



Revista Brasileira de Música e Mídia

Brazilian Journal of Music and Media Studies

ISSN 2675-3944

A música do passado e o elo geracional na coleção Taba

The music of the past and the generational bond in the Taba collection

Camila Lordy

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais

camilalordy@gamil.com

 <http://lattes.cnpq.br/3350543427829159>

Recebido em: 13 dez. 2023

Aprovado em: 12 jan. 2024

RESUMO

O objetivo do texto é abordar o sentido do compartilhamento da música do passado entre gerações a partir da experiência produzida pela coleção Taba, uma publicação da Editora Abril de 1982 a 1986. A coleção Taba, um produto híbrido de histórias e músicas brasileiras pautadas na cultura popular, apresentou para o público infantil a diversidade sonora e algumas ideias do campo político, participando da construção do ser social em um momento de abertura democrática. Abordaremos o conceito de elo geracional como o circuito de afetos, entendido como a transmissão de ideias, desejos e crenças através do repertório da MPB e do folclore, produzindo novos significados para as crianças da década de 1980. Para introduzir a dimensão educativa do projeto *Taba* o texto começa na atualidade, abordando o funcionamento das plataformas de *streamings*, a atuação dos algoritmos e a importância de manter em circulação as formas musicais de artistas do passado. Demonstraremos em que medida as experiências musicais das novas gerações, promovidas pela *cibercultura*, comprometem o futuro do repertório desses artistas. Como consequência, hoje, assistimos a perda da capacidade de criticar as formas musicais que se colocam como hegemônicas no presente, nos distanciando de transformações futuras.

PALAVRAS-CHAVE:

Coleção Taba, Elo Geracional, Estratos de Temporalidade

ABSTRACT

The objective of the text is to explore the significance of sharing music from the past across generations through the experience produced by the Taba collection, a publication by Editora Abril from 1982 to 1986. The Taba collection, a hybrid product of Brazilian stories and music rooted in popular culture, introduced children to the sonic diversity and certain political ideas, contributing to the construction of social beings during a moment of democratic opening. We will delve the concept of generational link as circuit of affections, understood as the transmission of ideas, desires, and beliefs through the repertoire of Brazilian Popular Music (MPB) and folklore, generating new meanings for children of the 1980s. To introduce the educational dimension of Taba project, the text begins in the present day, discussing the functioning of streaming platforms, the role of algorithms, and the importance of keeping the musical forms of past artists in circulation. We will demonstrate to what extent the musical experiences of new generations, promoted by cyberculture, compromise the future of the repertoire of these artists. Consequently, today, we witness the loss of the ability to criticize the musical forms that assert themselves as hegemonic in the present, distancing ourselves from future transformations.

KEYWORDS:

Taba Collection, Generational Link, Layers of Temporality

“Ainda que isso seja uma redundância, é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente” (Michel de Certeau, A Escrita da História)

Na década de 1980, com a coleção Taba, um produto de entretenimento educativo com histórias e músicas brasileiras cuja estética priorizou a cultura popular, a editora Abril produziu um material para os filhos entrarem em contato com os artistas da geração de seus pais. A partir de então, um elo geracional foi criado através do compartilhamento do repertório da MPB e do folclore adaptado para o contexto lúdico e de fantasia das histórias. De forma a entender o impulso para pensar o sentido das canções nos voltaremos para a atualidade, onde o funcionamento das plataformas de *streamings* e a atuação dos algoritmos condicionam a circulação de formas musicais e de artistas do passado. Para tanto, perguntamos: Em que medida as experiências musicais das novas gerações, promovidas pela *cibercultura*, comprometem o futuro do repertório de artistas do passado? Como pensar em transformações futuras sem que haja contato com formas musicais do passado, que representam diferentes maneiras de pensar, sentir e criar música em relação ao que se produz no presente?

Datacracia: a ditadura dos algoritmos

Mais rápido e barato do que adquirir um produto (LP, CD, DVD), o serviço das plataformas proporciona na atualidade o acesso e a recompensa imediata já que “a decisão do que ouvir é uma das variáveis que causam mais ou menos sensação de prazer ao escutar música” (Krause apud Gurgel 2023, 33). Com a ênfase atual de tornar acessível a informação, nesse caso um vasto repertório, o novo cenário de mediação da indústria da música, as plataformas de *streamings*, alimentam a autonomia dos usuários ao organizarem as *playlists* e a sensação de controlarem o consumo de música. O ambiente virtual das

plataformas justapõe a liberdade de montar uma *playlist* com a ideia de desfrutar da produção musical, ter o acesso imediato e desimpedido a todo o repertório digitalizado. Temos ao alcance dos dedos a música do mundo inteiro e de diferentes épocas. Porém, o serviço das plataformas está submetido aos algoritmos que atuam a partir da nossa cultura musical, conforme veremos adiante. Eles estão no comando operando o afunilamento de todo o repertório disponível que, diga-se de passagem, é descomunal.

Os algoritmos são um conjunto de regras, “uma sequência de instruções que diz a um computador o que fazer” (Domingos 2015, 15 apud Gurgel 2023, 45), mas funcionam como sistemas sociotécnicos amplos e sem rigidez porque “são seres humanos que programam, direta ou indiretamente, o viés dos algoritmos com os quais a sociedade atual se depara, enraizados na cultura” (Gurgel 2023, p. 46). Por um lado, as *playlists* oferecidas pelas plataformas possibilitam que o consumidor acesse uma música que não compraria por desconhecer o artista ou gênero musical. Por outro, o sistema produz um filtro que determina o alcance do público, limita a visibilidade das músicas conforme às interações do usuário (a aprovação do público)¹. Portanto, o algoritmo pode atuar a partir do repertório conhecido ou desejado, conforme a busca de informação sobre música feita pelo consumidor. Os algoritmos operam nas plataformas de *streamings* a tomada de decisões² sobre quais músicas serão direcionadas para cada ouvinte, a partir das buscas por gêneros, artistas, dos engajamentos, compartilhamentos que cada um de nós pratica, mas também são manipulados pelos selos de distribuição. Nesse modelo de filtragem que leva em conta,

¹ O filtro corresponde ao afunilamento de alcance do público consumidor e também opera a distribuição das músicas que recebem investimento em espaços pagos nos *streamings*. Essa filtragem manipulada por dinheiro gera uma distribuição massiva e favorece a visualização de um tipo de repertório cujo destaque imediato estimula os *plays*, *views* e *likes*. Acessar com facilidade os *hits* do momento faz parte do filtro dos algoritmos no que diz respeito ao alcance do público.

² A atuação dos algoritmos nas plataformas de *streamings* foi estudada na tese de doutorado intitulada *Gatekeeping Digital na Música: proposta de modelo teórico e sua aplicação em Funk Brasileiro, Sertenejo, Forró e MPB* de Dani Gurgel. A autora propõe que a “ indústria musical é, em si, uma datacracia – governada por essas rasas interpretações de dados propostas pelas plataformas, manipulando as decisões da indústria (...) A datacracia afeta diretamente a criação artística dos independentes que, pela própria definição da categoria, prezavam por sua liberdade artística proporcionada pela ausência de formatações comerciais da sua arte por uma gravadora.” (Gurgel 2023, 58). Para detalhes sobre algoritmos, *streamings* e a complexidade do sistema de dados na era da plataformização, consultar a referida tese.

principalmente, a quantidade favorável de interações, os *likes*, os comentários e outros sistemas de recomendação, é configurado um perfil de gosto com base nas interações/aprovações.

