, e música sertaneja), além de incluir compositores como Francis Hime (Milani, 2015, p.78).

Esse repertório selecionado pela Abril ajudou a divulgar a música brasileira no exterior, pois, conforme dissera no item “Compra e envio de discos”, o Itamaraty, em 1971, comprou 150 unidades da coleção “Música Popular Brasileira”, e em 1972, adquiriu a coleção completa da mesma coletânea. Além do alcance geográfico e da seleção do repertório, pode-se pontuar que essa

coleção ao relacionar mídias diversas, resultou em “um produto híbrido gestado entre o setor editorial e o fonográfico” (Milani, 2015, p.87).

Essa qualificação de hibridismo pode ser ampliada, se a análise de Lopes sobre a coleção “Nosso Século” for considerada. A autora qualificou como obra de “mediação cultural” essa publicação lançada pela Abril que abordou a História do Brasil entre 1900 e 1980, por meio de 84 fascículos que reuniram iconografia, estatísticas e audiografia (Lopes, 2022, p.9). Esse trabalho de mediação cultural que foi desempenhado pela equipe formada por Elizabeth de Fiore (Diretora Editorial), Vladimir Sacchetta e Sérgio Miceli, e que contou com o apoio de vários consultores como Alfredo Bosi e Sérgio Buarque de Holanda, criou um “bem cultural singular” que não pode ser reduzido a função de transmissão do conhecimento, que além de quebrar a dicotomia produção/recepção, possui estratégias e habilidades para estimular o público não acadêmico a criar sentido para essa obra, em um contexto marcado pelo crescimento do mercado editorial que estimula a produção e circulação dos bens simbólicos (Lopes, 2022, p.62-66⁵³).

3.6 EDIÇÃO DE PARTITURAS, MÉTODOS E CATÁLOGOS

Em 1967, a DDC informou que o Departamento Internacional do Comitê Soviético da Paz queria comemorar o bicentenário do José Maurício Nunes Garcia, e para agilizar essa parceria, o assessor de música Mozart Araújo havia entrado em contato com a professora e diretora da Associação Canto Coral, Cleofe Matos, que se dispôs a fazer a cópia em papel vegetal da partitura da Matinas de Natal. Foi informado também que o serviço da cópia ficaria em NCR\$ 470 (Araújo, 1967b).

Já em 1970, com a colaboração da Universidade de Brasília, foram impressas 400 cópias da partitura da composição Ludus Symphonicus, de Edino Krieger. O colunista Ibrahim Sued afirmou que 398 cópias estão em Brasília, e as duas entregues a Krieger, já foram emprestadas, sendo uma para o exterior, e a outra, para a Ordem dos Músicos, que a repassou à Orquestra Rias, de Berlim.

⁵³ Essa caracterização está inserida na articulação feita por Lopes entre a discussão de Ângela Gomes e Patrícia Hansen sobre Intelectuais Mediadores e o conceito de intelectual proposto por Sirinelli que é orientado pelas categorias: “trajetórias, redes de sociabilidade e geração” (Lopes, 2022, p.47).

Essa situação impossibilitou o regente Franco Autori, que mora em Tulsa, EUA, a receber uma cópia (Sued 1970b).

Em 1973, o MRE informou que Ruben Gurevich, maestro da Manitor Chamber Orchestra, de Ottawa, pede as partituras da Bachianas nº 9 que serão executadas na temporada 1973/74. O Ministério também mencionou que se for necessário, a orquestra vai pagar pelo aluguel das partituras (Exteriores, 1973). Ainda em 1973, o MRE, além de auxiliar a edição de obras e a preparação de contratos, buscou parcerias para aumentar a divulgação das composições nacionais, e pode-se destacar, por exemplo, que foram editados “500 exemplares dos 12 estudos para violão” de F. Mignone, nos EUA; e “obras de Almeida Prado pela Tonos VerlagDarmstadt” da Alemanha.

Além disso, o MRE também firmou entendimentos para: a) incluir obras de Edino Krieger e Marlos Nobre em uma série editada pela Max Eschig, de Paris; b) publicar “obras de Lindemberg Cardoso pela Gerig Verlag, de Colônia”, c) editar “obras corais de autores brasileiros pela Barenreiter” de Kassel, Alemanha. Além dessa negociação, o MRE assinou contrato para a) “edição de quatro obras de Jorge Antunes pela Suvini Zerboni, de Milão”, b) “edição de 30 obras de M. Nobre pela Tonos Verlag-Darmstadt, de Baden, Alemanha (MRE, 1973, p.166-167).

Ainda em 1973, foram distribuídas várias partituras para diferentes instituições da seguinte forma: a) “12 autores para o Conservatório Nacional do México”, b) Ernst Mahle, F. Mignone, Osvaldo Lacerda e Sérgio Vasconcelos para a Orquestra de Quito; c) Villa-Lobos e E. Mahle para a Orquestra de Ancara, Turquia; d) Padre José Maurício para a Universidade de Indiana (EUA); e) 12 compositores para o Instituto Cultural Brasileiro-Americano em Washington; f) “universidades, bibliotecas, conservatórios e escolas de música do Paraguai, Bolívia, Equador, Colômbia, Peru, Costa Rica e Venezuela” (MRE, 1973, p.168).

Já em 1975, o MRE buscou aumentar a presença brasileira em dicionários especializados de música. Além de materializar o aumento do espaço nacional no segundo volume do Riemann's de Mainz, Alemanha, o Itamaraty encaminhou informações sobre compositores brasileiros para as seguintes publicações: “a) *Encyklopadie der Modernen Musik* (Bad Honnef, Alemanha); b) Dicionário Enciclopédico Geral (Academia de Ciências da Tchecoslováquia); c) *International Who's Who in Music* (Cambridge, Inglaterra); d) *Rilm Abstracts* (City University of New York, EUA); e) *Groves Dictionary of Music and Musicians*” (Londres, Inglaterra) (MRE, 1975, p.268).

Além de auxiliar na criação de verbetes, o Itamaraty estava preparando os catálogos das obras dos seguintes compositores: Armando Albuquerque, Lindembergue Cardoso, Osvaldo

Lacerda, Sérgio Vasconcellos Corrêa e Mario Ficarelli”. Cabe ressaltar que os catálogos de Bruno Kiefer e Willy Corrêa de Oliveira já haviam sido finalizados (MRE, 1975, p.270).

Já em 1976 mais edições de partituras e catálogos. Foram editadas pela alemã Doeringi as partituras de “Lycia de Biase Bidart, Ernst Mahle, Osvaldo Lacerda e Lindembergue Cardoso”. Além disso, o MRE ajudou na edição e distribuição dos catálogos de “Bruno Kiefer, Willy Corrêa de Oliveira, Lindembergue Cardoso, Ernst Mahle, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli, Osvaldo Lacerda, Armando Albuquerque, Emílio Terraza, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Brenno Blauth, L. C. Vinholes, Almeida Prado e Carlos Almeida”.

Querendo ampliar esse rol, estavam sendo preparados os catálogos de “Kilza Setti, Heitor Alimonda, Dinorá de Carvalho, Najla Jabôr, Souza Lima, Ernani Aguiar, Cláudio Santoro, Yves Rudner Schmidt, Camargo Guarnieri, Ernst Widmer, Luis Ellmerich, Lina Pires de Campos, Adelaide da Silva e Francisco Mignone” (MRE, 1976, p.236). Essas publicações estão inseridas no crescimento da indústria cultural no Brasil que será discutida a seguir.

3.7 CRESCIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL

O crescimento da Indústria Cultural está relacionado com as ações da Ditadura na área cultural, que simultaneamente censurou os meios de comunicação, e engendrou um aparelho estatal cultural que pode ser medido pela criação, entre 1965 e 69, da Embratel, do Conselho Federal de Cultura, da Embrafilme, do Instituto Nacional de Cinema, entre outros. Já entre 1972 e 79, foram criados a Telebrás, a Funarte, o Concine, a Radiobrás, a Fundação Pró Memória, entre outros (Renato Ortiz, 1985, p. 86).

Para pontuar sobre a execução de políticas culturais, a Funarte, na seara musical, executou alguns projetos como o Inventário Nacional de Música de Bandas, o Campeonato de Bandas e o Projeto Pixinguinha (Botelho, 2001, p.73). Este, entre 1978 e 79, promoveu 1.468 shows, e até 1987, visitou 46 cidades em 22 estados (Autran *apud* Stroud, 2014, p.227). Outro ponto a se destacar foi a elaboração da Política Nacional de Cultura em 1975 que objetivava fazer da cultura um meio de auxiliar no desenvolvimento do país, segundo Vanderli Silva que estudou a construção da política cultural no regime militar (Silva, 2001, p.129-133). A PNC delegou atribuições a União, Estados, Municípios e universidades, e ao Ministério das Relações Exteriores cabia “divulgar a cultura brasileira no exterior” (Silva, 2001, p.140-141).

Essa política cultural que tinha uma perspectiva desenvolvimentista, e o engendramento desse aparato estatal que promove a integração nacional, demonstra, por um lado, a relação com a Doutrina de Segurança Nacional, e por outro, a consolidação da inserção do país no capitalismo internacional. Esse duplo viés permite dizer que a integração tem um caráter político, moral e mercadológico (Ortiz, 1988, p.117). Esse processo integrativo é acompanhado pela condução das políticas culturais que na avaliação de Chauí representam o processo executado pelo nacionalismo que une elementos *a priori* como os costumes/ idiomas e o elemento *a posteriori* que é o Estado (Chauí, 2014, p.83). A política cultural nessa perspectiva é feita do “Estado e para o Estado” e promove, no Brasil, as seguintes ideias “consolidação nacional, construção, preservação, proteção, desenvolvimento, modernização, integração e conciliação nacionais” (Chauí, 2014, p.77).

De uma forma geral, essas ações pretendiam, de acordo com Roberto Parreira, diretor da Embrafilme anos 70, combater o processo de diluição da cultura do Brasil que estava inserido no contexto do aumento da indústria cultural (Botelho, 2001, p.68). O crescimento do mercado cultural estimulou o Estado a patrocinar também corpos artísticos eruditos como balés e orquestras devido aos altos custos de manutenção, que não são cobertos pela arrecadação das bilheterias, além de engendrar mecanismos para proteger e conservar os acervos e patrimônios que são mantidos por museus, arquivos e bibliotecas (Miceli b, 1984, p.100).

Toda essa política cultural protecionista, no entanto é alvo de questionamentos sobre o limite da atuação estatal. Para Parreira, Estado não deve produzir cultura, pois a ele caberia tão somente estimular condições e criar espaços para o desenvolvimento cultural que pode ser sufocado por uma política paternalista que costuma adotar critérios “patrulheiros, puristas e cartoriais” (Parreira, 1984, p. 233). Para Parreira, o paternalismo apenas conserva a cultura, em vez de preservá-la, e isso resulta em um processo de “fossilização” que demonstra uma separação entre o tempo e a cultura (Parreira, 1984, p. 237). Essa discussão travada na seara cultural nos anos 1970 culminou na implementação do Ministério da Cultura, em 1985, que foi polarizada pelos pares “cultura e mercado” e “cidadania cultural” (Fernandes, 2006, p.15). A primeira ideia defende que o Estado deve mediar a relação entre produtores e empresas sobretudo por meio de leis de incentivo que concedem descontos em impostos, já a segunda ideia afirma que o Estado deve ser o agente da formulação das políticas culturais do país (Fernandes, 2006, p.162). Nesse contexto, pode-se dizer que há uma ideia de promoção da democracia que subjaz no entrelaçamento da ação cultural conduzida pelo Estado, e pelo consumo da cultura propiciado pelo mercado (Ortiz, 1985, p.116). Outro ponto que deve ser salientado também é a mudança da ação do produtor cultural que aos

poucos se torna um captador de recursos, o que contribuiu, na avaliação de Parreira, para a diminuição da qualidade estética das obras (Parreira, 1984, p. 232).

De toda forma, ao longo dos anos 1970, o crescimento das indústrias publicitária, editorial, gráfica, fonográfica, audiovisual, entre outras, está relacionado à consolidação da inserção brasileira no capitalismo internacional, e representa a corroboração do mercado de bens de consumo nacional (Ortiz, 1988, p.113). Essa realidade revela “a lógica cultural do capitalismo tardio” que transforma a cultura em um nicho econômico que deve ser explorado, o que permite também a difusão de “padrões culturais de uma dada sociedade” (Fernandes, 2006, p.11). Essa exploração econômica da cultura aumenta “a identidade entre a arte e a estrutura do capitalismo”, na medida em que a cultura se torna ao mesmo tempo “ramo da economia” e “marco de todo um conjunto de comportamentos e valores sociais, novos tipos de consumo, moda e obsolescência planejada” (Marcelino, 2019, p.29-30).

Essa relação entre economia e cultura ensejou a mudança do pensamento empresarial que pode ser exemplificado pela alteração do perfil do proprietário, que deixa de ser “capitão da indústria” e torna-se “manager”, cuja vontade é subordinada às necessidades da empresa que é conduzida por uma equipe que gerencia as diversas áreas do negócio como administração, vendas, marketing e produção/programação. O autor cita que o sucesso de Roberto Marinho foi consequência de delegar as tarefas administrativas da emissora à equipe formada por Joe Wallach, José Arce, Walter Clark, Boni, entre outros gerentes (Ortiz, 1988, p.137). Essa profissionalização da condução do empreendimento propiciou o crescimento da Globo e de outras empresas como a Abril, em um contexto de fortalecimento das políticas culturais do regime ditatorial.

Nesse cenário, as empresas que exploram esse nicho do mercado, buscam a elevação da “taxa de retorno do capital” por meio de mercadorias como o disco (Miceli b, 1984, p.100). Para pontuar o crescimento do volume da atividade comercial, as vendas de discos e de fitas aumentaram, respectivamente, de 11 para 39 milhões, e de 1 para 8 milhões de unidades entre 1972-79; já o comércio de toca-discos, por sua vez, registrou elevação de 813%, entre 1968-80 (Abinee *apud* Ortiz, 1988, p.127). Especificamente em relação ao LP, em 1966 foram vendidos 3.8 milhões de unidades; em 1971, 8.7; e em 1976, 24.5 (ABPD *apud* Vicente, 2002, p.52).