O uso hegemônico das plataformas para ouvir música associado ao mecanismo do filtro, distancia as novas gerações do repertório do passado, um dado fundamental para os propósitos deste texto que exemplificaremos a diante com uma pesquisa feita na Inglaterra. Em princípio, os filtros mapeiam nossos hábitos, relacionando um repertório cercado pelos limites do conhecido e dão visibilidade para músicas com espaço comprado. Consequentemente, somos fechados em bolhas de filtragem limitadas por uma zona estética das músicas e artistas que fazem parte do conhecido, da nossa cultura musical, obedecendo às leis do costume. O repertório apresentado pela família, amigos e escola, ou seja, o nosso horizonte de interesses, aumenta ou diminui as interações nos *streamings* de acordo com as experiências da formação cultural do indivíduo.

Paradoxalmente, a visibilidade de diferentes formas musicais fica perdida no mar de informações e subordinada à datacracia. Nesse sistema, onde as decisões sobre a circulação da música são baseadas em dados, o alcance dos artistas está condicionado à interpretação dos números. Nós somos mergulhados em uma “sociedade de informação” que disponibiliza serviços digitais gratuitos e oferece todo o tipo de conteúdo (sons, imagens, textos) com ênfase nas novidades e o estímulo para consumir informações cada vez mais rapidamente, nos excitando e produzindo em nós uma curiosidade insaciável. Porém, a multiplicidade de expressões musicais existentes desaparece na concorrência condicionada pelos algoritmos em função das dinâmicas mais rentáveis do capitalismo.

As negociações do processo criativo sempre fizeram parte do comércio da música. Em plena expansão da indústria fonográfica, na década de 1970, a criação artística da música comercial, sempre mediada pelas condições tecnológicas e pelas leis do mercado, era negociada, principalmente, com as gravadoras e produtores³. Hoje, a novidade é que os

³ Na relação do artista com as gravadoras, sempre foi perceptível a ausência do músico, sem “um *lugar* na empresa” apesar da centralidade no processo de confecção e lançamento de um disco. “Na estrutura empresarial há uma organização hierárquica que parte da Direção Geral/Presidência e distribui as demandas

“artistas baseiam suas novas criações e produções em dados de recepção que não obrigatoriamente sabem interpretar” (Gurgel 2023, 59). No século XXI, vivemos a “customização com base em dados”, condicionando e modificando a criação musical para manter um artista vivo na rede. Nesse sentido, as questões “adornianas”, em relação ao bloqueio da criação musical “na medida em que as agências de comercialização da música querem apenas a fórmula” (Napolitano 2002, 18), estão ainda mais potencializadas pela *datacracia*.

Na base do sistema da datacracia estão os usuários, fornecendo números para a análise de dados que impulsiona a visibilidade dos artistas nos *streamings* e, para fins estatísticos, somos classificados por pessoas conforme às suas gerações⁴. Aquelas nascidas em uma determinada época compartilham de acontecimentos culturais fundamentais que configuram as subjetividades e implicam em formas de sentir, pensar e agir. As gerações compartilham ideias que contém o impulso por meio de um plano, oculto ou manifesto, do coletivo singular, “a força que reside no interior de cada acontecimento que afeta a humanidade”(Koselleck 2006, 52). Certamente, uma geração que partilha do mesmo ambiente musical, necessariamente, não apresenta um consenso estético. Ainda assim, para fins estatísticos, as faixas etárias são agrupadas em padrões de gosto.

Os artistas da atualidade circulam entre os pais e avós de hoje? E os artistas do passado, interessam às novas gerações? Essas foram questões levantadas em 2022 pela empresa inglesa de rádios portáteis e equipamentos de som artesanais, *Roberts Radio*. O resultado da pesquisa vai ao encontro do interesse deste nosso estudo ao trabalhar com a

para o diretor de vendas (distribuição e comercialização), gerência de promoções (divulgação), gerência de repertório internacional e nacional (direção artística e editoras), gerência de fábrica e estúdio (estúdio, corte, fábrica)” (Dias 2000, 75).

⁴ A teoria das gerações, formulada pelos sociólogos William Strauss e Neil Howe, foi publicada em 1991 no livro “Generation: The History of America’s Future, 1584 to 2069”. Não há consenso mas, a maioria das referências sobre o tema apresenta a seguinte classificação: Baby Boomer são os nascidos entre 1946 e 1964; Geração X são os nascidos entre 1965 e 1980; Geração Y ou Millennials são os nascidos entre 1981 e 1996; Geração Z são os nascidos entre 1997 e 2010; Geração Alfa são os nascidos a partir de 2010. Informações disponíveis no site BEI educação: <https://beieducacao.com.br/geracoes-x-y-z-e-alfa-como-cada-uma-se-comporta-e-aprende/> e consultado em 08/01/2024.

circulação do repertório entre gerações e, como consequência, o papel da memória na construção do ser social.

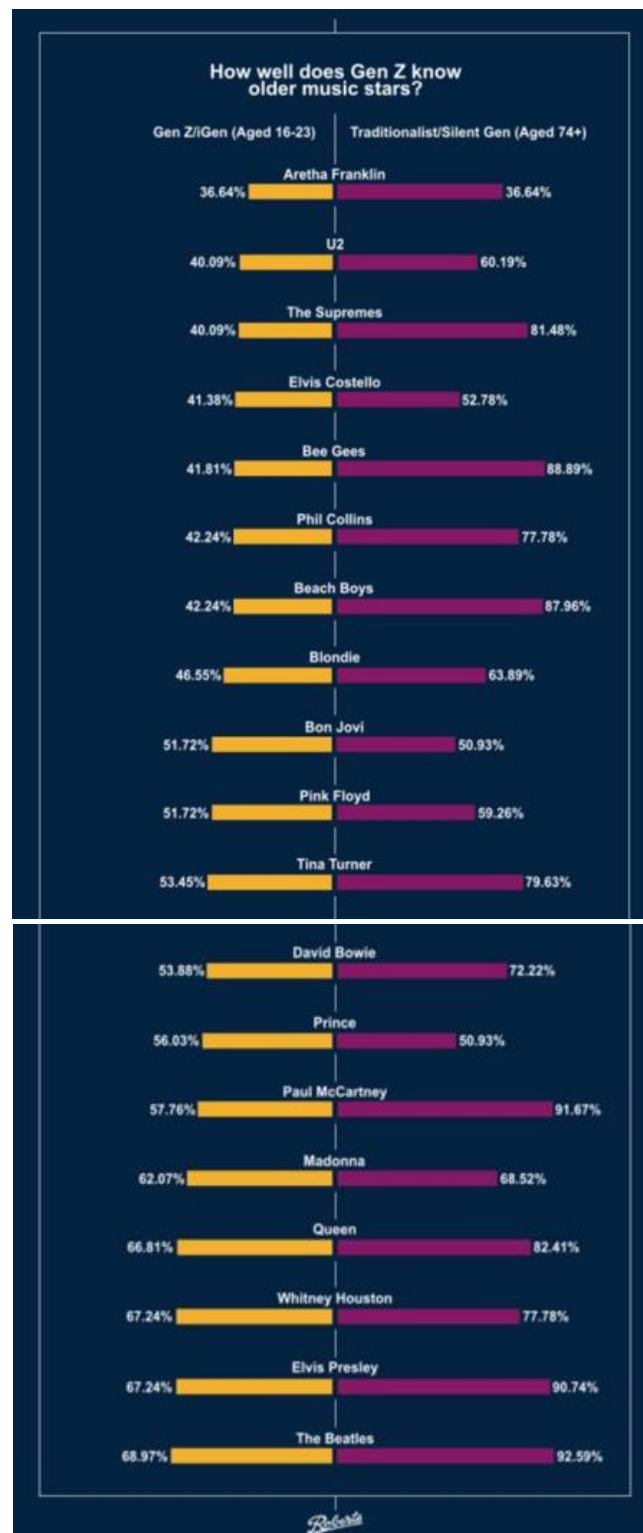
A *Roberts Radio*, estimulada a mapear o perfil de repertório dos consumidores de equipamentos de som com *design* antigo, encomendou uma pesquisa para Censuwide (Sociedade de Pesquisa de mercado) com 2.000 consumidores na faixa entre os 18 anos até 74 anos⁵. A pesquisa não teve uma ampla abrangência, mas fez um levantamento do nível de informação, curiosidade e interesse musical para cinco faixas etárias. O resultado tangencia a função da memória, que interessa nosso propósito, e levanta a hipótese da invisibilidade de artistas e bandas com alta circulação no passado, como por exemplo, os Beatles. Para todas as gerações, foi revelado uma preferência por músicas já conhecidas, mostrando que 76% das pessoas entrevistadas não procuram por novidades, os "hits" no rádio. Dos entrevistados, 57% têm interesse em ouvir música mais antiga no rádio e 18% não tem interesse em se relacionar com música mais antiga. No horizonte de expectativa de acontecimentos futuros, o resultado aponta para uma experiência musical desancorada do passado para aos jovens da atualidade. Um terço da geração Z (com idade de 16 a 24 anos) não ouviria uma música que tivesse sido lançada antes do seu nascimento.

Uma das conclusões da pesquisa, disponibilizada na rede, corresponde a uma tabela (figura 1) com as informações, em forma de gráficos, sobre a relação da geração Z com os artistas do passado (Aretha Franklin, David Bowie, Madonna, etc.). **Um terço dos jovens ingleses não conhece os Beatles, a conterrânea e a maior banda de rock de todos os tempos, de acordo com o número de discos vendidos no mundo^{6!!!}**

Figura 1 – Gráfico produzido pela Censuwide em 2022 para a pesquisa: "QUÃO BEM A GERAÇÃO Z CONHECE OS ARTISTAS MUSICAIS MAIS ANTIGOS?". A linha amarela corresponde aos conhecedores do artista na Geração Z. A linha vinho aos conhecedores na geração Baby Boomer ou Geração Silenciosa.

⁵ Informações disponíveis em: <https://www.robertsradio.com/en-gb/the-music-artists-travelling-through-generations> e consultada em 01/12/2023.

⁶ Informações disponíveis em: <https://exame.com/pop/dia-mundial-do-rock-veja-as-10-maiores-bandas-de-todos-os-tempos/> e consultada em 08/01/2024.



Fonte: <https://www.robertsradio.com/en-gb/the-music-artists-travelling-through-generations>

Na circulação da música em plataformas de *streamings*, um dos caminhos de atuação dos algoritmos nos "sistemas de recomendação de música se baseiam no gênero dos ouvintes para estereotipar seus hábitos de escuta, e assim perpetuar os estereótipos de gênero" (Donze and Werner apud Gurgel 2023, 47). A análise de dados mostra que as experiências musicais das novas gerações comprometem o futuro de artistas do passado. Nas *playlists* de *streamings*, nos canais do *Youtube*, nas danças do *TikTok*, eles aparecem cada vez menos, e assim, as novas gerações se distanciam do repertório das gerações anteriores, agora absorvidos pelas pressões contemporâneas em uma dinâmica da invisibilidade.

Quando as histórias e músicas do passado deixam de circular, desaparece um campo simbólico, um campo das tradições e dos rituais que constituíram formas de organização social. O contato com o passado musical cria uma perspectiva diferente para os modelos de sensibilidade e percepção das nossas experiências no agora. O contato com as diferenças é constitutivo das nossas subjetividades e fundamento para uma cultura musical ampliada.

Há um significado sociológico em manter a visibilidade das músicas e artistas do passado na tarefa de educar e mobilizar. No campo musical, a contraposição às formas customizadas e sustentadas pela *datacracia* é um recurso para repensar a música criada em função dos números mal interpretados. Dialogar com outras formas de criação tem valia para a constituição dos sujeitos na medida em que a cultura e a arte são, mas não só, um espaço de preservação de um campo de experiências estéticas, evocando memórias e fazendo a crítica das formas que se colocam como hegemônicas no presente. No campo sociológico, o acesso à diversidade da produção material e simbólica da cultura, coloca o sujeito em contato com a complexidade do "desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência" (Williams 1992, 122). No campo pedagógico, fazer uma travessia estética para além dos limites conhecidos, desenvolver receptividade, disponibilidade e abertura para o diferente, são caminhos para aumentar a adesão social, furar as bolhas dos sectarismos e produzir transformações futuras. Nessa direção, a educação musical será pensada como a produção de experiência e sentido dentro de uma proposta crítica às práticas educativas ligadas à ciência aplicada ou à práxis política. A música será abordada como uma possibilidade "mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista)" (Larrosa 2002, 20).

Coleção *Taba*, histórias e músicas brasileiras

Há quarenta anos, a coleção *Taba* proporcionou o contato das crianças com as canções da geração dos pais ao fazer circular novamente músicas do passado, contribuindo para a ampliação da diversidade de repertório e a construção do ser social na infância. Publicados de 1982 a 1986 pela Abril Cultural e distribuídos mensalmente nas bancas de jornal do Brasil, cada um dos quarenta fascículos da coleção continha um livro com literatura infantojuvenil ilustrada e um vinil de 7 polegadas. O áudio do disquinho narrava uma história, acompanhada da trilha sonora composta por fonogramas originais de MPB e novas versões para o repertório do folclore brasileiro. A coleção *Taba* foi produzida, veiculada e consumida durante a abertura lenta e gradual do regime militar. Foram anos marcados por uma política de transição moderada, o fim da censura prévia com as lideranças exiladas de volta ao Brasil, as negociações dos jornalistas e intelectuais de esquerda com o poder institucional e os artistas da MPB produzindo conteúdos para as mídias e os programas televisivos.

Na década de 1980, a criança foi disputada pela indústria de entretenimento como um público consumidor promissor e fiel, foi incluída nas discussões sobre os espaços dedicados na mídia e, em 1989, entrou na pauta da ONU com a Convenção Internacional dos Direitos da Criança (Correa 2010). Entre os vários lançamentos para o público infantil, estreou na televisão a *Turma do Balão Mágico* (1981) e o *Clube da Criança* (1983) apresentado por Xuxa. O mercado fonográfico lançou canções isoladas como *Emília, a boneca gigante* de Baby Consuelo e Pepeu Gomes, *Plunct, Plact, Zuum* de Raul Seixas e a canção *Ciranda da Bailarina*, do álbum *O Grande Circo Místico* (1983), uma canção incorporada ao repertório infantil pela temática da letra, a cadência harmônica cíclica, a melodia de fácil memorização e pelo coro de crianças no arranjo. Foram lançados os álbuns *A Arca de Noé* (1980), *Saltimbancos Trapalhões* (1981), *Adivinha o que é?* (1981) e a turma do *Trem da Alegria* (1985), entre outros.