Esse volume de vendas altera a estética musical. Ao longo dos anos 1960, essa alteração foi problematizada pela realização dos festivais que podiam ser vistos como “feira e fórum”, ou seja, uma relação entre comércio e arte que foi analisada por Napolitano em sua tese que investigou,

entre outros assuntos, a relação entre a autonomia institucional e a heteronomia mercadológica da música brasileira entre 1959 e 1969.

Nesse período houve uma alteração no mercado fonográfico que revela a construção do processo de segmentação do consumo que era conduzido tanto pelas gravadoras *majors* quanto pela *indies*. Ao passo que estas focavam suas vendas apenas no mercado nacional, aquelas almejavam obter lucro também no mercado internacional. Em 1959, por exemplo, 70% dos títulos vendidos eram de artistas estrangeiros, já em 1969, 70% das vendas eram nacionais (Paiano *apud* Napolitano, 2001, p.63). Em relação à mudança da nacionalidade do repertório, pode-se afirmar que houve um predomínio brasileiro no mercado fonográfico nacional entre 1965 e 1979, de acordo com Vicente (2002). O autor que pesquisou a trajetória da indústria fonográfica no Brasil em sua tese, afirma que dentre os 50 LP mais vendidos no Rio e São Paulo em 1965, apenas 14, eram de artistas estrangeiros. Já em 1970, a participação internacional foi de 22, entre os 50; e em 1975, 27 (Vicente 2002, p. 56). O autor utilizou a lista elaborada pela Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa e Estudo de Mercado), que pesquisou a venda das 50 gravações (LP, compacto simples e CD) mais vendidas em lojas do Rio de Janeiro e São Paulo, entre 1965 e 1999 (Vicente 2002, p. 224). Esses diferentes suportes ensejam perspectivas mercadológicas diferentes na avaliação de Muller Chaves que diz que o compacto é feito para vender música, ao passo que no LP, a imagem do artista é relevante (Vicente, 2025, p.58).

De todo modo, ao se analisar a mesma lista, considerando apenas os 15 discos mais vendidos, pode-se fazer a seguinte divisão entre as vendas de artistas nacionais e estrangeiros, entre 1965 e 1975:

Ano	Nacional	Estrangeiro
1965	10	5
1966	12	3
1967	12	3
1968	15	0
1969	15	0
1970	8	7
1971	10	5
1972	6	9
1973	9	6
1974	8	7
1975	11	4

Nesse recorte, chama a atenção os anos de 1968 e 69, momento em que os artistas nacionais dominaram completamente as primeiras posições do mercado. Vale destacar também, o ano de 1972, único período em que os artistas estrangeiros ocuparam mais as primeiras posições, além dos anos de 1970 e 74, intervalos em que as primeiras posições foram ocupadas quase que igualitariamente.

Para lançar outro olhar sobre esse posicionamento comercial, ao se considerar apenas os três mais vendidos, o resultado é:

1965	Roberto Carlos, Carlos Alberto, Altemar Dutra
1966	Roberto Carlos, Frank Sinatra, Chico Buarque
1967	Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Wanderley Cardoso
1968	Roberto Carlos, The Fevers, Paulo Sérgio
1969	Roberto Carlos, Ed Lincoln, Caetano Veloso
1970	Roberto Carlos, Antônio Marcos, Os Incríveis
1971	Roberto Carlos, Os Incríveis, Paul McCartney
1972	B. J. Thomas, Harry Nilsson, Bread
1973	Roberto C., Light Reflection (banda brasileira que cantava em inglês), Michael Jackson
1974	Stevie Wonder, Antônio Marcos, Elton John
1975	Roberto Carlos, Beth Carvalho, Trilha Sonora Internacional da novela Escalada da Globo

Ao se analisar esse recorte, pode-se perceber o predomínio da Jovem Guarda e dos Românticos/Cafonas na preferência musical do público, e a posição inferior da venda dos nomes consagrados da MPB em relação aos estrangeiros. Especificamente em relação a Roberto Carlos, Vicente afirmou que o cantor figurou em primeiro lugar em 24 anos, considerando o intervalo entre 1965 e 1999 (Vicente, 2002, p. 232).

O autor, ao analisar a tabela inteira, afirmou também que o samba, representado por artistas como Zé Kéti e Demônios da Garoa, entre outros, viveu seu auge comercial entre 1965 e 67, e que

Wilson Simonal registrou muitas vendas entre 1965 e 70. Na virada dos anos 60 para 70, há as duas primeiras aparições da música infantil, representadas por Topo Gigio e Vila Sésamo, e do sertanejo, por meio da figura de Zé Mendes, e sua música mais famosa “Para Pedro”. Ao longo dos anos 70, o autor destacou a presença das trilhas sonoras de novelas que eram formadas pelas edições nacional e internacional, e dos primeiros registros dos estilos soul e disco representados por Tim Maia e Lady Zu (Vicente, 2002, p. 233-246).

Já em relação à MPB, o autor pontua que em 1965, o gênero obteve oito citações entre os 50 mais vendidos, com destaque para os discos “A Bossa é Nossa” de Miltinho e “Dois na Bossa” de Elis & Jair Rodrigues que foram respectivamente o quarto e o quinto colocados nas vendas. Em 1966, Vicente informou que Chico foi o terceiro, com “A Banda”. Outro ponto mensurado foi a queda expressiva nas vendas da MPB em 1970, 1972, 1974 e 1975 que na avaliação de Vicente, relaciona-se com a repressão do momento político (Vicente, 2002, p. 234).

Em relação aos estrangeiros, o autor disse que entre 1965 e 1967, gravações em italiano, espanhol e francês, de artistas como Sérgio Endrigo, Trio Los Panchos e Charles Aznavour, foram destaque, ao passo que nos anos 70, os discos em inglês passam a dominar o cenário. Nesse momento, Júlio Iglesias foi a exceção hispânica.

Outro ponto sublinhado foi a pequena participação do rock nessa lista dos 50 mais vendidos que registrou, entre 1965 e 75, a presença de Elvis Presley, Rolling Stones, Deep Purple, Santana, The Mamas and The Papas, The Monkees, Creedence, Beatles e seus quatro ex-integrantes em carreira solo. Em relação ao rock nacional, também entre 1965 e 75, Mutantes, Raul Seixas, Rita Lee & Tutti Frutti, Secos e Molhados, e Rita Lee (solo) também apareceram na lista. Vale sublinhar que 1971 foi o melhor ano do Rock que registrou as seguintes posições: Paul McCartney 3º, George Harrison 7º, John Lennon 10º, Mutantes 11º, Deep Purple 19º, Creedence 43º e Ringo Star 49º (Nopem 1999). Outro ponto a se destacar nessa lista, nesse recorte de 1965 a 75, é a ausência da música erudita, e a pequeníssima presença do sertanejo. Curiosamente, a dupla Tonico e Tinoco não foi citada, mas deve-se sublinhar que a lista foi feita com base apenas nas vendas de lojas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Outro dado a se destacar é a ausência dos registros das vendas das fitas cassetes.

Além da Nopem, o Ibope (2007) também registrou as vendas de compactos simples e duplos entre 1967 e 1973. A lista do Ibope relatou a posição mensal da seguinte forma: a) dos 15 compactos simples mais vendidos entre janeiro e dezembro de 1967, e de maio de 1968 a dezembro de 1970, b) dos 10 compactos simples mais comercializados entre janeiro e abril de 1968, e de

janeiro de 1971 a agosto de 1973, c) dos 4 compactos duplos mais vendidos entre janeiro de 1967 e agosto de 1973. Vale ressaltar que essa lista não indica a quantidade de discos vendidos, nem onde e como a pesquisa foi feita, no entanto, no rodapé das páginas, há os telefones das filiais da empresa em seis cidades: Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador, o que pode sugerir uma abrangência geográfica bem maior do que a pesquisa da Nopem, que analisou apenas as vendas de lojas de Rio de Janeiro e São Paulo. Para exemplificar uma fração das vendas registradas pelo Ibope, vou listar os três compactos simples e duplos mais vendidos no mês de janeiro de 1967 a 73.

Jan.	Compacto simples	Compacto duplo
1967	Roberto Carlos Wayne Fontana The Mamas and The Papas	Roberto Carlos Renato e seus Blue Caps The Mamas and The Papas
1968	Miriam Makeba (Pata) Roberto Carlos Caetano Veloso	Roberto Carlos Richard Anthony Beatles
1969	Mary Hopking Noriel Vilela Beatles	Roberto Carlos Renato Blue Caps Johnny Rivers
1970	Antônio Marcos Nelson Ned The Archies	Roberto Carlos Adamo Henry Mancini
1971	Vinícius e Toquinho Os Incríveis Dawn	Elis Regina Roberto Carlos Waldick Soriano
1972	Tony Ronald Trio Galeta Michael Jackson	Roberto Carlos Johnny Mathis Caetano Veloso
1973	Light Reflections Michael Jackson The Doobie Brothers	Originais do Samba Michael Jackson Luiz Carlos Magno

Ao analisar sobre os gêneros musicais contemplados por essa fração da pesquisa do Ibope, percebe-se: ausência do sertanejo e da música erudita, uma presença considerável dos artistas

estrangeiros, uma predileção pela Jovem Guarda e Românticos/ Cafonas, além da pequena presença de artistas considerados da MPB. Pode-se pontuar também que o consumo de fitas cassetes não foi analisado, e isso sugere que essa pesquisa possa refletir com mais intensidade o gosto musical das classes média e alta. Outro dado curioso, é a presença efêmera das gravações nas primeiras posições do mercado. “Tudo Passará”, de Nelson Ned, por exemplo, foi o 1º colocado em abril e maio, e o 5º, em junho de 1969. Depois disso, ficou de fora da lista dos 15 mais vendidos.

Ned, vale salientar, também gravou em espanhol, e seus discos foram vendidos em vários países, dentre os quais destacam-se: México, Estados Unidos, Portugal, Colômbia, Argentina, Uruguai, Peru, Panamá, Chile e Venezuela. Barcinski comenta que a Editora Irmãos Vitale e a gravadora Copacabana que “faturavam alto com o licenciamento internacional dos discos de Nelson, tinham dificuldade para dar conta do número de pedidos de selos internacionais que queriam lançar os trabalhos do cantor” (Barcinski, 2023, p. 144).

Em 1973, vale sublinhar, três discos de Ned em espanhol estavam na lista dos dez mais vendidos em Nova Iorque, na parada semanal “*Hot Latin*” da Billboard (Barcinski, 2023, p.139). Outro feito de Ned nos EUA, de acordo com a biografia elaborada por Barcinski, foi a marca da venda de um milhão de cópias de música “*Happy Birthday, My Darling*” que é uma versão em espanhol lançada em 1974 da canção “Parabéns, parabéns querida”, de Cláudio Fontana (Barcinski, 2023, p. 143-157).

As vendas internacionais dos brasileiros não foram computadas pelo Ibope e Nopem, que também não divulgaram a quantidade de discos vendidos no Brasil. Freire, para tentar suprir essa carência, citou uma estimativa divulgada pela Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD) entre 1972 e 1975, que relatou a quantidade de lançamentos e de vendas dos discos nacionais e internacionais, e ao comparar esses números, afirmou que os artistas brasileiros venderam mais do que os estrangeiros (Freire, 2019, p.180). Para exemplificar, vou citar apenas os dados arredondados de 1972:

1972	Discos gravados	Discos vendidos
Nacionais	7.500	58 milhões
Internacionais	10 mil	34 milhões

Por fim, cabe dizer que apesar da limitação dessa análise feita sobre as pesquisas das preferências musicais, percebe-se que há uma distância significativa entre os mais vendidos no Brasil e os

escolhidos pelo Itamaraty para representar a cultura brasileira internacionalmente, incluindo nessa comparação, a participação brasileira no Midem, o maior evento da indústria fonográfica mundial.

3.8 MIDEM DE ACORDO COM A IMPRENSA

O Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical (Midem) é um evento realizado desde 1967 em Cannes, França, que reúne empresários, gravadoras, artistas e imprensa para expandir internacionalmente a indústria fonográfica por meio de quatro pilares: a) reconhecimento e exposição dos talentos, b) promoção e marketing desses artistas, c) difusão da música por meio das tecnologias, d) proteção da criatividade contra a exploração ilegal dos direitos autorais (Roy, 1995, p.10). O crescimento desse ramo da economia foi observado pelo MRE que subvencionou a realização das noites brasileiras no evento entre 1967-75, por meio de apoio financeiro e logístico às delegações que eram organizadas pelo André Midani que era o diretor da Philips no Brasil. Essa subvenção ao evento foi discutida por meio de correspondência trocada entre o Departamento Cultural do Itamaraty e o Conselho Federal da Cultura⁵⁴ (Fléchet⁵⁵, 2011, p.253). O fim da subvenção do Itamaraty no Midem pode ter alguma relação com a visão de Midani que afirmou que o festival tinha “atingido seu limite” em meados dos anos 1970, e por isso a gravadora começou a priorizar o Festival de Montreux, onde o Brasil se apresentou pela primeira vez em 1978 (Flechet, 2017, p.314).

Para melhor entender como o Brasil participou do Midem, os acervos digitais da Folha, Estadão, JB e Globo, e o acervo histórico do Itamaraty localizado em Brasília foram consultados. Vale destacar ainda que a análise da inserção do Brasil no evento foi dividida em três partes: a) dados sobre cada edição, b) participação brasileira e expansão do alcance dos artistas brasileiros após o Midem, c) brasilidade/ característica da música brasileira.

Em relação aos dados do evento, os números impressionam. Na edição de 1968, circulariam 4 mil canções, 400 cantores/ artistas, 500 jornalistas e um total estimado de 3 mil participantes de 40 países (Luz, 1968, p.10). No ano seguinte, em 1969, o Midem havia “reunido mil participantes no primeiro [ano], 3.512 no ano passado e 4.500 neste ano” entre artistas, jornalista, produtores, e

54 REIS, Aertuhyr Cezar Ferreira, presidente do Conselho Federal da Cultura. [Correspondência] Destinatário, MARIZ, Vasco. chefe do DC. 30 dez. 1969. Carta. Fléchet diz que uma convenção foi assinada entre o CFC e MRE.