Nesse contexto histórico em que a criança foi incorporada pela indústria de entretenimento junto com a música *pop*, o último presidente militar, João Figueredo, protagonizou uma imagem publicada em muitas capas de jornal que anunciava o “novo tempo, apesar dos perigos”. Nas palavras de Nilmário Miranda, ex-secretário de Direitos Humanos em 1980, as fotografias da menina Rachel Clemens Coelho com cinco anos de idade recusando a dar a mão para o último presidente do regime, “lavou a alma da nação e soou como uma vingança nacional”⁷. Uma criança desobedecendo a ordem de cumprimentar o presidente repercutiu no Brasil e no exterior com a força icônica de uma ação espontânea⁸. As imagens de Guinaldo Nikolaevsky, feitas em setembro de 1979, prenunciavam a vitória simbólica da democracia. A fotografia transformou a criança na representação do futuro, no horizonte de expectativa preenchido pelo desejo de liberdade, enquanto fez do presidente militar a representação de um passado repelido. A mídia transformou a cena na tradução da resistência, no símbolo de parte da sociedade brasileira que recusava prolongar um regime autoritário, violento e impopular.

Figura 2 - Fotos de Guinaldo Nikolaevsky no Palácio da Liberdade, Belo Horizonte, 1979

⁷ Informação disponível em: <https://www.ouropreto.com.br/secao/artigo/foto-do-fotografo-guinaldo-nicolaevsky-em-homenagem-ao-dia-do-reporter-fotografico> e consultada em 22/07/2023.

⁸ Localizada por usuários da rede social *Facebook*, Rachel, aos 37 anos, disse estar emburrada nesse dia e “não entendia o que os militares representavam”, portanto, não houve uma conotação política no ato. Informação disponível em: <http://www.euamoipatinga.com.br/noticias/noticias.asp?codigo=2047> e consultada em 22/07/2023.



Fonte: <https://barco.art.br/curso-lilia-schwarcz/>

De 1982 a 1986, os fascículos da *Taba* circularam no mercado ao mesmo tempo em que a sociedade se mobilizou com o projeto de emenda constitucional (PEC nº5) para retomada das eleições diretas, um acontecimento de dimensão nacional que levou boa parte da população às ruas em 1983. O projeto *Taba* continha a noção da arte “compreendida como força indutora da construção de um povo por vir, uma comunidade por vir” (Safatle 2022, 18), ou seja, a experiência estética como impulso de transformação do corpo social, semeando o futuro desejado e produzindo relações entre arte e política na infância. A coleção dialogou com os filhos de pais que viveram sob a ditadura militar, articulando naquele presente, as crenças, desejos e interesses dos adultos através de uma experiência que trazia as expressões da cultura popular. A trilha sonora da coleção *Taba* fez da MPB a trilha sonora da abertura democrática para as duas gerações, alinhavando afetivamente, mas, com diferentes significados, os pais e filhos.

Uma das possíveis questões daquele presente dizia respeito ao que os pais queriam deixar de herança para os filhos que nasceram sob a ditadura. A análise das canções inseridas nas histórias revelou uma sobreposição de temporalidades ao articular passado, presente e futuro. Parte do conteúdo musical e literário foi produzido no passado, adaptado

e atualizado pelo projeto editorial para aquele presente ao encargo de Sonia Robatto⁹. Na literatura infantojuvenil foi trabalhado um vocabulário e um enredo pautados no conceito de liberdade junto com o repertório das canções da MPB e do folclore, adaptados para o contexto lúdico dos fascículos. O presente que mobilizou o passado foi o cancionário popular e a literatura infantojuvenil, de onde emergiram as memórias de músicas e histórias representativas do campo de experiência ligado à identidade de um grupo social. Reunido como frente ampla de resistência e oposição ao regime militar, esse grupo heterogêneo foi caracterizado pela pluralidade de valores e diferentes níveis de consciência sobre a forma de lutar pela liberdade civil. As divergências e as tensões político-ideológicas vinham dos acadêmicos, cientistas, intelectuais, religiosos progressistas, artistas - engajados ou não -, trabalhadores de comunidades populares e os empresários da cultura, a começar pelos donos dos meios de comunicação, tal como o corpo diretivo da Abril Cultural, onde se alojava a coleção *Taba*.

A frente ampla de resistência e oposição ao regime militar se afirmou de maneira descontínua e conflituosa mas, em alguma medida, uniu a direita progressista, as esquerdas e os adeptos da contracultura. A biografia das 12 escritoras e escritores, 16 ilustradoras e ilustradores e dos 28 artistas da MPB¹⁰ tinha em comum a luta pela liberdade de expressão e muitos desses artistas foram exilados ou passaram por experiências de violência policial. O cancionário da coleção *Taba*, quando escutado fora do contexto narrativo, não traz consigo o discurso do engajamento político, uma marca na consolidação da sigla MPB. No entanto, as músicas dentro das histórias, são proposições fundamentais para a ética democrática implícita nos enredos para os quais estão vinculadas.

⁹ O projeto foi encomendado pela Editora Abril Cultural para Sonia Robatto. Fundadora do Teatro Villa Velha em Salvador, ela publicou mais de 400 histórias para o público infantojuvenil e vive em Trancoso, na Bahia, onde nasceu. Sonia foi a criadora da *Revista Recreio*, uma publicação da década de 1970 na qual participaram 6 autoras (Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Memélia de Carvalho, Magui e Sonia Robatto) e um autor, Joel Rufino dos Santos que colaboraram com a coleção *Taba*. A trilha sonora da *Taba* teve a curadoria do músico Tom Zé que, juntamente com Sonia Robatto, acompanhou as gravações das locuções, das canções e das sonoplastias.

¹⁰ Para maiores informações sobre a biografia dos colaboradores da coleção *Taba*, consultar a dissertação de mestrado: Costa, Camila Lordy. 2023. "Taba, histórias e músicas brasileiras: MPB para o público infantil em tempos de redemocratização (1982 a 1986)", MA diss., Unesp.

Através de uma matriz musical específica, a música da MPB e do folclore, o tempo presente da década de 1980 faz uma leitura do mundo através da experiência de um passado. O cancionário, foco principal de análise, contribui para formar uma dimensão estética e ética do ser social inspirada na imanência de um passado de expressões da cultura popular e dos valores ligados à democracia. A coleção concretiza a expectativa do adulto de educar as novas gerações para uma consciência cívica pautada em histórias e músicas brasileiras. A relação entre futuro-passado pode ser lida no projeto pedagógico que remodela o passado musical visando uma nova experiência lúdica e de fantasia focada no conceito de liberdade anunciado com o processo de abertura política.

Não foi um mero acaso o primeiro fascículo- *Marinho, o marinheiro*- trazer a história de Joel Rufino dos Santos, um historiador e militante da causa negra que escreveu mais três histórias adaptadas, *O jacaré que comeu a Lua* (fascículo 12), *A Flauta Pan* (fascículo 22) e *O Mistério de Zuambelê* (fascículo 27), esta sobre os castigos e o destino de uma criança escravizada. Esta história que inaugura a coleção *Taba* trabalha o conceito de liberdade através do desejo de Marinho que não quer usar o boné do uniforme mas um passarinho na cabeça. Ao exercer a liberdade individual, o protagonista sintoniza com as ideias da contracultura, demonstrando um comportamento rebelde, um desejo de ficar fora do sistema obrigatório da corporação dos marinheiros. De forma geral, os textos do autor dedicados à literatura infantojuvenil abordam os impasses com a autoridade e a opressão, nesse caso, representados pelo capitão do navio.

Na primeira publicação de *Marinho, o marinheiro* na década 1970, a *Revista Recreio* foi interpelada por uma autoridade da marinha. A pedido da corporação, queriam esclarecimentos sobre a intenção de Joel Rufino dos Santos ao escrever sobre um marinheiro que trocou o boné do uniforme para usar um pintassilgo na cabeça, mas não houve censura ao texto original.