55 In: DDC/640.36(00)/Música 1963-1972.

editores oriundos de 40 países (JB, 08 jan. 1969, p.10). Especificamente em relação à participação das produtoras nas edições de 1972 e 1974, a Folha deu mais informações. Em 1972, participaram do evento “651 produtoras, (...) sendo 77, dos EUA; 50, da Grã-Bretanha; e 35, da Alemanha.” A matéria mencionou que havia representantes da Nigéria, Japão e Finlândia entre outros países, além de pontuar que havia “600 stands” (Folha S. Paulo, 18 jan. 1972, p.35).

Já na edição de 1974, havia cerca de “5 mil participantes” entre músicos, editores musicais, empresários, e dentro desse universo, cabe destacar a presença de gravadoras de “35 países”, sendo, 154, da Inglaterra; 144, da França; 103, dos EUA; e 59, da Alemanha (Folha de SP/AP, 22 jan. 1974, p.34). A Folha destacou também que havia empresários de seis países da América Latina. Nessa lista, o Brasil ocupa uma posição modesta, e vale pontuar que na edição de 1967 o Brasil enviou as editoras de discos Copacabana, Fermata e Vitale (JB, 05 fev. 1967, p.10). Vale lembrar que a Copacabana foi a gravadora de Nelson Ned que não se apresentou no Midem. Cabe salientar, por outro lado, que Ned estourou em 1969 com o sucesso “Tudo passará”.

Apesar dessa presença tímida, as gravadoras brasileiras sempre estiveram no Midem, e é oportuno destacar que em 1969, o chefe da delegação brasileira foi André Midani, que fora diretor comercial da Odeon, e naquele momento, era “o diretor-geral da Philips no Brasil” (Hungria, 1969). A RCA, por sua vez, enviou em 1973 uma equipe formada por “Gil Beltran, Odair Perdigão, Osmar Zandomenigui e Henrique Gastaldello” com o objetivo de “colocar a música brasileira no mercado exterior, onde já goza de grande prestígio”, além de comprar uma “nova mesa de 16 canais para o estúdio da Guanabara” (Folha de S. Paulo, 21 jan. 1973, p.76).

Além da grande quantidade de participantes, o evento também possuía uma infraestrutura ampla. As três maiores rádios francesas (Europa 1, France Inter e Luxemburgo) “instalaram seus melhores *disk jockeys* em gaiolas de vidros supercoloridos em frente ao hotel” em 1969. Outro ponto alto do evento foi a realização de uma “festa psicodélica”, também na edição de 1969, que foi animada por 5 orquestras, 75 projetores multicoloridos que movimentaram um círculo de 100 m² onde se reuniram os convidados, dentre os quais estava Picasso.

Na edição de 1968, o Midem contava com 10 auditórios equipados com “aparelhamento de alta-fidelidade e estereofonia”, duas salas de projeção para música filmada, um teatro de 150 lugares específico para lançamentos reservados (Luz, 1968, p.10). O evento que seria transmitido pela Eurovisão, foi constituído por três noites de contatos e quatro, de gala, além de realizar a cerimônia de entrega dos “Oscars Mundial do Disco” que foi dividida em quatro categorias:

a) um prêmio ao “cantor, cantora ou grupo vocal” que mais vendeu discos em cada país,

- b) um prêmio que seria dado “a um cantor, cantora, grupo vocal ou formação orquestral” que mais venderam discos nos países que comercializaram até 25 milhões de discos,
- c) dois prêmios, sendo um para o cantor e outro para a cantora que mais venderam discos nos países que comercializaram acima de 25 milhões de vinis. Essa categoria foi disputada por Canadá, Japão, Itália, França, Grã-Bretanha e Alemanha. Nessa categoria, se o campeão de venda for um grupo vocal, então, um terceiro prêmio será concedido;
- d) três prêmios, sendo um para o cantor, outro, para a cantora, e mais um, para o conjunto vocal dos países que negociaram mais de 100 milhões de discos (essa categoria foi disputada somente por EUA e URSS). Cabe salientar que uma possível relação entre a premiação e a Guerra Fria não foi sequer insinuada pela matéria.

A medição da quantidade de vendas usada na premiação da edição de 1968, por sua vez, foi feita pelas gravadoras entre julho de 1966 e junho de 1967, e nesse registro, cada disco de 45 polegadas recebeu um ponto, e cada LP, 3 pontos (Luz 1968, p.10). Os vencedores de algumas das categorias da edição de 1968 foram: Sinatra e Monkeys (EUA), Adamo e Mireile Mathieu (França), Beatles e Herb Albert (Inglaterra) e Roberto Carlos (Brasil) (JB, 24 jan. 1968, p.10).

Em relação à vendagem de discos de 1971, o Midem divulgou a seguinte lista: EUA comercializaram 640 milhões de discos; Rússia, 140; Japão, 127; Inglaterra, 106; Alemanha, 76; França, 69; e Brasil, 17 (JB, 4 fev. 1972, p.3). Nesse montante, cabe ressaltar que em 1970, Zanini, um instrumentista francês, fez uma versão de “Não vem que não tem” de Carlos Imperial que ficou eternizada na voz de Simonal. A versão francesa que foi batizada de “*Tu veux ou tu veux pas?*” que em tradução literal significa, “Você quer ou não quer?”, vendeu 150 mil discos em 3 meses” (Hungria, 1970, p.2). Vale destacar que neste momento, as vendas foram elevadas pelo avanço da tecnologia que facilitou o consumo de fitas cassetes virgens, o que, por outro lado, facilitou o avanço da pirataria (Roy, 1995, p.33).

A expansão do comércio ilegal movimentou as organizações internacionais. Em matéria do Globo foi informado que a Unesco e a Organização Mundial de Propriedade Intelectual fizeram uma convenção, da qual participaram delegados de 40 países, para tornar ilegal a reprodução, importação e distribuição de discos piratas cujas vendas ultrapassaram a casa das 100 milhões de unidades por ano. Desse total, estima-se que 100 mil discos piratas são fabricados por dia em nove fábricas do Irã cujo principal comprador é a Índia. Outro grande ponto de pirataria é Taiwan que tem 45 fábricas ilegais. O texto também informa que 30% das fitas vendidas nos EUA é pirata (Lengyel, 1971).

A preocupação em diminuir a pirataria acompanhou o estímulo aos negócios durante o Midem (JB, 08 jan. 1969, p.10). Em relação à edição de 1968, o JB trouxe duas cifras nas edições de 26 e 28 de janeiro: “500 mil dólares em contratos e direitos de edição e produção” e “18 milhões de dólares em negócios”. Acerca das vendas em 1971 e 1972, o Midem movimentou respectivamente 10 e 14 milhões de dólares (JB, 16 dez. 1972, e Folha, 14 jan. 1973). Essa movimentação comercial que inspirou o Midem desde sua fundação, era limitada pela Cortina de Ferro. Em 1968, a direção do Midem sonhava com a adesão dos países socialistas do leste europeu ao “sistema internacional de direitos autorais e a remessa de lucro para o exterior”, pois essas nações impedem “o envio de dinheiro para os cantores e editores estrangeiros” (JB, 26 jan. 1968). Pensando na expansão das atividades, o Midem, em 1969, realizou “colóquios internacionais” que possibilitariam aos “industriais do disco” confrontarem ideias, além de ter criado um “comitê jurídico” para estudar a relação entre direito internacional e espetáculos artísticos (JB, 08 jan. 1969).

Esse assunto foi relatado pelo Globo em 1969, que comentou sobre a necessidade de diminuir o valor da cobrança dos direitos autorais para os países em desenvolvimento conseguirem reduzir os preços dos produtos culturais (Globo, 05 mar. 1969, p.3). O texto cita a Convenção de Berna e a Convenção Universal da Unesco cuja cláusula de salvaguarda impede os signatários de romper com o Birpi, que é o Escritório Unificado Internacional para a Proteção da Propriedade Intelectual, que foi formado, em 1893, por meio da fusão das Convenções da União de Berna e de Paris (Chaves *et all* 2007, p.258). A matéria fala que na Convenção de Estocolmo de 1967 foi assinado um protocolo para discutir a revisão da Convenção de Berna, mas o assunto não prosperou, inclusive o Brasil vetou o protocolo, após parecer do Conselho Federal de Cultura afirmar que o Brasil apenas exporta cultura.

A reportagem afirmou também que os EUA manifestaram a favor da revisão, e paralelamente a isso, o embaixador Donatelo Grieco realizou várias consultas às embaixadas na Ásia e África sobre o assunto. Esse trabalho diplomático embasou a atuação do Brasil na Assembleia Geral da Unesco de 1968. Em seguida, uma assembleia extraordinária foi convocada para discutir a revisão da cláusula de salvaguarda. Em seguida, o diplomata Jorge Ribeiro torna-se presidente do Comitê do Direito do Autor, após a saída de um diplomata italiano do cargo. De acordo com o MRE, houve realização da primeira reunião do grupo de estudos sobre direitos do autor que foi subvencionada pela Unesco e Birpi para alterar a Convenção Universal do Direito do Autor e da Convenção da União de Berna (MRE, 1969, p.153). Vale ressaltar que no ano seguinte,

em 1970, o Birpi seria transformado na Organização Mundial de Propriedade Intelectual (Chaves *et all*, 2007, p.258).

Em 1970, cumpre destacar, que o Brasil integrava os Comitês: a) Permanente da União para Proteção da Propriedade Literária e Artística (União de Berna), b) Intergovernamental da Convenção Universal de Direitos do Autor. Além disso, o Brasil também participou do grupo que elaborou e aprovou os novos textos das duas convenções internacionais sobre Direitos do Autor, que seriam discutidos em 1971 na Conferência Internacional em Paris (MRE, 1970, p.158).

Essa discussão também chegou em território nacional, e em 1973, a Câmara dos Deputados do Brasil aprovou a revisão da Convenção de Berna sobre os direitos autorais (JB, 28 mai.1973). O texto lembra da restrição feita pelo Conselho Federal de Cultura à Convenção de Estocolmo, que tentou modificar a Convenção de Berna. O texto lembra que o CFC temia algum tipo de retaliação ao Brasil. Diante da situação, a reportagem sugere a Criação do Código do Autor que auxiliaria o Plano Nacional de Cultura que estava sendo elaborado na época.

Essa discussão internacional sobre os direitos autorais que foi rapidamente tratada aqui, foi uma consequência do aumento da indústria cultural, e a relação entre música e mercado ampliou o reconhecimento e a atuação dos artistas brasileiros que se apresentaram em palcos internacionais.

No Midem, entre 1968 e 1974, de acordo com a Folha de S. Paulo, participaram Chico, Gil, Gal, Bethânia, Roberto Carlos, Mutantes, Clara Nunes, Elis, Taiguara, Sérgio Mendes, entre outros. Esse evento ajudou a expandir as fronteiras da música brasileira, e para exemplificar, pode-se destacar que Elis Regina acompanhada pelo Bossa Jazz Trio, após apresentarem três músicas (Travessia, Upa, neguinho, e O Cantador) na edição de 1968 foram contratados para “realizar 21 apresentações” no famoso teatro Olympia em Paris” em março daquele ano (Luz, 1968, p.10). Cinco meses depois da turnê na França, a cantora iria para a Iugoslávia, onde se apresentaria em um festival, em agosto (JB, 28 jan.1968, p.12). Outra cantora cuja carreira obteve uma projeção internacional após o Midem foi Clara Nunes que de acordo com o empresário Benil Santos, fechou um contrato “de três semanas na Boate Play Girl, em Cannes”, em 1974 (JB, 29 jan. 1974, p.12). Além de apresentações, Clara gravou um disco pela Pathe Marconi que lhe rendeu o “18º lugar no hit parade francês” e o “2º [lugar] na relação dos mais tocados (estrangeiros) da Rádio Europe-1” (JB, 3 mar. 1974, p.2), além de ter gravado um programa na TV Europa-1 (JB, 08 fev. 1974, p.8).

A internacionalização da carreira dos artistas brasileiros está inserida na expansão da indústria fonográfica, e essa relação entre música e mercado foi resumida por Nelson Mota na capa de um dos discos dos Mutantes por meio da seguinte frase: “quem vive em uma sociedade de

consumo tem duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela” (Folha de S. Paulo, 27 fev. 1969 p.35). Essa relação entre consumo e arte oscila entre a necessidade da ação do Estado diante da indústria cultural, a ampliação da divulgação artística, e a movimentação da economia.

A gravadora RCA e Antonio Carlos e Jofafi entenderam a ideia expressa por Mota, e a dupla iria participar, em 1974, do *Word Popular Song*, no Japão, onde apresentariam a versão em inglês (*Damned Suffering*) da música “Diacho de Dor” de autoria da própria dupla. Vale destacar que o duo havia vendido na França mais de “um milhão de discos” que foram reunidos em mais de 15 gravações, e tal sucesso é consequência da divulgação feita pela RCA que vende os discos dos seus contratados em vários países. As gravações dos Originais do Samba, por exemplo, foram ouvidas na Venezuela, Japão e França. Além do grupo do Mussum, o elenco da gravadora que era formado por Martinho da Vila, Maria Creuza, Altemar Dutra, Nilton Cesar, Lindomar Castilho, ente outros, percorreu América, África e Europa. A escolha desse elenco impeliu o jornalista Walter Silva da Folha a tecer o seguinte comentário “não estão aí todos os nomes mais importantes que gostaríamos que estivessem, mas, já é um bom começo” (Silva, 1974, p.24).

O alcance da música brasileira não depende somente do trabalho das gravadoras, mas também do estilo composicional. Eliana Pittman que além de ter cantado em vários países, foi a apresentadora do Midem 70, afirma que “nossa música, para o ouvido do europeu, tem muito barulho, pois é baseada no ritmo. Por isso, para fazer sucesso, a música brasileira precisa ter uma boa melodia” (Larquê, 1970, p.1). Jorge Ben que foi muito aplaudido no Midem 70, é mais pragmático ao afirmar que o segredo “para aumentar o consumo de música nacional é dar-lhe um ritmo dançante” (JB, 28 jan 1970, p.1). Além do ritmo, “música para festival tem que ser de comunicação rápida e fácil, letra e melodia”, (Ben *apud* Alencar, 1970, p.1).

Sabendo do alcance desse tipo de composição, Sérgio Mendes afirmou que Ben “estaria rico se morasse nos EUA, devido apenas aos ganho de direito autoral” (Alencar, 1970, p.1). Vale destacar que Mendes e o Brasil 66 representaram os EUA no Midem 69 (Folha S. Paulo, 22 jan. 1969, p.19) e tal inserção no mercado estadunidense estimulou Mendes a pedir, em 1970, as novas composições de Jorge Ben para as editoras cariocas Saturno e Som e para o próprio autor (JB, 28 jan. 1970, p.1). É oportuno lembrar que Mendes continuou nessa “toada” e, em 2006, por exemplo, regravou “Mas que nada” ao lado de Black Eyed Peas, em uma versão que misturou letras em inglês e português que são conduzidas por uma levada rap que é acompanhada pelo piano de Mendes.

Esse tipo de mistura promovida por Mendes é vista com reticência por alguns nomes da MPB há tempos. Simonal, por exemplo, procurou o MRE em 1969 para pedir auxílio para levar

nove instrumentistas [2 trompetes, 3 sax (alto, tenor e barítono), piano, baixo elétrico, bateria e tumbadora] para acompanhá-lo no Midem 70 (JB, 06 dez. 1969, p.5), pois queria evitar de ser acompanhado por uma orquestra europeia, como a de Michel Legrand “que pode ser excelente, mas de balanço entende pouco (Zózimo, 1969, p.3). Pelo visto, o pedido não foi atendido, pois o JB informou que “em vez da tradicional orquestração brasileira, que valeu muitos aplausos para Jorge Ben e seus acompanhantes, o Trio Mocotó, Simonal apresentou orquestração parecida com a europeia e isso decepcionou alguns de seus ouvintes” (JB, 26 jan. 1970, p.28). Essa ressonância com a plateia motiva Clara Nunes a dizer que ela e Betânia interpretam “música puramente brasileira” e que por tal motivo ela se considera “uma cantora do povo” (JB, 08 fev. 1974, p. 8). Betânia, além de concordar com Clara, avança na discussão ao refletir sobre a proximidade com a plateia.

não me sentia preparada para sair da minha terra e vir cantar para uma gente que não ia me entender. Agora, depois do show Rosa-dos-Ventos, eu realmente achei que tinha condições de vir (...) Mas morar definitivamente aqui, me tornar uma cantora europeia, isso eu não faço (Larquê, 1972b, p.2).

Essa noção de brasilidade é motivo de muita discussão, e Helena Silveira apresentou um discurso bem nacionalista em um artigo publicado na Folha sobre a participação brasileira no Midem em 1975:

Nossa bandeira estava lá, aberta com em Copa do Mundo, enquanto País Tropical era cantada como hino. (...) Tudo virava patropi tal se estivesse (...) tomado cafezinho recém- moído preparado por uma negra velha em uma cozinha cheia de fuligem. As músicas ensinavam a terra, as músicas eram o passaporte para o passeio através dos séculos da raça. (...) Ministro das Comunicações, Quandt de Oliveira, tem que lutar insanamente para impor às radiodifusoras a música de seu povo, que o povo pede e não tem, enquanto músicas alienígenas vão descaracterizando nossa genuína cultura (Silva e Silveira, 1975, p.38).

Essa suposta descaracterização da cultura brasileira que é baseada na concepção da cultura como algo inerte, e que deve ser protegida pelo Estado devido à expansão da indústria fonográfica, foi uma das diretrizes presentes na Política Cultural exercida pela Ditadura Civil-Militar. A defesa do nacional também foi exercida por setores da fonografia que pode ser medida pelo significado do título de um disco produzido por Hermínio Bello em 1971 pela EMI Odeon que foi batizado de “São Pixinguinha” (McCann, 2004, p.178). Essa canonização, além de revelar a proteção à cultura nacional, culminou, por outro lado, na petrificação do estilo que gerou uma percepção quase que

épica sobre o choro que pode ser vista no nome do conjunto do Jacob (Época de Ouro) (McCann, 2004, p.177).

A canonização do Pixinguinha contrasta com a história do grupo liderado por ele nos anos 1920. Nessa época, a banda tocava vários estilos musicais tais como corta-jaca, lundu e maxixe, e foi contratado para se apresentar para a realeza belga que visitou o Brasil em 1920. Em 1922, o grupo realizou uma excursão para a Europa com o apoio do mecenas Arnaldo Guinle que deu de presente um saxofone ao Pixinguinha, devido ao interesse pelo jazz que foi despertado na banda pela viagem. A mudança do instrumento (flauta pelo sax) e ampliação do repertório foi criticada por parte da imprensa que considerava tal modificação como uma influência negativa estadunidense (Vianna, 2002, p. 114-117).

Outra artista que foi criticada por esse argumento foi Carmem Miranda que se defendeu por meio da gravação feita em 1940 da música “Disseram que voltei americanizada”, cuja letra reflete a discussão sobre identidade brasileira e influência cultural estrangeira (Vianna, 2002, p.129). McCann, que em seu livro discorre sobre a relação entre a construção da identidade nacional e o crescimento da indústria cultural no Brasil entre os anos 1930-1950, pontua que essa crítica ao estrangeiro está relacionada ao contexto político da década de 1950, época em que o tom do debate foi estimulado por Vargas e sua defesa do nacional contra a ganância estrangeira por meio de ações como “o Petróleo é nosso”. Vargas e Carmem Miranda, na avaliação do autor, representam dois padrões culturais, nacional e cosmopolita, que conviveram com o crescimento do regionalismo cujos expoentes máximos foram Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi. Essa variedade de discursos e o cruzamento entre as culturas popular e erudita demonstram a riqueza e profundidade da música popular na avaliação do autor (McCann2004:131).

Esse cruzamento pode ser visto na música “Tourada em Madri”, entoada pela torcida presente no Maracanã no jogo Brasil x Espanha pelo quadrangular final da Copa de 1950. O autor pontua que o deboche ao adversário não explica totalmente a escolha dessa música que foi desqualificada do concurso do carnaval de 1938 por não ser considerada suficientemente brasileira. A opção por essa música revela uma escolha popular que está aberta ao que vem de fora e que revela uma reminiscência do canto orfeônico (McCann2004:237). Tal abertura ao que vem de fora, pode ser percebida, por exemplo, nas letras das composições “História do Brasil” e “Canção para inglês ver”, ambas de Lamartine Babo, e “Yes, nós temos bananas”, de Alberto Ribeiro e Braguinha, que, na avaliação do autor, refletem sobre a inserção do país na sociedade de consumo e demonstram um cruzamento do nacional e do estrangeiro (McCann, 2004, p.141).

Na década seguinte, a Bossa Nova, por sua vez, quase foi condenada por cometer um crime de lesa-pátria, pois estaria desconfigurando o samba por meio da aproximação com o jazz. McCann lembra da crítica feita por Jacob do Bandolim que qualificou a Bossa Nova como inautêntica. Para Augusto de Campos, se os bossa-novistas concordassem com esses críticos, o Brasil estaria, relembrando Oswald, “vendendo macumba para turista” (*apud* Gil⁵⁶ *apud* Vianna, 2002, p.132). Vale lembrar que nos anos 1960, Ieieiê e Tropicália, e nos anos 1980, o Rock, também foram criticados por serem vistos como produtos estrangeiros.

Essas críticas contra a brasilidade e a cultura nacional que foram feitas de várias maneiras e por meio de algumas expressões ao longo do século XX, só ganham musculatura após a consolidação do samba (Vianna, 2002, p.118). Tal cristalização foi muito bem expressa pela letra da música “Samba da minha terra” de Caymmi, lançada em 1957 e que diz: “quem não gosta de samba, bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça, ou doente do pé”. Esses versos para o autor expressam o resultado “paradoxal/perverso” da mestiçagem, pois o que surgiu a partir da mistura, torna-se excludente, e é transformado em regra de conduta e em modelo de brasilidade (Vianna, 2002, p.158). A construção dessa identidade, para Hermano Viana, é consequência da existência de alguns fatores, tais como: longa tradição de contato entre as culturas populares e da elite que foram estimuladas pelos mediadores culturais, b) existência de espaços onde tais mediações foram efetivadas, c) ação das gravadoras e emissoras de rádio que comercializavam e divulgavam a música popular, d) pensamento acadêmico que valorizou a mestiçagem, e) atuação do Estado Novo para nacionalizar a cultura (Vianna, 2002). Essa teia que envolve ideias, pessoas, espaços, governos e empresas, embasa a pesquisa de doutorado de Hermano Vianna, que objetivou entender como o samba, um gênero carioca, foi transformado em música nacional, e isso representa, na visão do autor, o “mistério do samba” (Vianna, p.28, 2002).

Essa discussão sobre brasilidade e a busca por uma suposta essência da cultura brasileira abarcou também a gastronomia que integrou as edições de 1972 e 1975 do Midem. A abertura da sexta edição foi feita por uma noite brasileira que serviu feijoada e cachaça (Larquê, 1972a, p.24). Para animar ainda mais a abertura da edição de 1975, foram encaminhadas para a França “duas toneladas de alimentos (...) feijoadas, acarajés, cocadas, quindins e cerca de mil garrafas de cachaça” que vão acompanhar a apresentação de 52 artistas brasileiros (Zózimo, 1975a, p.3). Esse apetite musical e gastronômico resultou em uma promoção do turismo (um dos pilares da

56 GIL, G. Expresso 2222. Salvador, Corrupio, 1982.

Diplomacia Cultural), e de acordo com o colunista do JB “não são poucos os que se decidiram a vir passar o carnaval no Rio e em Salvador” (Zózimo, 1975b, p.3). Vale lembrar que o Midem é realizado em janeiro, e tal período de realização ajuda no aumento do fluxo de turistas no carnaval.

Esse crescimento turístico é estimulado também pela identidade brasileira que é expressa internacionalmente pelo futebol e pelo samba. Tal marca foi muito bem comentada por uma matéria da *Associated Press* sobre a participação da Clara Nunes no Midem. O título do texto é: “Clara Nunes faz sucesso em Cannes”, e no final da matéria foi redigido: “ao que parece o “Sambão” (...) ainda tem preferência de público e críticas europeias sobre as formas modernas e sofisticadas da música brasileira”. A matéria, por outro lado, não explicou quem são os representantes dessa suposta sofisticação musical brasileira (Folha de S. Paulo, 1974, p.40). Outra matéria que expressa essa ideia identitária, disse que o Moacir Franco foi “obrigado” a se tornar sambista na edição de 1967 do Midem, pois os europeus preferiram o samba “autêntico” ao samba “sofisticado” (JB, 05 fev. 1967, p.10). Nessa mesma matéria, Franco não diferenciou essas supostas categorias do samba e tampouco explicou tal preferência europeia.

Outro ponto que cabe destacar é a crítica feita pela imprensa à apresentação dos representantes brasileiros no Midem. Tárík de Souza afirmou que o texto que apresentou os brasileiros na edição de 1975 foi “em muitos pontos demagógicos e às vezes mentiroso (...). Basta dizer que Benito de Paula foi apresentado como o maior sambista brasileiro de 1973” (Souza, 1975, p.5). Walter Silva endossa o coro, e afirmou que “nunca vimos nada de tão ridículo e comprometedor do que por exemplo Benito de Paula” que foi qualificado pelo jornalista como “bom melodista, e péssimo letrista”. Essa crítica é motivada pela criação da versão em francês de “Meu amigo Charlie Brown”. Além disso, o jornalista caracterizou a cantora Sônia Santos que se vestiu de baiana, como “ridícula” (Silva e Silveira, 1975, p.38).

Essas críticas demonstram o olhar de parte da imprensa sobre a participação brasileira no Midem que ao reunir gravadoras, diplomacia, artistas e mídia, demonstrou a força e a amplitude da indústria cultural que ajudou no processo de hierarquização da música brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vou repetir a pergunta feita no início da introdução desta tese:

Como definir as “partituras da identidade nacional”? (...) Será que podemos discernir uma “linha evolutiva” na política musical do Itamaraty, que iria da ópera no final do século XIX – e da imagem subjacente de um Brasil europeu e “civilizado” segundo os critérios da época, à redescoberta da música popular afro-brasileira e à promoção de um Brasil multicultural? (Fléchet, 2011, p. 229).

Essa suposta multiculturalidade, no entanto não foi ampla, conforme demonstrou a pesquisa, pois alguns gêneros musicais como o sertanejo, “brega” e rock foram excluídos do rol dos subvencionados da Política de Difusão Musical do Itamaraty. Outro ponto a se destacar é que a Política de Difusão Cultural do Itamaraty apoiou muito mais os artistas eruditos do que os populares e folclóricos entre as décadas de 1960 e 1970. Essa predileção pode ser sintetizada pela fala do assessor de música da DDC, Mozart Araújo, que afirmou em 1967 que a diplomacia cultural do MRE deveria enfatizar a “contribuição sonora do Brasil à música universal” (Araújo, 1967d).

A construção desse sistema de valores aos poucos foi modificando, e paulatinamente, o popular foi ganhando espaço no Itamaraty. Vale lembrar que o sambista Ataulfo Alves e um grupo de 30 pastoras e passistas tocaram na recepção feita pelo MRE, na gestão JK, ao presidente do México Lopez Mateos em 1960. O JB informou que foi a segunda vez que o “balé protocolar” foi substituído por um conjunto de música popular na recepção feita a chefes de Estado organizada pelo Itamaraty. O JB lembra também que a primeira vez que essa substituição ocorreu, foi na recepção feita à Duquesa de Kent em 1959, momento em que foi realizada uma apresentação da Portela (JB, 9 jan.1960).

Percebe-se que o samba era apresentado como símbolo de brasilidade pelo Ministério das Relações Exteriores, e essa visão aos poucos foi mudando. Nesta pesquisa, o documento que melhor ilustra essa ampliação do caráter musical nacional foi o ofício emitido pela Embaixada de Roma em 1982, ao informar a intenção de organizar um festival com diversos artistas, conjuntos e ritmos populares, tais como tambor de crioula e banda de pífano. Outro documento que demonstra essa amplitude foi a resposta do governo angolano sobre a seleção de material musical enviado pelo MRE em 1976 que contava com nomes populares como Cartola. A presença do violeiro Renato Andrade que foi subvencionado pelo Itamaraty entre 1978 e 1983, demonstra também em parte a

ampliação desse olhar sobre a música brasileira, no entanto, vale ressaltar que Renato gravou seis discos autorais instrumentais nos quais ele solava suas composições na viola que era acompanhada por um violão, ou seja, a música dele guardava uma distância para os discos de Tonico e Tinoco. Nessa comparação é preciso pontuar, por outro lado, que Andrade foi influenciado pela cultura popular de Abaeté, cidade localizada na região central de Minas Gerais, onde ele foi criado (Cardoso, 2012).