A primeira canção do primeiro fascículo foi *Marinheiro Só*, tradicionalmente cantada por pescadores e marinheiros ao embarcarem para trabalhar e ponto da umbanda. Esse folclore foi incorporado ao repertório da MPB com significados políticos ligados à resistência e oposição civil. A melodia entrou para o repertório popular na versão de Caetano Veloso com arranjo para coro feminino, percussão e guitarra elétrica em seu disco homônimo de

1969. A capa do álbum, de fundo branco, sem a imagem do artista e somente a sua assinatura, foi escolhida como protesto por Caetano ser obrigado a raspar o cabelo na prisão antes de ser exilado. Em 1971, *Marinheiro Só* foi regravada no álbum produzido por ele em Londres, *If I hold a Stone*, simbolizando a tristeza e a saudade sentida ao deixar o Brasil forçado pelos militares. Em 1973, Clementina de Jesus homenageou a volta do exílio de Caetano Veloso no disco *Marinheiro Só*, regravando mais uma vez a canção¹¹.

A melodia teve um papel histórico, foi um exemplo do casamento entre a tradição do folclore e a música popular urbana e inaugurou o projeto estético da coleção *Taba* de histórias e músicas brasileiras. A expressão das duas vertentes musicais, a MPB e o folclore, diferenciadas na capa dos fascículos pelo nome do compositor e do artista da MPB separado do repertório nomeado por “folclore brasileiro”, foi uma escolha afinada aos debates públicos¹² sobre música, cultura popular, valores estéticos e políticos na arte durante as décadas anteriores.

Provavelmente, as crianças não sabiam que *Marinheiro Só* tinha uma história no cancionário do Brasil e, possivelmente, não sabiam quem era Gilberto Gil, o artista da MPB estampado no primeiro fascículo. Os adultos, sim, eram antigos consumidores da MPB, com experiências musicais para reconhecer e avaliar as canções e os artistas oferecidos. Esse entrelaçamento com os “tempos vividos” foi um gancho promocional para os pais e podia ser lido na fotografia dos artistas, visíveis na capa de cada um dos fascículos, operando como um “selo de qualidade”. A foto, endereçada aos adultos, desempenhou um papel de gatilho como elo afetivo para o território musical desejado. Para os adultos, o conceito de qualidade

¹¹ Informação disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2016/09/1973-clementina-de-jesus.html> e consultada em 30 de novembro de 2023.

¹² Os debates ao longo das duas décadas anteriores se relacionam com as propostas do jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão que recuperou as ideias da década de 1920 sobre “autenticidade” e “legitimidade” da música popular, associando o folclore aos gêneros rurais e regionais e contrapondo aos gêneros da música popular urbana, contaminada pelo mercado ou pelos ritmos estrangeiros. A “americanização” e o debate sobre a invasão cultural ganharam novas proporções em 1975 nos encontros do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, com a participação de Sérgio Cabral, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Paulinho da Viola, entre outros (Stroud 2008, 31). Separar o folclore do popular urbano, ainda que os arranjos para o folclore na coleção *Taba* aproximem esteticamente toda a seleção de canções, foi uma escolha do projeto editorial. Existe uma ênfase na diferenciação dos dois gêneros no projeto *Taba*.

do repertório MPB se consolidou no passado. Os artistas estavam associados a uma produção que sofisticou o uso poético da língua portuguesa, assim como ao capital investido nas canções, nas horas em estúdio de gravação, mixagem, corte, nos arranjadores, maestros e cachês de músicos. Para alguns pais da classe média, aqueles interessados em produtos educativos, a música representava um estilo de vida identificado por comportamentos, formações intelectuais, alinhamentos ideológicos, senso estético e um juízo de valor considerado de "bom gosto"¹³.

Ao reabsorver as referências estéticas e éticas do passado, ou seja, as conquistas da indústria fonográfica na consolidação da sigla MPB durante a década de 1970 e o conceito de liberdade, a coleção *Taba* semeou o futuro, projetando a formação de um ser social no contexto de abertura política.

Vejam de que maneira e quais foram os elementos do passado prolongados no presente, a começar pelas capas dos fascículos onde aparecem os artistas da MPB Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa e Tom Zé, conforme a figura 3 abaixo.

¹³ "A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma "faixa de prestígio" do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo" (Napolitano 2002, 25).

Figura 3 – Padrão das capas dos 40 fascículos representados, da esquerda para a direita, pelos números 01, 02, 10 e 27



Fonte: <https://livrandante.com.br/livros/colecao-taba-completa/>

O nome próprio do produto-mercadoria, *Taba*, e o logotipo do casal de indígenas curumins são referências explícitas às origens com representações ligadas à ideologia da construção do povo brasileiro. As representações, as “estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (Chartier 2002, 73), fornecem os elementos para o universo simbólico da imaginação social. As palavras, sons e imagens previamente construídos inserem a criança nas expressões culturais relevantes para aquele grupo social.

Taba significa aldeia de índios. As famílias dos índios formam grandes tribos. Na Taba, a criança é chamada de curumim. Venha brincar conosco. Venha ouvir histórias. Venha cantar, dançar, fazer teatrinho. Seja um curumim da nossa tribo. Participe da nossa Taba (Taba 1982, contracapa).

Desde o modernismo, uma gramática social foi partilhada pelas artes e por ideologias políticas em busca do lugar originário, com a idealização de um passado ligado ao homem do povo e suas raízes no mundo rural e conectado com o mito fundador das três raças¹⁴. No campo da literatura e da música, Mário de Andrade, influenciador “de gerações após gerações de intelectuais e artistas, preocupados com a configuração de uma música essencialmente brasileira” (Garcia 2017, 04) trabalhou com as lendas tradicionais, as parlendas e o folclore, expressões brasileiras exploradas na coleção *Taba*. O livro *Macunaíma*, em que “a índia tapanhuma — sempre a índia como começo — pariu um menino preto retinto filho do medo da noite” (Santos 2008, 116) exemplifica o lugar do indígena no fundamento da brasilidade¹⁵. Ainda que as preocupações do modernista estivessem voltadas para o uso do material folclórico na música de concerto, suas ideias contribuíram para a gramática que conceituou as noções de nacional e popular.

Há alguns exemplos na coleção onde o passado está reabsorvido no presente da década de 1980. Na trilha da história *O Segredo do Curumim* do fascículo 03, Chico Buarque é apresentado para a criança com a canção *Passaredo* cuja letra, com duplo sentido, faz uma metáfora para a censura. A composição de Chico Buarque e Francis Hime, feita em 1976 para a trilha da série *Sítio do Pica Pau Amarelo* da TV Globo, nomeia 38 aves ameaçadas de extinção. Os versos, criados de forma enciclopédica com o nome dos passarinhos, contém um alerta no refrão: “bico calado, muito cuidado que o homem vem aí” (Taba 1982, 09), uma advertência para o possível perigo e punição violenta para os pássaros, metaforicamente no lugar dos cidadãos. A letra pede para o cidadão manter o bico fechado e ter atenção ao criticar ou denunciar os abusos do Estado para evitar perseguição, tortura e violações dos direitos civis. Na década de 1980, a canção contém o significado ecológico intrínseco e

¹⁴ “Sabemos todos que somos um povo novo, formado pela mistura de três raças valorosas: os corajosos índios, os estoicos negros e os bravos e sentimentais lusitanos. Quem de nós ignora que da mestiçagem nasceu o samba, no qual se exprimem a energia índia, o ritmo negro e a melancolia portuguesa?” (Chauí 2000, 03). Em *Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, Marilena Chauí problematiza a ideologia das três raças. Na coleção *Taba*, o “bom indígena” é o amálgama conceitual de uma coleção essencialmente brasileira, ainda que tenha duas histórias importadas: *Chapeuzinho Vermelho* (fascículo 39) e *Romeu e Julieta* (fascículo 40).