Essa mudança de olhar para o popular representa um dos elementos do “amadurecimento social” que simboliza a “descoberta do Brasil pelos brasileiros”, na avaliação do Ministro Magalhães Pinto, em reunião feita com a categoria artística e a imprensa em 1967 para discutir os meios de melhorar a divulgação internacional da música brasileira, conforme fora dito na parte em que relato o apoio aos músicos populares. Nesse encontro, o Ministro salientou que “estivemos voltados para fora, por causa do complexo gerado pelo passado colonial” (Globo, 06 set.1967, p.2).

Esse “descobrimento” está relacionado também com o crescimento do mercado fonográfico que facilitou a distribuição de discos e fitas tanto em território nacional, quanto no estrangeiro por meio da rede de embaixadas que estabeleciam contato com emissoras de rádio, universidades e outras instituições. A ampliação das fronteiras da música brasileira está inserida nessa relação entre diplomacia, ditadura e indústria cultural que variou de critérios conforme o tempo.

Percebeu-se que nos anos 1960, em relação aos eruditos, houve um predomínio das subvenções a instrumentistas, ao passo que ao longo dos anos 70, o MRE preferiu incentivar os compositores, seja editando catálogos de obras ou incentivando a inscrição de composições em festivais. Em relação aos instrumentistas, pode-se salientar que os pianistas foram, de longe, os mais escolhidos, seguidos de cantores e violonistas eruditos. No que tange o predomínio dos pianistas pode-se tentar estabelecer uma ligação entre a primazia da subvenção aos pianistas com a presença do piano no imaginário brasileiro (e nas salas de estar) que era vista como sinônimo de status e refinamento desde o século XIX, e tal situação foi qualificada de “pianolatria” por Mário de Andrade (Castro, 2012, p. 248). Outro ponto a se destacar é que a curadoria do Itamaraty subvencionou mais instrumentistas do que grupos, e isso pode ser explicado por questões orçamentárias.

Outra chave a se sublinhar nessa teia de relações é o contato entre o MRE e universidades, conservatórios, concursos, bolsas e professores e entidades culturais da administração pública. Percebe-se que boa parte dos compositores e instrumentistas eruditos subvencionados pelo Itamaraty estudaram em universidades e conservatórios, participaram com destaque em concursos, e

parte desses artistas também trabalhou nesses espaços que se tornaram instâncias de consagração. A trajetória do cantor Amin Feres ilustra bem as conexões dessa rede, pois ele foi subvencionado pelo Itamaraty, foi agenciado por uma empresa dos EUA, estudou na Alemanha, participou de concursos, lecionou na UFMG, e administrou um importante espaço cultural do governo mineiro em Belo Horizonte (Palácio das Artes).

Outro elo da Política de Difusão Musical foi o contato entre o Itamaraty e as gravadoras. Irineu Garcia, idealizador do Selo Festa, teve trânsito em diversas instâncias, e a Festa estabeleceu uma parceria comercial com o Itamaraty, que comprou discos de algumas gravadoras cujos donos pressionaram a ditadura a reduzir os impostos que incidiam sobre os discos. Esse contato entre fonografia e diplomacia ajudou a expandir as fronteiras musicais brasileiras, tanto por meio da venda de discos, quanto pela constituição do acervo de programas de rádio. Um dos vetores dessa expansão foi o Midem que curiosamente não promoveu nenhum show do Nelson Ned, apesar da presença da Copacabana, gravadora de Ned, ter participado da edição de 1967. Vale pontuar que Ned estourou nas paradas em 1969 com o seu principal sucesso “Tudo passará”, e ao longo dos anos 1970, a discografia dele teve repercussão internacional. Seria oportuno investigar o caráter transnacional dessa exclusão que é reforçada pelo contraste entre a recepção feita pelo público ao cantor no aeroporto de Luanda em 1971, e a ausência de Ned no material de divulgação musical enviado pelo Brasil à Angola em 1976. Vale registrar que na resposta enviada pelo governo angolano não há nenhuma menção a Ned.

Tal exercício diplomático, cabe salientar, além de não refletir a diversidade musical do país, ora foi considerado como meio de desenvolver o país, ora foi visto como meio de divulgação da cultura nacional. Essa difusão musical diplomática pode ser sintetizada, em parte, pelo modo como o Coral Madrigal Renascentista montou seu repertório. O grupo priorizou canções da Renascença, além de incluir peças de outros períodos da história da Música de Concerto, e músicas folclóricas estrangeiras e brasileiras com o objetivo de aumentar o contato com a plateia, e ao mesmo tempo, exercer a função de representar a música do Brasil (Oliveira, 2015, p.262). Essa representação nacional, vale ressaltar, sempre feita de maneira parcial.

Essa parcialidade foi uma tônica da Política de Difusão Cultural do Itamaraty que não foi tão restrita quanto o desejo de Assis Valente que queria “ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar”. Para aumentar o alcance internacional da música brasileira, em vez de fazer a marcação da brasilidade na percussão, o Itamaraty distribuiu discos, partituras, catálogos de obras e instrumentos, além de auxiliar a produção de programas de rádio, subvencionar apresentações de

músicas popular, folclórica e principalmente erudita que pode ser vista como símbolo de desenvolvimento artístico e de país. Em um contexto marcado pela Ditadura e crescimento da Indústria Cultural, a Política de Difusão Cultural do Itamaraty foi mudando seu olhar sobre a cultura do país, tanto a erudita quanto a popular, e essa mudança gradual foi influenciada pela diversidade de olhares internos do Itamaraty. Essa abrangência, apesar das divergências, sempre atuou para colaborar fortemente com o posicionamento da música brasileira pelo mundo.

Para entender melhor esse trabalho de difusão musical, seria oportuno entrevistar mais artistas, diplomatas, funcionários e empresários das gravadoras, além de investigar a história dos conservatórios e universidades para entender melhor a conexão entre os elos dessa rede de sociabilidade que envolveu a Política de Difusão Cultural. Nesse contexto, vale salientar que essa convivência foi alterada pela transferência da sede do MRE do Rio de Janeiro para Brasília em 1970. Outro ponto a se explorar é o orçamento da DDC, e para que essa parte possa ser desenvolvida, o acervo do Tesouro Nacional deveria ser averiguado. Vale ressaltar que o acervo do Itamaraty arquivou pouquíssimos documentos sobre o orçamento cultural. Além disso, é oportuno vislumbrar que a inserção brasileira nos organismos internacionais e nos festivais de música de vanguarda poderia ser analisada a partir de uma perspectiva transnacional.

Outra possibilidade de averiguação é realizar estudos de caso, seja de um país ou de uma região, para tentar observar mais minúcias do fazer diplomático, como por exemplo, a seleção do público-alvo. Outro ponto que poderia ser desenvolvido seria a relação de ambivalência entre artistas e Ditadura que perseguiu e ao mesmo tempo subvencionou internacionalmente artistas como Gilberto Gil que esteve presente na reunião feita em 1967 entre o MRE, imprensa e categoria artística para discutir a divulgação internacional da música brasileira. Tudo isso são apontamentos para a bússola dos próximos que singrarem pelas águas da Diplomacia Cultural em busca dos vestígios da música brasileira pelo mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Os Pensadores. SP: Ed. Nova Cultural, 1999.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. Tese (Doutorado em História), Instituto de História, UFF, Niterói, 2011.

AMARAL, Ruy P. A. **O Brasil na França**. Brasília, Funag, 2008.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. SP: Martins Editora, 1972.

_____. **O Banquete**. SP: Duas Cidades, 1977.

ARANHA, Luís F. P. **Música erudita & música popular**: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Unifesp, Guarulhos, 2019.

ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não**. Música popular cafona e ditadura militar. SP: Record, 2002.

ARRUDA, Sérgio de Souza Fontes. **Divulgação e diplomacia cultural**: algumas reflexões a propósito da experiência brasileira. Tese do Centro de Altos Estudos do Instituto Rio Branco, Brasília, 1983.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A. C. (org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

BARCINSKI, André. **Tudo passará**: A vida de Nelson Ned, o Pequeno Gigante da Canção. SP: Cia das Letras, 2023. E-book.

BARROS, Flávio L. S. **Civilização, diversidade, desenvolvimento**: A Unesco e as dimensões da cultura, bens, serviços e conteúdos culturais. Doutorado (Tese em Relações Internacionais), IRI, USP, SP, 2017.

BONFIM, Camila. **Assessoria de imprensa do Gabinete do Itamaraty na diplomacia pública brasileira**: estudo sobre cultura organizacional e excelência em relações públicas. Dissertação, ECA, USP, SP, 2018.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural 1976-1990. RJ: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. RJ: Difel, 1990

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. SP: Edusp, Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **A Economia dos Bens Simbólicos**. SP: Perspectiva: 2007 b

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, A. C (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

_____. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CAMPOS, A. Da Jovem Guarda a João Gilberto. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas** SP: Perspectiva, 1974

CAMPOS, Pedro. H. C. **A Ditadura dos Empreiteiros**: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. Tese (Doutorado em História), IHT, UFF, Niterói, 2012.

CARDOSO, Bruno Aragão. **A viola embaixatriz de Renato Andrade**: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro. Dissertação, (Mestrado em Música), Escola de Música, UFMG, BH, 2012.

CASTILHO, Alessandra Beber. **Diplomacia e repressão política**: a atuação do Centro de Informações do Exterior e da Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores no Chile (1968-1973). Dissertação, (Mestrado em Relações Internacionais), Departamento de RI, UERJ, RJ, 2015.

CASTRO, Flávio M. O. **1808-2008**. Itamaraty: dois séculos de História. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. V1(1908-1979).

CASTRO, Maria Teresa Mendes de. **A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963**. Tese (Doutorado em Educação), FAE, UFMG, BH, 2012.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. SP: Unesp, 2003.

_____. **História cultural**. Entre práticas e representações. RJ: Difel, 2002.

CHAVES, G, OLIVEIRA, M, HASENCEVER, L, MELO, L. A evolução do sistema internacional de propriedade intelectual: proteção patentária para o setor farmacêutico e acesso a medicamentos. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 23(2):257-267, fev, 2007.

CHAUÍ, M. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. In: SANTIAGO, H. (org.) **Conformismo e resistência**. Escritos de Marilena Chauí. Vol.4. BH: Editora Autêntica, SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

CHRISTOFOLETTI, R. **International heritage**: new approaches, old concerns. Cham: Srpinge, 2024.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo**. Música, Nação e Modernidade; Os anos 20 e 30. SP: Edições Verona, 2021. (e-book)

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. SP: Difel, 1984.

CRESPO, Flávia Ribeiro. **O Itamaraty e a cultura brasileira 1945-1964**. Dissertação (Mestrado em História Política), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UERJ, Rio de Janeiro: 2006.

CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: Edusc, 2002. 1ª edição 199

DELFIM, Ana Paula O. M. **Literatura e música**: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971). Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicação e Artes, USP, SP, 2018.

EGG, André. O Modernismo Musical no Brasil. In. **Arte e Política no Brasil**. EGG, FREITAS e KAMINSKY (orgs). SP: Perspectiva, 2014.

EVANGELISTA, Ely G. S. **A Unesco e o mundo da cultura**. Tese (Doutorado em Sociologia), IFCH, Unicamp, Campinas, 2000.

FARIAS, Cláudio da Costa. **Difusão Cultural e Política Externa Brasileira**: uma proposta de instrumentação. Brasília: 1992. Tese do Centro de Altos Estudos do Instituto Rio Branco.

FARIAS, Rogério S.; ZÉTOLA, Bruno. Diplomacia cultural: uma arena de embates na Ditadura Militar. In: **Brasiliana**: Journal for Brazilian Studies. Vol. 10, Nº. 2, 2021.

FARIAS, Rogério. S. Lauro Escorel: um crítico engajado. In: ALMEIDA, Paulo. R. (org.) **Intelectuais na diplomacia brasileira**. A cultura a serviço da nação. RJ: Francisco Alves e SP: Ed. Unifesp, 2025.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Popular Urbano Esquadrinhado: Uma homenagem crítica aos trinta anos da obra “Getúlio da Paixão Cearense”, de José Miguel Wisnik. In: **Teoria e Cultura**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 8, n. 2 jul./dez. 2013

FERNANDES, Natália A. M. **Cultura e Política no Brasil**: Contribuições para o debate sobre Política Cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2006.

FERREIRA, Roberta, M. L. **A política brasileira de expansão cultural no Estado Novo (1937-45)**. Dissertação (mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, UERJ, RJ, 2006.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. RJ: FGV Ed., 1997.

FLÉCHET, Anaís. Partituras de identidade. O Itamaraty e a música brasileira no século XX. In: **Escritos**, RJ, ano 5, n 5, 2011, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa

_____. **Madureira chorou ... em Paris**. A música popular brasileira na França do século XX. SP: Edups, 2017.

_____, e DUMONT, Juliette; Pelo que é nosso!: a diplomacia cultural brasileira no século XX. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 34, nº 67, p. 203-221, 2014.

FLORES, Alicia P Flores, MIGUEZ Paulo C. A Cooperação Cultural na perspectiva da Unesco. Trajetória e expectativa. **Políticas Culturais em Revista**, 1(8), p. 106-120, 2015

FONSECA JR, Gelson. O Pragmatismo Responsável e a Guerra Fria. In: LIMA, Sérgio E. M. **O pragmatismo responsável na visão da diplomacia e da academia**. Brasília: FUNAG, 2018.

FONTAINHA, Guilherme. Algumas Palavras. **Revista Brasileira de Música**, volume I, 1934, 1º fascículo, p.1-2.

FRANÇA, Fabiano L. **O popular e o erudito em Theodor Adorno**: A situação da música no contexto da indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Fafich, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

FREIRE, Guilherme A. **Autonomia e distinção indústria fonográfica brasileira dos anos 1950 e 1960**: o caso das gravadoras Festa, Elenco e Forma. Tese, (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2019.

FREITAS, Bianca Nascimento. **“Os manos Jeca e Mané”**: o sertão e o sertanejo na escrita combativa de Ildefonso Albano no início do século XX. Anais do Encontro Nacional de História Política. Universidade Estadual do Ceará. 2015. ISSN 2525- 5193

FREITAS, Verlaine. Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno. In: **Pensando** – Revista de Filosofia. Vol. 8, Nº 16, 2017

GARCIA, Cícero Martins. **Importância e formas de aprimoramento da atividade de Difusão Cultural como instrumento da Política Externa Brasileira**. Tese do Centro de Altos Estudos do Instituto Rio Branco, Brasília, 2003.