¹⁵ A brasilidade pode ser entendida como uma predisposição estético-política que aponta os interesses pelo nacional e pelo popular. O conceito de brasilidade aposta na integração e harmonia das raças através da revolução social protagonizada pelo povo brasileiro. O folclórico, o patriotismo e o modernismo de Mário de Andrade dão suporte aos interesses pelo nacional e o popular, conforme indicado por Arnaldo Contier (1998).

mantem em circulação uma melodia com tensões¹⁶ cuja letra traz significados políticos para a geração dos pais e uma atmosfera musical misteriosa para os filhos.

Representando o mito das três raças, Gal Costa aparece no fascículo 21 cantando *São Salvador*, composição de Dorival Caymmi, gravada em 1976 no LP *Gal canta Caymmi*. Nesta história, o Natal é preparado durante o encontro entre o Papai Noel branco, o Papai Noel preto, o Papai Noel índio e o Papai Noel japonês. A letra da canção de Dorival Caymmi faz da Bahia de Todos os Santos um lugar acolhedor, onde os conflitos de raça desaparecem em “São Salvador, Bahia de São Salvador, a terra do branco mulato, a terra do preto doutor” (Taba 1982, 03). A harmonia da canção (encadeamento de acordes) também reforça a ideia de tranquilidade pacificadora ao repetir dois acordes durante os primeiros 20 segundos da música. Nessa trilha de *A Jangada do Natal*, as músicas do folclore são as cantigas da festa popular do pastoril tocadas em ritmo de marchinha e, o berimbau, um timbre recorrente na trilha, é uma referência à paisagem sonora regional da Bahia.

O entendimento entre raças proposta na ideologia do nacional-popular está representada em muitos fascículos mas, no fascículo 12, *O Jacaré que comeu a Lua*, o texto de Joel Rufino dos Santos exemplifica outra vertente do uso político da canção. Nessa história, a metáfora das cores é uma possibilidade para falar do conflito de raças através dos acalantos. Na cantiga de ninar, o namorado vestido de branco aparece nos versos “meu benzinho não é esse, nem aquele que lá vem, meu benzinho está de branco, não mistura com ninguém” (Taba 1982, 07). A figura do namorado branco é um contraste para a tradicional cantiga de ninar do boi da cara preta. Nesse contexto, o boi preto aparece como figura ameaçadora, “boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta” (Taba 1982, 10), associando para a criança um afeto de medo ligado à cor preta.

O conflito de classes, uma pauta política valorizada pela esquerda militante da década de 1960, também está representado na *Taba*. Por exemplo, na história de Ana Maria

¹⁶ Depois da primeira frase da melodia “ei pintassilgo”, a segunda frase “oi pinta roxo”, tem um salto com um intervalo (distância entre as notas) de quarta aumentada. Esse intervalo é exigente para a afinação da melodia, produzindo uma tensão que é reforçada pela cadência harmônica: I – IVm6 (do primeiro grau maior para o quarto grau menor com sexta, cadência que pertence ao campo harmônico de uma escala híbrida - começa maior e termina menor).

Machado, *O Passarinho me contou*, as crianças pobres vêm pedir ajuda para o rei e dizem terem visto no caminho “terra seca... rio secando... gente com fome... doença” (Taba 1982, 12). Nesse fascículo, a letra das canções do folclore explicita as desigualdades sociais: “eu sou pobre, pobre, pobre de maré, maré, maré (...) eu sou rica, rica, rica de maré decí” e “por causa da senhora, que o peregrino é pobre, dai uma esmola, pelo amor de Deus” (Taba 1982, 05).

Na coleção *Taba*, as ideias que circularam no passado, no campo político, artístico e pedagógico produziram um legado de valores significativos para a frente ampla de resistência e oposição civil. Pela forma como circularam, foram crenças, desejos e interesses semeados através da “herança das orelhas” (Certeau 1975, s/p). A associação entre atualidade e tradição aconteceu no decurso de um tempo que apontava para o futuro e recuperava o sentido de coexistir ao fazer circular novamente um repertório e alguns artistas já apartados do mercado. A música do passado ganhou nova forma e sentido para as crianças no contexto de fantasia. De forma lúdica, as condições culturais daquele tempo não ficaram de fora com a nova proposta estética para os arranjos do folclore. A tecnologia dos timbres do sintetizador DX7, uma novidade da década de 1980, foi aproveitada pelos produtores de estúdio Luciano Alvez, Túlio Mourão, Tavito, Ruy Quaresma e o curador musical Tom Zé. Eles criaram uma identidade sonora nas trilhas com os efeitos e timbres do DX7 para ilustrar o texto durante a narração no disco.

Grande parte das canções da MPB selecionadas para a coleção foram interpretadas por artistas com carreiras ligadas à maior emissora de televisão da América Latina, a Rede Globo. Entre os anos de 1970 e 1980, as novelas e programas dedicados à MPB da Rede Globo influenciaram fortemente o gosto musical das famílias brasileiras. Diferentes classes sociais assistiam as tramas sonorizadas com música popular¹⁷. Sonia Robatto e Tom Zé fizeram a curadoria para a Abril Cultural, uma empresa ciente da potencialidade do mercado de canções, e selecionaram muitos artistas frequentadores da telinha. Ainda que haja apenas duas canções de novela que fazem parte da trilha da *Taba*, *O Circo* e *Bem-te-vi*, interpretada

¹⁷ O documentário de Simon Hartog, *Beyond the Citizen Kane*, mostra as famílias brasileiras sintonizadas nas novelas da TV Globo.

por Nara Leão e Renato Terra respectivamente, a escolha dos músicos estampados na capa dos fascículos coincide com carreiras impulsionadas pela TV Globo. Os artistas de maior produção como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Edu Lobo, Milton Nascimento, Elis Regina, Jorge Ben Jor, Tom Zé, João Gilberto e Ney Matogrosso dividiram o "selo de qualidade" com Paulo Vanzolini, Rolando Boldrin, Renato Terra, Guarabira, Ângela Herz, Célia, Carlos Negreiro, Ronaldo Mota, Tavito, Jane Duboc, Lucinha Turnbull, com os conjuntos Quinteto Violado, Os Gladiadores, Boca Livre, MPB 4 e a banda Secos & Molhados.

Um pouco do território musical dos adultos, que não apenas apreciavam a MPB, o rock ou a bossa nova, mas "basearam suas escolhas existenciais nos discos" (Mammì 2014, s/p.), tornou-se acessível para as crianças através da *Taba*. Ainda que de forma adaptada, já que as músicas estão segmentadas para servir às histórias, a sonoridade original está presente. Os intérpretes dos fonogramas estão fotografados na capa da coleção, mas é preciso considerar também os compositores das canções que algumas vezes não é o artista da MPB. O repertório também aproximou a criança da poética e das melodias de Lupicínio Rodrigues, Braguinha, Lamartine Babo, Grande Otelo, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Pixinguinha e Villa Lobos. Esses compositores integram uma dimensão da memória que contribui para diferentes perspectivas dos modelos de sensibilidade e percepção das nossas experiências no agora e a arte como preservação do campo das tradições. A poética anterior à MPB se fez presente.

Na tarefa de educar e mobilizar os sujeitos, a abrangência das contribuições da coleção *Taba*, concebida como um produto educativo e de entretenimento para as crianças na primeira infância, também trouxe para a canção o papel de colaborar com a alfabetização.