GARCIA, Tânia da Costa. O Nacional-Popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos 1960. In: **Arte e Política no Brasil**. EGG, FREITAS e KAMINSKY (orgs). SP: Perspectiva, 2014.

GARCIA, Emilia. G. **Censura negociada**: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979. Tese (Doutorado em História), ICH, UFJF, Juiz de Fora, 2022.

GUERALDI, Ronaldo. A aplicação do conceito de Poder Brando (Soft Power) na Política Externa Brasileira. RJ: 2006. Dissertação (mestrado em Administração Pública), FGV.

GUERRINI JR, Irineu. **Discos em bancas**: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 30, 2007, Santos.

GOBO, Karla Lisandra. **Década de 1970**: a política externa e o papel do Itamaraty. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, SP, 2007.

GONÇALVES, Leandro Pereira, “Un ensayo bibliográfico sobre el integralismo brasileño”, **Ayer**, Madrid, Vol. 105, p. 241-256, 2017.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Caminhos para uma nova compreensão musical. RJ: Zahar, 1988.

HENNION, Antoine. Desigualdade & Diversidade. **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, RJ, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

JAREMTCHUK, Dária. **Políticas de Atração**. Relações artístico- culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1070). SP: Editora Unesp, 2023.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

LAFER, Celso **A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira**: passado, presente e futuro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEMOES, Daniel. **A riqueza da música maranhense versus a penúria dos músicos do Maranhão**. Nova: Brasília 2023. Nota 23.

LESSA, Antônio Carlos. A diplomacia universalista do Brasil: a construção do sistema contemporâneo de relações bilaterais. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, jul. 1998. Edição Especial

LOPES, Liliam M. A. **Coleção Nosso Século**: uma obra de mediação cultural sobre a História do Brasil do século XX (1900-1980). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio, 2022.

LOPES, Robson. **A afro-brasilidade na música para canto e piano no Ciclo Beiramar – op. 21, de Marlos Nobre**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, UFMG, BH, 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Cardeais da cultura nacional: Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil militar (1967-1975)**. Tese (Doutorado em História Política), Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, UERJ, RJ, 2010.

MACHADO, Adelcio C. **O “Lado B” da Linha Evolutiva: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira dos anos 1940 e 1950**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2016.

MACHADO, Franciele. **Sobre as dimensões da representação histórica na obra de Roger Chartier: das relações teóricas à instrumentalização da representação**. Dissertação, (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2016.

MAGALHÃES, Viviane de Fátima. **Antônio Delfim Netto: Trajetória acadêmica, interface junto ao empresariado e atuação como ministro da ditadura de um intelectual orgânico da burguesia brasileira (1948-1974)**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFRRJ, Seropédica, 2019.

MARCELINO, Giovanna Henrique. Jameson e o pós-modernismo. **Idéias**, Campinas, SP, v.10, 1-36, 2019.

MARIZ, Vasco. **Dicionário Bio-Bibliográfico Musical**. RJ, SP e POA, Livraria Kosmos Editora, Erich Eichner & Cia LTDA, 1948.

MARQUES, Grazielle Marcela Balieiro. **Os Donos da Canção: um estudo sobre a relação das gravadoras com a ditadura militar brasileira, sob a ótica da censura (1966-1978)**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFRRJ, Seropédica, RJ, 2021.

MATTOS, Patrícia. Resenha. A Distinção: Crítica Social do Julgamento. BOURDIEU, P. SP: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007, 560 pp. In: **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 303-306

McCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham & London: Duke University Press, 2004.

MEDAGLIA, J. Balanço da Bossa Nova. CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. SP: Perspectiva, 1974

MENEZES, Clarice Cristine Ferreira. **Representações identitárias e projeção internacional: a diplomacia cultural brasileira (2003-2009)**. Rio de Janeiro: 2015. Tese (doutorado em História), FGV.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70)”. In:

MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. SP: Difel, 1984.

_____. b. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. SP: Difel, 1984.

MILANI, Vanessa Pironato. **Samba em fascículos** – vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). SP: Annablume, 2010.

_____. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: Rolemberg e Quadrat (org.). **A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX Brasil e América Latina**. RJ: Civilização: 2011.

_____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico metodológica. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 25–56, 2011a.

_____. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. SP: Intermeios, 2017.

_____. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. In: **Revista de História**, SP, nº 157 (2º semestre de 2007), 153-171.

_____. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.10, n.3, p. 1-23, Dezembro, 2022.

_____. A MPB sob suspeita: uma censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

NASSER, Filipe. Brasil *Tous Azimuts* – Um ensaio sobre os significados do princípio do Universalismo para a política externa brasileira. In: **Cadernos de Política Exterior**, Brasília, FUNAG, IPRI, v. 3, n. 6, 2017.

NICOLETTI, Manuela F. **Cinema brasileiro, circulação internacional e diplomacia cultural:** trajetórias, interseções, dilemas e rupturas. Dissertação (mestrado em Comunicação Social), Escola de Comunicação, Artes e Design, PUC RS, Porto Alegre, 2022

NYE, Joseph. *Soft power: the means to. NY Public Affairs, success in world politics* 2004.

OLIVEIRA, Arnon S. R. **“O coro do Brasil”:** o Madrigal Renascentista e o contexto de seu percurso (1956-1962). Tese (Doutorado em História), FAFICH, UFMG, BH, 2015.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. **Disco é Cultura.** A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais), CPDOC, FGV, Rio de Janeiro, 2018.

_____. **Quando disco era cultura:** as gravadoras e a modernidade industrial no Brasil. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). Escola de Ciências Sociais, FGV CPDOC, Rio de Janeiro, 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** SP: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira.** Cultura brasileira e Indústria Cultural. SP: Ed. Brasiliense, 1988.

PACHECO JÚNIOR, Celso. **O progresso pela viola:** análise político-ideológica da obra musical de Tonico e Tinoco durante a ditadura militar. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Geografia e Relações Internacionais, PUC GO, Goiânia, 2009.

PEREIRA, Mateus H. F. **A trajetória da Abril Cultural** (1968-1982). Em *Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

PRIORE, Mary del. Vasco Mariz: meu tipo inesquecível. In: ALMEIDA, Paulo. R. (org.) **Intelectuais na diplomacia brasileira.** A cultura a serviço da nação. RJ: Francisco Alves e SP: Ed. Unifesp, 2025.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. **Antropófago e Nhengaçu Verdeamarelo:** dois manifestos em busca da identidade nacional brasileira. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

PARREIRA, R. Estado e Cultura: fomento versus paternalismo. In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil.** SP: Difel, 1984.

RIBEIRO, Cláudio O. Autonomia e universalismo como condicionantes da política externa brasileira. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília a. 43 n. 171 jul./set. 2006

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia cultural:** seu papel da política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. 1ª ed. 1989.

RICUPERO, R. **Memórias.** SP, Ed. Unesp, 2024.

ROLLEMBERG, D. As trincheiras da memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: Rolemberg e Quadrat, (org.). **A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX Brasil e América Latina**. RJ: Civilização: 2011.

RODRIGUES, Pedro H. B. **O maestro do mundo**. Heitor Villa- Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira. Tese (Doutorado em História), Instituto de História, UFF, Niterói, 2019.

ROUSSIN, Charles. Amin Feres (1934-2006). In: **Revista de Música Vocal Erudita Brasileira** – Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte v. 1, n. 1, dezembro 2023.

ROY, Xavier (org). **Thirty years of music, thirty years of Midem**. Paris: Reed Midem Organisation, 1995.

SANTOS, André L. M. A. **Condições e limites do julgamento estético na teoria social de Pierre Bourdieu**. Tese (doutorado em Sociologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE, 2017.

SANTOS, Idalette Muzart Fonseca. **Em demanda da poética popular**. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Simone. **Projeto Espiral (1976-1979)**: Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas. Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ – Vol. 1 – Educação Musical e Musicologia – p. 49, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001

SILVA, Nisiane Franklin da. **A representação de música brasileira nos livros didáticos de música**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SIMÕES, Gustavo da Frota. **Política Externa e Geo-política no governo Castello Branco**. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

SOUZA, Amilton Justo de. **É meu parecer**: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, UFPB, João Pessoa, 2010.

STROUD, Sean. O estado como mediador cultural: O Projeto Pixinguinha. In. **Arte e Política no Brasil**. EGG, FREITAS e KAMINSKY (orgs). SP: Perspectiva, 2014.

TOSCANO, Daniella M. B. **Soft Power e Influência dos Estados Unidos no Brasil**: o Programa Fulbright e a Cooperação Educacional (1957-2010). Tese (Doutorado em Relações Internacionais), Instituto de Relações Internacionais, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

URT, João Nackle. **Construção de confiança na América do Sul**. A política externa do governo Figueiredo (1979-1985). Dissertação (mestrado em Relações Internacionais), Instituto de Relações Internacionais, UnB, Brasília, 2009.

VALDEZ, Virgínia Mara Hinojosa. **Além da segurança hemisférica**: Diplomacia, propaganda e política nas relações entre Brasil e Estados Unidos (1937-1946). Dissertação (Mestrado em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2012.

VENDRAMI, Georgeana L. **Conservatório de Música de Ponta Grossa**: (re) produção cultural e distinção social (1971-1995) Dissertação (Mestrado em Educação), UEPG, Ponta Grossa 2010.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese, (Doutorado em Comunicações), Escola de Comunicações e Artes, USP, SP, 2002.

_____. **Da vitrola ao ipod**. Uma história da indústria fonográfica do Brasil. SP: Eca-Usp: Tiki Books, 2025.

VIEIRA, Alice, M. B. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea**: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. Tese (Doutorado em Música), ECA, USP, SP, 2013.

VILHENA, Luís R. P. **Projeto e Missão**: O movimento folclórico brasileiro (1947 -1964). Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional da UFRJ, RJ, 1995.

VISENTINI, Paulo G. F.. O regime militar e sua política externa: ideologia e pragmatismo (1964-1985). In: **Política externa brasileira**: história e historiografia. JUNIOR, Gelson F. (org.). Brasília: FUNAG, 2023.

WISNICK, José. Música, problema intelectual e político. In: **Teoria e Debate**. Edição 35. Agosto, 1997.

Referências jornalísticas assinadas

ALENCAR, Míriam. O mundo (nem sempre) alegre do Pá-Tropi. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 29.522, 22 e 23 mar/70, caderno b, p.1.

ALONSO, Gustavo. Lista de livros da Folha para entender o Brasil expõe apartheid musical. **Folha de S. Paulo**, 13 mai. 2022.

In: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2022/05/lista-de-livros-da-folha-para-entender-o-brasil-expoe-apartheid-musical.shtml> Acesso 03 set. 2025

BEVILACQUA, Octávio. Música. **O Globo**, RJ, Ano 40, 09 nov. 1965, p.11

BITTENCOURT, Sérgio. Elizete conta as coisas. **O Globo**, RJ, 09 jun.1970, p.5.

BRAGA, F. Santiago Sabino Carvalho, um violoncelista são-joanense internacional. **São João del Rey blog**. 12 out. 2016.

In: <https://saojoaodel-rei.blogspot.com/2016/10/santiago-sabino-carvalho-um-sao.html> Acesso 07 ago 2025. Nota 83.

BUARQUE, Daniel. Após duas décadas fora do Iraque, Brasil reinstala embaixada em Bagdá. **G1**, São Paulo, 20 mar. 2012.

CARIELLO, Rafael. O brega no espelho. **Revista Piauí**, SP, Edição 66, Março 2012.

CARNEIRO, G. Os 80 anos de Medalha. **Jornal Opção**. 06 dez 2012.

<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/musica/os-80-anos-de-luiz-medalha-447273/> Acesso 05 ago. 2025. Nota 29.

ESSINGER, Sílvio. Obituário: Nelson Ned, cantor romântico, aos 66 anos. **Extra**, RJ, ano 16, n 6.345, 06 jan. 2014. Matutina, Segundo Caderno, página 8.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Concurso Chopin. **Correio da Manhã**, RJ, 9 jul. 1964, 2º Caderno, p. 2.

_____. “Tournée” de jovens brasileiros. **Correio da Manhã**, RJ, 26 ago. 1964, 2o Caderno, p.2.

_____. Caminhos da criação brasileira. **Correio da Manhã**, RJ, 15 de jan. 1971. Anexo, p.4.

GIRON, Luiz A. “Cantor cumpriu pena em 74”. **Folha de S. Paulo**, SP, 25 nov. 1994. Ilustrada.

HUNGRIA, Julio. Bossa Nova 10 anos depois. **Jornal do Brasil**, RJ, n 4, ano 79, 12 abr 1969, caderno b, p.4.

_____. Champignon Francês. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 292, 19 mar. 70, caderno b, p.2.

MAGIOLI, A. Madrigal Renascentista, fundado em 1956 e ainda em atividade, tem sua história estudada na UFMG. Estado de Minas, BH. 11 jul. 2014. In: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2014/07/11/noticias-musica,157165/madrigal-renascentista-fundado-em-1956-e-ainda-em-atividade-tem-sua.shtml> Acesso: 05/ago. 1985. Nota 24.

LARQUÊ, Luiz Gonzaga. Eliana Pittman corre o mundo. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 80, n 4, 12 e 13 abr. 1970, p.1, Caderno b.

_____. Midem com samba, feijoada, cachaça e muita alegria. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 81, 16 jan. 1972 a, 1º Caderno, p.24.

_____. No roteiro europeu de Matia Betânia. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 81, n 243, 19 jan. 1972 b, caderno b, p.2.

LENGYEL, János. ONU decide acabar com a pilantragem internacional. **O Globo**, RJ, 22 out.1971.

LOMBIZANI, B. A violonista Maria Lívia São Marcos. **Cultura**. In: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/toque-de-cordas/2024/11/10/388_a-violonista-maria-livia-sao-marcos.html Acesso: 06 ago 2025. Nota 58.

LÚCIA, Ana. Quarteto 004 quer o ecletismo na música. **O Globo**, RJ, 17 out.1969, p.5.

LUZ, Celina. Mercado premiará em Cannes os discos que alcançaram maiores sucessos de venda. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 77, nº 245, 18 jan. 1968, 1º Caderno, p.10.

MARTINELLI, Leonardo. Marlos Nobre: 75 anos a mil. Consagrado compositor chega aos 75 anos engajado na renovação da Sinfônica do Recife. **Revista Concerto**. Abril de 2014.

MILACH, Aramis. Elizeth Cardoso foi humilhada no Guaíra. **Estado do Paraná**, Curitiba, 20. ago. 1985.

PERPÉTUO, Irineu. Arthur Moreira Lima: calor, carisma, cultura humanística e o desejo de democratizar sua arte. SP, **Concerto**. 30 out. 2024. In: <https://concerto.com.br/textos/opinioao/arthur-moreira-lima-calor-carisma-cultura-humanistica-e-o-desejo-de-democratizar-sua> In: Acesso 19 set. 2025.

RODRIGUES, M. Virtuosi comemora os 80 anos da pianista Ana Lúcia Altino, com 17 membro da Família Altino Garcia. **Folha de Pernambuco**. 30 jul 2024. In: <https://www.folhape.com.br/radio-folha/virtuosi-80-anos-da-pianista-ana-lucia-altino/351904/> Acesso: 05ago. 2025. Nota 30

ROSCILLI, A. Emília Biancardi e il gruppo Viva a Bahia. **Sarapegbe**. Roma. Setembro 2021. In: <https://www.sarapegbe.net/articulo.php?quale=261&tabella=articoli> Acesso: 06 ago 2025. Nota 57.

SILVA, Walter. Uma ideia. **Folha de S. Paulo**, SP, ano 51, n 15.466, 20 out. 1971, p. 32.

_____. Exemplo da RCA **Folha de S. Paulo**, SP, ano 54, 16.638, 30 set. 1974, p.24.

SILVA, W. e SILVEIRA, Helena. Midem duas opiniões. **Folha de S. Paulo**, SP, Ano 54, 16.754, 24 jan. 1975, p. 38.

SOUZA, Tárík. Esta semana. Em geral. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 84, n 291, 26 jan. 1975, caderno b, p.5.

SUED, Ibraim. Madrigal. **O Globo**, RJ, 24 jan. 1970 a

_____. Partitura. **O Globo**, RJ, 24 fev. 1970 b

ZÓZIMO. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 201, 9 dez. 1969, caderno b, p.3.

_____. Brasil no Midem. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 84, n 281, 16 jan. 1975 a, caderno b, p.3.

_____. Delírio no Midem. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 84, n 286, 21 jan. 1975 b, caderno b, p.3.

Referências jornalísticas não assinadas

004 vai de Noel, Caetano e Tom. **O Globo**, RJ, 06 jun.1970.

38 vozes de 21 países no IV Internacional do Rio. **O Globo**, RJ, 07 jun.1969.

A DESPEDIDA de Darcy Villa Verde, o “monstro do violão” que morou em Joinville. 16 out. 2019. **Revista Francisca**. In: <https://revistafrancisca.com.br/a-despedida-do-violonista-darcy-villa-verde-que-morou-em-joinville/> Acesso 07 ago 2025. Nota 71.

A Delegação Brasileira vai pleitear na Unesco meios efetivos de apoio cultural. **O Globo**, RJ, Ano 39, n 11.790, 13 out. 1964, p.7.

A França deve investir no Brasil. **Estado de São Paulo**, SP, 30 set. 1978, p. 8.

A “Operation Campus” leva aos EUA música e artes plásticas. **O Globo**, RJ, Ano 40, 28 dez. 1965, p. 10.

ATAULFO na recepção a Mateos. **Jornal do Brasil**, RJ, Ano 69, n 15, 19 jan.1960, 1º Caderno, p.9.

ATUAÇÃO de Elis em Paris vira assunto do Mercado de Discos em Cannes. **Jornal do Brasil**, RJ, Ano 77, n 252, 26 jan 1968, 1º Caderno, p.10.

BRASIL estará presente no Midem 73. **Folha de S. Paulo**, SP, ano 52, 15.917, 14 jan. 1973, 7º Caderno, p. 75.

BRASIL manda onze músicas correr mundo. **Jornal do Brasil**. RJ, ano 77, n 264, 08 fev. 1968, 1º Cad, p. 5.

BRASIL na Conferência da ONU. **Correio da Manhã**, RJ, 06 out. de 1970. 1º Caderno, p.12.

BRASIL seria o melhor do Midem se o certame fosse um festival. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 248, 24 jan. 1970, 1º Caderno, p. 16.

BRASIL vai divulgar música no exterior. **Estado de São Paulo**, SP, 05 de fev. de 1974, p.12.

CANNES pede bis a Elis na estreia. **Jornal do Brasil**, RJ, 24 jan. 1968, ano 77, n 250, 1º Caderno, p.10.

CHANCELER quer que o mundo veja nosso jeito de cantar. **O Globo**, RJ, 06 set.1967, p.2.

CLARA Nunes faz sucesso em Cannes. **Folha de S. Paulo**, SP, ano 53, n 16.290, 25 jan. 1974. Ilustrada, p.40.

CLARA Nunes: Nasceu mais uma estrela. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 83, n 304, 08 fev. 1974, caderno b, p.8.

CLARA Nunes representa o Brasil. **Folha de S. Paulo/AP**, SP, ano 53, n.16.287, 22 jan 74, p.34

DOCUMENTO vivo do I Festival de Música. **O Globo**, RJ, 17 jan.1970, p.4.

É grande divulgadora das coisas do Brasil a Rádio Municipal de Buenos Aires. **O Globo**, RJ, Ano 40, 09 set. 1965, p.20.

ÊXITO brasileiro no festival interamericano de música. **O Globo**, RJ, 25 mai.1965, p12.

FALTAM recursos para a promoção da cultura. **Estado de São Paulo**, SP, ano 94, n 30.264, 24 nov. 1973, p.8.

FESTA do disco em Cannes. **Folha de S. Paulo**, SP, ano 52, n 15.556, 18 jan 1972, p.35.

FESTIVAL Internacional da Canção trará o Rio Constelação Musical. **O Globo**, RJ, 29 jul.1968.

GAL e Gil cantarão no Midem, **Jornal do Brasil**, RJ, ano 82, n 240, 16 dez. 1972, 1º Caderno, p.10.

Há 40 anos vendedor de música ensina a gostar dos clássicos. **O Globo**, RJ, 17 jul.1964, p.9.

ITAMARATI patrocina “tournee” de Curt Lange pelos Est. Unidos. **O Globo**, RJ, 29 jan.1973, p.8.

ITAMARATY vai levar música ao exterior. **Estado de São Paulo**, SP, 05 de fev. de 1970. p. 12.

JOÃO Carlos Assis Brasil, um dos maiores nomes do piano, morre aos 76 anos no RJ. **G1 Rio**. 06 set. 2021 In: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/09/06/joao-carlos-assis-brasil-um-dos-maiores-nomes-do-piano-morre-aos-76-anos-no-rj.ghtml> Acesso 17 set. 2025. Nota 35.

MAURA Moreira: 50 anos de vida na Alemanha - O Canto da Terra. **Revista Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira** 123/20 (2010:1) In: https://revista.brasil-europa.eu/123/Maura_Moreira.html Acesso: 06 ago. 2025. Nota 61.

MICHEL Simon volta ao Rio em busca de músicas para o seu programa na França. **Jornal do Brasil**, RJ, 29 jul. 1966, 1º Caderno, p.5.

MIDEM: Clara Nunes representa o Brasil. **Folha de S. Paulo**, SP, 22 abr. 1974, ano 54, n 16.378, p.34.

MERCADO Internacional de Discos anima Cannes. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 78, n 232, 08 jan. 1969, 1 Caderno, p.10.

MOACIR Franco participou do festival na França e foi considerado show-man **Jornal do Brasil**, RJ, ano 76, n 37, 15 fev. 1967, 1º Caderno, p.10.

MORRE a soprano Terezinha Rohrig. 10 out. 2020. **Pelotas 13 horas**. In:
<https://pelotas13horas.com.br/morre-a-soprano-terezinha-rohrig/> Acesso 06 ago 2025. Nota 54.

MORRE o pianista e ex-professor da Unicamp Fernando Lopes. **Unicamp**. 08 mar. 2019. In:
<https://unicamp.br/unicamp/noticias/2019/03/08/morre-o-pianista-e-ex-professor-da-unicamp-fernando-lopes/> Nota 63

MORRE o violonista e luthier Sérgio Abreu aos 74 anos. **Concerto**. SP. 19 jun. 2023. In:
<https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/morre-o-violonista-e-luthier-sergio-abreu-aos-74-anos> Acesso 06 ago 2025. Nota 52.

MÚSICA Brasileira. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 83, n 325, 3 mar 1974, caderno b, p.2.

MÚSICO Antônio Guerra Vicente morre aos 76 anos no DF. **G1**. 13 jan. 2019. In:
<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/01/13/musico-antonio-guerra-vice-morre-aos-76-anos-no-df.ghtml> Acesso: 17 set. 2025. Nota 28.

MUSEU do som aponta Elisete e Paulinho melhores de 68. **O Globo**, RJ, 08 jan.1969.

NATAN Schwartzmann hoje na TV Globo. **O Globo**, RJ, 25 out.1965, p.6.

NOTICIÁRIO. **Correio da Manhã**, RJ, 25 jan. 1964, 2º Caderno, p. 5.

NOTICIÁRIO. **Correio da Manhã**, RJ, 12 abr. 1964, 2º Caderno, p. 3.

O exemplo da mulher brasileira foi decisivo para a vitória da democracia nas eleições do Chile. **O Globo**, RJ, Ano 39, 14 set. 1964, p.5.

O êxito do Madrigal Renascentista foi reconhecido há 8 anos, quando Belo Horizonte o aplaudiu de pé. **O Globo**, RJ, Ano 39, 31 dez. 1964, p.6.

O ITAMARATI convida Luís Medalha Filho para excursionar pela América do Sul. **O Globo**, RJ, Ano 39, 28 set. 1964, p.5

OLGA Prager, uma amazonense universal. **Cenarium**. Manaus. In:
<https://revistacenarium.com.br/olga-prager-uma-amazonense-universal/> Acesso 06 ago 2025. Nota 60.

O TEATRO Novo reunirá em março a vanguarda musical das Américas. **O Globo**, RJ, 15 jan.1969, p.4.

“OLODUM” regressa vitorioso de Quito. **O Globo**, RJ, 16 dez.1968.

OSASCO terá festa musical. **Estado de São Paulo**, SP, 09 fev. 1968, p. 7.

ROBERTO Carlos recebeu em Cannes o Oscar do Disco. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 77, n 254, 28 jan 1968, 1º Caderno, p.12.

PIANISTA brasileira fará curso e dará concertos na Europa. **O Globo**, RJ, Ano 39, 18 ago. 1964, p.17.

PIANISTA e ex-professor da UnB, Ney Salgado morre de câncer aos 86 anos **G1 DF**. 05 set. 2015. In: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/09/pianista-e-ex-professor-da-unb-ney-salgado-morre-de-cancer-aos-86-anos.html> Acesso: 05 ago. 2015. Nota 34.

PIANISTA Luiz de Moura Castro morre nos Estados Unidos. **Concerto**. SP. 06 abr 2025. In: <https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/pianista-luiz-de-moura-castro-morre-nos-estados-unidos> Acesso: 05 ago. 2025. Nota 27

PIANISTA volta de excursão pela América Latina. **Estado de São Paulo**, SP, 18 dez. 1965, p.9

QUANTO se paga em royalty para ouvir Sinatra cantar? **O Globo**, RJ, 05 mar.1969, p.3.

QUARTETO 004: a fase onde só o amor dará o tom. **O Globo**, RJ, 22 dez.1969, p.6.

SECRETÁRIO Executivo recebe Governador do Estado de Minas Gerais. **CPLP**. Portal do Secretariado Executivo. 15 nov. 2024. Acesso 07

SIMONAL que levar músicos brasileiros a Cannes e pede o apoio para o Itamarati. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 208, 06 dez 1969, 1 caderno, p.5.

SIMONAL poderia ter feito mais sucesso se plateia entendesse seu novo som. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 250, 26 jan.1970, 1º Caderno p.28.

VIOLINISTA Natan Schwartzman morre aos 90 anos. **Concerto**, SP. 12 dez 2020. In: <https://concerto.com.br/noticias/musica-classica/violinista-natan-schwartzman-morre-aos-90-anos>. Acesso 05 ago 2025. Nota 32.

Referências jornalísticas sem título

SEM título. **Jornal do Brasil**. RJ, ano 75, n 9, 11 jan.1967, Caderno b, p. 7.

SEM título. **Jornal do Brasil**. RJ, ano 76, n 31, 6, 05 fev 1967, 1º Caderno, p 10.

SEM título. **Folha de S. Paulo**, SP, Ano 48 - Nº 14.465, 22 jan. 1969, Ilustrada p.19

SEM título. **Folha de S.Paulo**, Ano 48 - Nº 14.501, 27 fev. 1969, Ilustrada p. 35.

SEM título. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 75 , 04 jul. 1969, 1º Caderno, p. 07.

SEM título. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 79, n 251, 28 jan 1970, caderno b, p. 1 e 2.

SEM título. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 81, n 257, 4 fev. 1972, Caderno b, p3.

SEM título. **Folha de S. Paulo** SP. Ano 52, 15.924, 21 jan. 1973, p. 76, 7º Caderno.

SEM título. **Jornal do Brasil**, RJ, ano 83, n 294, 29 jan 74, 1 caderno, p.12.

Referências audiovisuais

CHICO Artista Brasileiro. Direção: Miguel Faria Jr. RJ, 2015, 1 DVD, (116 min).

ZÉTOLA, Bruno Miranda, 2021. Vídeo (110 min). Publicado pelo canal Centro de Estudos Globais da Universidade de Brasília. Disponível em <https://youtu.be/ckoZRNOep-Y?si=zXkDhbnbugc-jQBP> Acesso: 06/12/2023

WISNICK, José Miguel, 2022. Vídeo (142 min). Publicado pelo canal MusicaUNIRIO da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hlw7R6mFmmc>. Acesso: 25/02/2024.

Referência discográfica

ALL OF A SUDDEN. Matt Monro. Los Angeles: Capitol, 1969. In: <https://secondhandsongs.com/release/276564>. Acesso: 15/09/2023.