As letras das canções da MPB e do folclore, intercaladas nas histórias do "livrinho", ofereciam uma gramática mais complexa e um vocabulário mais extenso em relação aos textos da literatura infantojuvenil. As histórias foram escritas no método global¹⁸, com

¹⁸ As histórias escritas com o método global implicavam em repetidas leituras com o objetivo de apreender o conteúdo e o vocabulário utilizados para que, posteriormente, a criança pudesse distinguir as partes que compunham a redação, ou seja, as palavras, as sílabas e os fonemas. Por priorizar o entendimento "global" das

estruturas gramaticais mais simples, sem o uso de pronomes relativos ou períodos compostos por subordinação. As canções da MPB e do folclore apresentavam construções mais elaboradas da língua portuguesa, como, por exemplo, a metáfora do verso de Lupicínio Rodrigues “e a saudade no meu peito ainda mora” (Taba 1982, 05) ou as inversões de sujeito e predicado do verso de Milton Nascimento e Fernando Brandt, “caminho de ferro, mandaram arrancar” (Taba 1982, 06).

No projeto *Taba*, a canção exemplificou um uso mais sofisticado da língua portuguesa e a música teve um duplo desafio: produzir novos significados para o passado inserido em um contexto lúdico e de fantasia e aproximar do público infantil o conceito de brasilidade. No material publicitário¹⁹ do texto de *marketing* disponibilizado pelo Conselho Federal de Profissionais de Relações Públicas (CONRERP) na rede, o consumidor da coleção *Taba* era “normalmente orientado por materiais e informações alienígenas”. O projeto editorial e as vendas foram direcionados para o público A e B, os extratos sociais com maior poder aquisitivo e com condições de absorver tanto o custo dos fascículos quanto do equipamento de som, a vitrola.

A coleção *Taba* foi pensada para aproximar as crianças da classe média com a cultura popular brasileira. A curadoria, pedagogicamente, priorizou a cultura popular mas, o termo popular tem alguns sentidos, nem sempre convergentes. Era popular o que estava relacionado ao desentrelaçamento de alcance, a facilidade de circulação nos mecanismos de difusão da indústria cultural? Era popular o que conservou o aspecto folclórico da nacionalidade brasileira? Ou o popular estava vinculado a identidade de manifestações culturais produzidas por grupos sociais economicamente mais vulneráveis? A seguir, vamos levantar as diferentes expressões da cultura popular que foram representadas no repertório selecionado.

histórias, as narrativas eram construídas com frases curtas, resultando em textos menos elaborados em relação ao uso da língua portuguesa.

¹⁹Disponível: <https://web.archive.org/web/20101226105034/http://www.conrerp2.org.br/index.php?mact=News,cntnto1,print,0&cntnto1articleid=446&cntnto1showtemplate=false&cntnto1returnid=127>, consultado em 02/02/2021.

Aqui, três exemplos ligados à ampla circulação na indústria fonográfica. O fascículo 05 apresenta a canção MPB *Bem-te-vi*, um sucesso nas rádios em 1981 e tema de novela, ganhou o prêmio Disco de Ouro por ter alcançado mais de um milhão de cópias vendidas. Ela pertence ao *folk* americano também conhecido como gênero *country*, gravado com violão de aço de doze cordas e guitarra *lap steel* (guitarra havaiana). Outro exemplo é uma das primeiras bandas de *glam rock* brasileira, Secos & Molhados, que atingiu mais de um milhão de cópias vendidas com o sucesso *O Vira*, a canção do fascículo 14. No fascículo 10 podemos ouvir a música *Balancê* de João de Barro e Alberto Ribeiro, que ficou conhecida na voz de Carmen Miranda em 1937. Foi regravada no LP *Gal Tropical* por Gal Costa em 1979 e foi uma das músicas mais tocadas na rádio durante o ano de 1980.

O folclore foi preservado e diferenciado da MPB como gênero em todos os fascículos. Também foi a inspiração para o fascículo 37 com a canção das festas juninas de Lamartine Babo, interpretada pelo trio sertanejo Os Gladiadores em *Chegou a Hora da Fogueira*. Essa canção foi lançada pela primeira vez em 1933 pela dupla Carmem Miranda e Mário Reis. O folclore inspirou o fascículo 12 e 35 com os acalantos tradicionais interpretados por Nara Leão.

O gênero cuja origem fez parte da geografia periférica das classes privilegiadas foi representado pelo samba. O ritmo da "mestiçagem" está presente em alguns fascículos. Célia interpretou a canção *A coroa do Rei* no fascículo 24 para a história *O Rei que não sabia de Nada* e Carlos Negreiro interpretou o samba *Couro de Gato*, de Grande Otelo e Rubens Paiva no fascículo 25 para a história que se passa no carnaval do Rio de Janeiro, *Mamãe, eu quero Miar*. No fascículo 27, a história começa no passado remoto, no tempo em que os orixás Oxalá, Oxóssi, Iemanjá, Ossanha e São Benedito são invocados nas fazendas. Os versos de Tom Zé "do samba se faz a roda, vadia, vadeia, ioiô! em roda se fez a Terra vadia, vadeia, ioiô", embalam a festa dos escravizados e o batuque é o som predominante, com palmas, pandeiro, agogô e tambores. Neste fascículo, não apenas as palavras, mas também o arranjo instrumental remetem às práticas coletivas da música dos escravizados no passado colonial.

Com os exemplos acima, observamos que a cultura popular no repertório musical foi prolongada e remodelada pelas experiências e os valores consolidados durante a expansão

da indústria fonográfica, na década de 1970, filiando a coleção *Taba* às conquistas desse momento histórico. O sentido de popular diz respeito à ampla circulação na indústria fonográfica, ao aspecto folclórico da nacionalidade brasileira e às produções de grupos sociais economicamente vulneráveis.

Considerações finais

A realizadora do projeto, Editora Abril Cultural, ingressou no mercado editorial na década de 1950 com publicações para crianças - *Pato Donald* (1950), *Mickey* (1952), *Diversões Escolares* (1960), *Zé Carioca* (1961) e *Almanaque do Tio Patinhas* (1963) - e sempre investiu nesse segmento do mercado. Em 1970, lançou a primeira versão de uma coleção 100% produzida no país, *História da Música Popular Brasileira*, consolidando uma parceria com o mercado fonográfico nacional em expansão. Com essa e outras coleções, a editora fomentou e popularizou o consumo de música e de literatura na década de 1970. O Grupo Abril, conglomerado gerido por Vitor Civita, estava imbuído do espírito pioneiro dos anos 1950 que buscava "associar sua impetuosidade inovadora à construção da nacionalidade brasileira" (Ortiz 1988, 59). Se por um lado o lucro era o horizonte do *business*, por outro, a ideologia civilizatória era uma dimensão do *business* que intencionava educar para atingir as massas. Na década de 1980, o avanço dos programas televisivos promovendo as músicas do pop infantil, quando a Xuxa vendeu 3,2 milhões de cópias (Dias 2000, 84), o fenômeno das modas musicais do *punk*, *discothèque*, *hip hop*, o investimento das gravadoras em artista de *marketing* como os grupos Menudo, Dominó e o rock nacional, anunciavam e consolidavam mudanças nas condições de produção da indústria fonográfica e cultural. Durante quatro anos a *Taba* foi vendida nas bancas de jornal enquanto novas formas de consumo doméstico de cultura, o CD, o DVD, os videoclipes e a concorrência dos produtos internacionais, transformavam o perfil do público consumidor durante um período de recessão. No Brasil, as várias tentativas de controlar a inflação com ajustes econômicos, Plano Cruzado, Cruzado II, Bresser e Verão não obtiveram sucesso e a inflação atingiu o recorde de 1.764% em 1989 (Dias 2000, 81). Através da coleção *Taba*, a Editora Abril fez circular uma porcentagem do acervo de textos e canções adquiridos nas décadas anteriores, reinvestindo em um nicho de mercado fundamental para a empresa, a família de classe

média dos segmentos A e B. Abraçar duas gerações, filhos e pais interessados em ouvir histórias e músicas brasileiras, foi um diferencial do *marketing* da coleção.

Para finalizar e voltando para as pressões do presente, há uma ressalva a ser feita em relação aos números dos relatórios e tabelas de consumo musical por representarem uma das formas de abordagem dos “hábitos e preferências de consumo musical, que obviamente não encerram toda a gama de experiências musicais de uma sociedade, num contexto histórico específico” (Napolitano 2002, 56). Certamente, a análise das tabelas e números não define a totalidade das experiências. No entanto, é interessante pensar a circulação da música pelo viés da *datacracia* quando comparada com o passado da indústria cultural. Os números de interações na *cibercultura* produzidos na atual realidade da indústria fonográfica têm grandezas correspondentes aos números de vendagem da Abril Cultural no final da década de 1980. A divisão de fascículos que entrou para o rol das grandes agências de produção e distribuição de cultura atingiu “a média de um bilhão de fascículos vendidos, 30 milhões de exemplares de romances e 11 milhões de enciclopédias” (Markun apud Milani 2015, 22). Hoje, essas grandezas correspondem aos *likes* e *views* de alguns artistas nos *streamings*.

Na pressão produzida pela *cibercultura* ficam à deriva no mar de informações, a condensação de experiências históricas das canções do passado e o trabalho humano investido para compor sem um “caráter utilitário imediato”²⁰ em função da *datacracia*. Com tanta música disponível e, ao mesmo tempo, invisível, continuamos precisando do circuito de afetos resultantes dos territórios sociológicos tradicionais, a família, as escolas, os amigos, para manter os artistas do passado em circulação, e com eles, outras formas de pensar, sentir e criar música.

²⁰ Walter Garcia analisa, aprofundadamente, a representação de um tempo histórico no canto do pregão e diferencia essa prática do comércio ambulante do *jingle*, uma peça publicitária cujo caráter utilitário é imediato. O termo “caráter utilitário imediato” é adequado para as músicas produzidas atualmente para criar engajamento na rede. A análise está no livro *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*.

Referências

- Bondía, Larrosa Jorge. 2002. *Notas sobre experiência e saber de experiência*. Tradução de João Wanderlei Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística.
- Chartier, Roger. 2002. *À beira da Falésia, a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Chauí, Marilena. 2000. *Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Contier, Arnaldo. 1998. "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional Popular na Canção de Protesto (os anos 60)". *Revista Brasileira de História* no 18 (35). Accessed January, 2024. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.
- Costa, Camila Lordy. 2023. "Taba, histórias e músicas brasileiras: MPB para o público infantil em tempos de redemocratização (1982 a 1986)". MA diss., Universidade Estadual Paulista.
- Dias, Marcia Tosta. 2008. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo editorial.
- Furtado, Thaís Helena. 2015. "Jornalismo Infantil revisitado na Recreio". *Voices & Diálogo* 14, no. 2, July-December.
- Garcia, Tânia da Costa. 2014. "Samba, Memória e Identidade sob a ditadura militar: O Projeto Lúcio Rangel e a Fundação Nacional de Arte". In *Políticas Culturais na América Latina: entre conflitos e negociações*. São Paulo: Perspectiva.
- Garcia, Walter. 2013. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- GoodBrainstorms. n.d. "Coleção Taba/ Histórias completas" Accessed January, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=7-QaqL9XktA&list=PL20A010A00A392A9D&index=18>
- Gurgel, Dani. 2023. "Gatekeeping digital na música: proposta de modelo teórico e sua aplicação em Funk Brasileiro, Sertanejo, Forró e MPB". PhD thesis, Universidade de São Paulo.
- Hartog, Simon. 1993. *Beyond the Citizen Kane*. Channel 4. Reino Unido. FullHD, 103 minutos. <https://www.youtube.com/watch?v=s-8scOe31Do>
- Koselleck, Reinhart. 2006. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC.
- Machens, Maria Lucia. 2009. *Ruptura e Subversão na Literatura para Crianças*. São Paulo: Editora Global.
- Milani, Vanessa Pironato. 2015. "Sambas em fascículos – vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural". MA diss. Universidade Estadual Paulista.

Napolitano, Marcos. 2010. “Seguindo a Canção, engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)”. MA diss. Universidade de São Paulo.

_____. 2017. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. Ensaios Históricos. São Paulo: Editora Intermeios.

_____. 2002. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência política e consumo cultural*, Actas Del IV Congreso de La Rama latino-americana del IASPM, México.

Nogueira, Wesley Augusto. 2018. “A venda em todas as bancas de jornal: relação entre produção e circulação de todos os livros colecionáveis comercializados pela Editora Abril na década de 1970”. PhD thesis, Universidade de São Paulo.

Ortiz, Renato. , 1988. *A Moderna Tradição Brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Safatle, Vladimir. 2015. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2022. *Em um com impulso: experiência estética e emancipação social, bloco I*. São Paulo: Autêntica.

Santos Joel Rufino dos. 2008. *Assim foi (se me parece): livros, polêmicas e algumas memórias*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Sirinelli, Jean-Françoise. 2003. “Os Intelectuais” In: *Por uma história Política*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Stroud, Sean. 2008. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Great Britain: MPG Books

Tatit, Luiz. 2004. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

Toledo, Heloísa Maria dos Santos. 2010. “Som Livre: trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música”. PhD thesis, Universidade Estadual Paulista.

Wayback Machine. n.d. 2008. “Projeto Taba”. Transcrição adaptada do CONRERP 2ª Região – São Paulo/Paraná Accessed January 2024.

<http://www.conrerp2.org.br/index.php?mact=News,cntnto1,print,0&cntnto1articleid=446&cntnto1showtemplate=false&cntnto1returnid=127>

Williams, Raymond. 1992. *Cultura*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

DADOS DO AUTOR

Camila Lordy é pianista, compositora, educadora e mestre na linha de pesquisa em História Social da Cultura pela UNESP. Sua dissertação sobre a coleção Taba, histórias e músicas brasileiras foi disponibilizada na rede em 2023. Leciona História da Música na Escola de Música do Parque Ibirapuera desde 2008 e História da Música Popular na Faculdade Santa Marcelina a partir de 2024. Como instrumentista participa dos trabalhos de Fernanda Takai, Vanessa Bumagny, Lú Lopes, Banda PatoFu e Banda Glória. Participou de trabalhos com Fafá de Belém, Thiago Pethit, Marina Wisnik, Junio Barreto, Simone Sou, Teatro da Vertigem entre outros.

Como compositora, fez a trilha original para o Telefilme “A Musa Impassível”, executou trilha ao vivo na IV Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, compôs e executou trilha para os espetáculos de teatro “As roupas do rei” e “Luna Cara e Apolo 11” da companhia La Leche.

Em 2021, lançou o projeto autoral “Som Protagonista, contos e lendas do mundo”, um livro em formato digital e físico com histórias, ilustrações e partituras. O trabalho está disponibilizado no site da autora www.camilalordy.com. Em 2020, o projeto foi contemplado pelo Edital Aldir Blanc e o clip para a composição “Aum” ganhou o prêmio Respirarte da FUNARTE. Em 2021 o clip “Amoa hi”, homenagem à narrativa de Davi Kopenawa Yanomami, ficou entre os melhores clips independentes pelo site Hits Pedidos. A história “Akim” e a composição correspondente entraram para o Banco Sonoro no Parque Augusta em São Paulo.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.