Verbetes em Sites

004. In: <https://dicionariompb.com.br/grupo/quarteto-004/> Acesso: 06 ago 2025.

AGUIAR, E. In:

<https://web.archive.org/web/20090506035029/http://www.abmusica.org.br/acad04nov.html> Acesso 16 set. 2025.

ALIMONDA. In: https://www.musicosalimonda.com.br/?page_id=12. Acesso: 05 ago. 2025.

ASSOCIAÇÃO de Canto Coral. In: <https://acc.art.br/> Acesso 05 ago. 2025.

BRASIL, L. S. In: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/lais-de-souza-brasil> Acesso: 17 set. 2025.

CERQUEIRA, F. In:

https://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=5 Acesso 11 ago 2025.

CLÁUDIO, Santoro. In: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html> Acesso: 30 set 2025

ELMERICH, L In: <https://acervo.theatromunicipal.org.br/inweb/ficha.aspx?ns=409000&id=702> Acesso 16 set. 2025.

MÚSICOS ALIMONDA. Biografia. DIAS, Alexandre (org).

In: https://www.musicosalimonda.com.br/?page_id=555. Acesso: 19 set 2025

JOSÉ, Vanya. In: <http://vanyaeliasjose.com/>

LIMA, Carlos B. In: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/carlos-barbosa-lima> Acesso 07 nov 2025.

LINHARES, D. In: <http://www.linhares.org/eng/bio.html> Aceso 07 ago 2025.

MAGDALENO, Y. In:

http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/044303_1560440954.pdf. Acesso 05 ago. 2025.

MAGALHAES, H. In: <https://www.homerodemagalhaes.com.br/biografia> Acesso 07 nov 2025.

MENDONÇA, B. In: <https://www.aflag.com.br/academicas/9-belkiss-s-carneiro-de-mendonca> Acesso 07 ago 2025.

NÓBREGA, A. In <https://paraibacriativa.com.br/artista/adhemar-da-nobrega/> Acesso 06 ago 2025.

ORTIZ, C. In: <https://www.cristina-ortiz.net/portugues> Acesso: 07 ago. 2025.

PÉDICO, A. e DIAS, A. Nelson Freire. In: Instituto Piano Brasileiro. In: <https://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Nelson-Freire> Acesso 19 set 2025

PARENTE, G. :
In: [https://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Gerardo%20Parente%20\(Teatro%20Arthur%20Azevedo%2C%20S%C3%A3o%20Lu%C3%AAs%20-%20Maranh%C3%A3o%2C%2009-11-1954\).pdf](https://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Gerardo%20Parente%20(Teatro%20Arthur%20Azevedo%2C%20S%C3%A3o%20Lu%C3%AAs%20-%20Maranh%C3%A3o%2C%2009-11-1954).pdf) Acesso 05 ago 2025.

SAGHY, C. In: https://culturaartistica.org/wp-content/uploads/2021/05/11_Sarau_837_CarmelaSaghy.pdf. Acesso 05 ago. 25.

SALGADO, L. In: <https://dicionariompb.com.br/artista/lia-salgado/> Acesso 05 ago. 2025.

SALLES, A. In: <https://petrobrasinfonica.com.br/musicos/atelisa-de-salles/> Acesso 05/08/25.

SCHIMIDT, Y. In: https://academiaaubateanadeletras.com.br/Yves_rudner_schmidt Acesso 16 set. 2025.

TAVARES, M. In: <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/mario-tavares/> Acesso 07 ago 2025.

TERRAZA, E. In https://www.haryschweizer.com.br/Com_licenca/portugues/emilio_terraza.htm Acesso 07 nov 2025.

VINHOLES L C. In: <https://wp.ufpel.edu.br/discoteca/lc-vinholes/> Acesso 16 set. 2025.

Relatórios

BRASIL. Ministério da Educação. Relatório de Atividades Culturais. Brasília, DF, 1964.

_____. Relatório do Setor de Música. Brasília, DF, 1964b.

_____. Ministério das Relações Exteriores. Seção de Publicações da Divisão de Documentação. Relatório 1964. Brasília, DF, 1965.

_____. Seção de Publicações da Divisão de Documentação, Relatório 1965. Brasília, DF, 1966.

_____. Departamento de Administração. Seção de Publicações da Divisão de Documentação. Relatório 1966. Brasília, DF, 1967a.

_____. Relatório Outubro de 1967 b, n 32, p.10.

_____. Departamento de Administração. Seção de Publicações da Divisão de Documentação. Relatório 1967. Brasília, DF, 1970.

_____. Departamento de Administração. Seção de Publicações da Divisão de Documentação. Relatório 1969. Brasília, DF, 1973.

_____. Departamento de Administração. Seção de Publicações da Divisão de Documentação. Relatório 1970. Brasília, DF, 1973.

_____. Departamento de Comunicações e Documentação. Serviço de Publicações da Divisão de Documentação Diplomática. Relatório 1971. Brasília, DF, 1974.

_____. Departamento de Comunicações e Documentação. Serviço de Publicações da Divisão de Documentação Diplomática. Relatório 1972. Brasília, DF, 1974.

_____. Departamento de Comunicações e Documentação. Serviço de Publicações da Divisão de Documentação Diplomática. Relatório 1973. Brasília, DF, 1976.

_____. Relatório 1974. Brasília, DF, 197?

_____. Relatório 1975. Brasília, DF, 197?

_____.Relatório 1976. Brasília, DF, 197?.

_____.Relatório 1977. Brasília, DF, 1983.

_____.Relatório, 1978. Brasília, DF, 1984.

_____.Relatório, 1979. Brasília, DF, 1985.

IBOPE. Pesquisas Especiais Preferências Musicais. Arquivo Edgard Leuenroth/ Unicamp (p. 2 a 37). 2007.

NOPEM. Pesquisa de Mercado (LP, CS, CD) 1965-1999.

Correspondência Oficial

ALARICO. **[Correspondência]**. Delegação Brasileira União Panamericana, 29 set. 1980. Telegrama.

AGUIAR, Sérgio Portella Aguiar. **[Correspondência]**. Port Spain, 04 dez. 1975. Ofício nº 266.

AMORIM, Celso (DDC). **[Correspondência]**. Destinatário. Guy Brandão (DCT). 12 jan. 1979. Telegrama.

ARAÚJO, Mozart. **[Correspondência]**. Destinatário: DDC 17 jun. 1966 a. Telegrama.

_____. Destinatário: Vera Sauer. Rio de Janeiro: jul. 1966 b. Telegrama.

_____. Destinatário: Chefe da DDC. 1966 c. Memorando.

_____. Destinatário: Vera Sauer (chefe da DDC). Rio de Janeiro: mar. 1967 a.

_____. abr. de 1967 b.

_____ 13 abr. 1967 c.

_____. Destinatário: DDC. Mai. 1967 d.

BARBOSA. Mário Gibson. **[Correspondência]**. 24 abr 1972.

_____. Destinatário: Exteriores. Roma: s/d. Recebimento 09 ago. 1984.

BRANCO, Miguel Rio **[Correspondência]**. Tel Aviv: 19 dez. 1973. Telegrama.

BRANDÃO, Guy, chefe do Departamento de Cooperação Cultural, Tecnológico e Intelectual. **[Correspondência]**. Destinatário: presidente da Radiobrás, cel. Idalécio Diógenes. 06 out. 1978. Telegrama.

CORREA, Luiz Felipe Seixas (Conselheiro). **[Correspondência]**. Destinatário: Ministro José Nogueira Filho. 1979. Telegrama.

DENYS, Renato. **[Correspondência]**. São Salvador: 20 fev. 1977. Telegrama.

DUARTE, Carlos, chefe do SSN. **[Correspondência]**. 19 jan. de 1967. Telegrama.

EXTERIORES. **[Correspondência]**. Destinatário: OEA. Rio de Janeiro: 12 jan. 1965 a. Telegrama.

_____. Destinatário. OEA. Rio de Janeiro: 14 jan. 1965 b. Telegrama.

_____. Destinatário: OEA. Rio de Janeiro: 10 mar. 1965 c. Telegrama.

_____. Destinatário: Sofia. Rio de Janeiro: 14 jun. 1967. Telegrama.

_____. Destinatário: Paris. Brasília: 27 out. 1971. Telegrama.

_____. Destinatário. Moscou. Brasília: 25 out 1972. Telegrama.

_____. Destinatário: Paris. Brasília: 15 set. 1973. Telegrama.

_____. Destinatário: México. Brasília: 16 jan 1975. Telegrama.

_____. Destinatário: Buenos Aires. Brasília: 08 abr. 1976. Telegrama.

_____. Destinatário: Georgetown, Brasília: 15 mai. 1978 a. Telegrama.

_____. Brasília: 11 set. 1978 b. Telegrama.

_____. Destinatário: Luanda. Brasília: 23 out. 1980. Telegrama.

_____. Destinatário: Paramaribo. Brasília: 14 jan. 1981. Telegrama.

_____. nº 560. Destinatário: Lagos. Brasília: 22 out. 1982. Telegrama.

GUERREIRO, Ramiro Saraiva. **[Correspondência]**. 19 nov. 1970. Telegrama.

_____. Genebra: 5 fev. 1971. Telegrama.

MARINHO, Ilmar Penna. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores. Washington: 01 fev. 1965 a. Telegrama.

_____. Destinatário: Exteriores. Washington: 05 mar. 1965 b. Telegrama.

_____. Washington: 23 jun. 1967. Telegrama.

MARTINS, Antonio, Ministro de Angola **[Correspondência]**. Destinatário: embaixador em Luanda. 22 jul. 1976. Ofício 640.

MELO, Melilo. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores. Georgetown: 12 fev. 1972. Telegrama.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores. Georgetown: 08 fev. 1973 a. Telegrama.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores. Georgetown: 02 jul. 1973 b. Telegrama.

NOGUEIRA, Maria Euterpe Gonçalves, encarregada do setor de música. **[Correspondência]**. 21 dez. 1964.

LAGO, Antonio. **[Correspondência]**. Montevideo: 29 jan. 1979. Telegrama.

LIMA, Nestor Santos. **Correspondência]**. Paramaribo, 24 fev. 1977. Telegrama.

_____. Paramaribo: 16 jan. 1981 a Telegrama.

_____. Paramaribo, 21 jan. 1981 b. Telegrama.

PACHECO, Roberto Chalu. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores. Varsóvia: 13 jul. 1967. Telegrama.

PANTOJA, Yvonne Magno. **[Correspondência]**. Destinatário: Vera Sauer, 11 abr. 1967. Telegrama.

PINHEIRO, J.B. **[Correspondência]**. Bueno Aires: 14 abr. 1976. Telegrama.

RAMOS, Maria (Encarregada de Letras). **[Correspondência]**. Sem data. Telegrama.

RIBEIRO, Jorge Alberto Nogueira, secretário. **[Correspondência]**. Destinatário: Chefe da DDC. 30 ago. 1966. Telegrama.

_____. Destinatário. chefe DDC, 23 fev. 1967. Telegrama.

RICUPERO, Rubens, chefe da DDC. **[Correspondência]**. Destinatário: Fernando Magalhães, chefe da DC. 21 mai.1971. Telegrama.

RUBREM. **[Correspondência]**. Destinatário: Exteriores, Montevideu: 13 ago. 1981. Telegrama.

SAUER, Vera . **[Correspondência]**. Destinatário: Pio Corrêa. 14 abr.1966 a. Telegrama.

_____.Destinatário: Pio Correa. Rio de Janeiro: 10 mai. 1966 b. Telegrama.

_____. 12 jul. 1966 c. Telegrama.

_____. Destinatário: Mozart Araújo. Rio de Janeiro: 02 ago. 1966 d. Telegrama.

_____. 31 jan. 1967 a Telegrama.

_____.Destinatário. Chefe da chefe da seção de Segurança Nacional. 13 jan. 1967 b. Memorando.

_____. Destinatário. Chefe da seção de segurança. 17 jan. 1967 c. Memorando.

_____.Destinatário: Mozart Araújo. Rio de Janeiro: 31 de mar. 1967 d. Telegrama.

_____. 23 mai. 1967 e. Telegrama.

_____ 26 mai. 1967 f. Telegrama.

SEM autoria. **[Correspondência]**. 30 out. 1964. Telegrama. (José Siqueira)

_____ 25 mai. 1965. Telegrama. (VIII Concurso Internacional de Música de Budapeste)

_____ 05 mai. 1966. Telegrama. (Darcy Fonseca)

_____ (chefe interino da DDC). Destinatário: Mozat Araújo. 21 jun. 1966. Telegrama.

_____ 30 out. 1970 (Atuação de Vicky Adler)

_____. Destinatário: Exteriores. Lima: 14 fev. 1972. Telegrama.

_____. Destinatário: Exteriores. Montevideu: 07 abr. 1973. Telegrama.

_____. Destinatário: Exteriores. Cidade do México: 27 dez. 1974. Telegrama.

_____ Destinatário. Exteriores. Montevideu, 01 jul. 1975. Telegrama.

_____ Destinatário: Exteriores. Roma: 22 dez. 1978. Telegrama.

SILVA, Alberto Costa (encarregado de negócios). **[Correspondência]**. Roma: 07 ago. 1978. Telegrama.

SILVA, Jorge. **[Correspondência]**. Roma: 19 set. 1975. Telegrama.

SILVA, Milton Torres da **[Correspondência]**. Esboço de uma nova técnica de difusão musical para chefe da DDC. Destinatário. Chefe da DDC. Jun. 1966.

SILVEIRA, Antonio Azeredo. **[Correspondência]**. Buenos Aires: 03 dez. 1971. Telegrama.

SOARES, Paulo Alberto Silveira, chefe da DDC. **[Correspondência]**. Destinatário: chefe do DC. 14 set. 1972. Telegrama.

TAVARES, Aurélio Lyra.[**Correspondência**]. Paris: 19 fev. 1974. Telegrama.

Entrevistas

CERQUEIRA, Fernando. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso por e-mail em 23 jun. 2025.

CHANTAL, Mauro. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso por whatsapp em 15 out. 2025.

ORTIZ, Cristina. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso por e-mail em 19 set. 2025.

RICUPERO, Rubens. Entrevista concedida a Bruno Aragão Cardoso por e-mail em 01 ago. 2024.