

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

GABRIELA MAINARDES

O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE CURITIBA
(CMPB) E SUAS FORMAS DE (SOBRE)VIVÊNCIA MUSICAL

CURITIBA

2026

GABRIELA MAINARDES

**O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE CURITIBA
(CMPB) E SUAS FORMAS DE (SOBRE)VIVÊNCIA MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Estadual do Paraná, Linha
de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vicente

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mainardes, Gabriela

O conservatório de Música Popular Brasileira de
Curitiba (CMPB) e suas formas de (sobre)vivência
musical / Gabriela Mainardes. -- Curitiba-PR, 2026.
102 f.: il.

Orientador: Rodrigo Vicente.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2026.

1. Conservatório de MPB. 2. Curitiba. 3. Políticas
culturais. 4. Cânone da MPB. I - Vicente, Rodrigo
(orient). II - Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



TERMO DE APROVAÇÃO

Gabriela Mainardes

O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DE CURITIBA (CMPB) E SUAS FORMAS DE (SOBRE)VIVÊNCIA MUSICAL

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestra em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 19 de junho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Aparecido Vicente

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. André Acastro Egg

Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Maria Beatriz Cyrino Moreira

Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA – UNILA

A Ata de Defesa assinada pelos membros da Banca Examinadora encontra-se na documentação da Secretaria do PPGMUS-UNESPAR

Curitiba

2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho: aos entrevistados; à toda equipe do Conservatório de MPB de Curitiba; às equipes de catalogação e atendimento nos acervos; aos professores que avaliaram o trabalho nas bancas: Prof. Dr. André Egg, profa. Dra. Ana Paula Peters, Profa. Dra. Beatriz Cyrino, a todos os professores do PPGMUS, que acolheram minha proposta, à minha família, que sempre me deu apoio. Agradecimentos especiais: ao meu orientador, prof. Dr. Rodrigo Vicente; e ao maestro Roberto Gnattali pela participação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é pesquisar a história do Conservatório de Música Popular Brasileira (CMPB) de Curitiba-PR. Inaugurado em 1992 como instituição pública, o conservatório se tornou referência na formação de músicos e musicistas. A pesquisa apresenta um retrospecto sobre o surgimento desse equipamento cultural, destacando momentos decisivos de sua história, buscando articular os dados e as informações obtidas a partir de fontes primárias textuais e orais com comentários sobre o contexto em que o conservatório esteve inserido e sobre as políticas culturais desenvolvidas nesse contexto. A partir de uma revisão bibliográfica, foi realizado um estudo sobre a institucionalização do ensino de música popular em ambientes de ensino formal no Brasil, o que permitiu situar historicamente o CMPB em um período favorável à presença da música popular em conservatórios e universidades no país. Como hipótese norteadora, o CMPB corroborou a construção de um cânone musical a partir dos repertórios desenvolvidos em seus cursos, conjuntos, eventos e projetos artísticos.

Palavras-chave: Conservatório de MPB. Curitiba. Políticas culturais. Cânone da MPB.

ABSTRACT

The objective of this work is to study the history of the Conservatório de Música Popular Brasileira (MPB) (Conservatory of Brazilian Popular Music) de Curitiba, PR. Opened in 1992 as a public institution, the conservatory has become a reference institution in music education. The study presents a retrospective analysis about the creation of this cultural center, highlighting decisive moments in its history, seeking to connect the data and information obtained from primary textual and oral sources, alongside an analysis of the context in which the conservatory was situated. Based on a literature review, a study was conducted on the institutionalization of popular music education in formal educational settings in Brazil, which made it possible to place the CMPB within its historical context during a period favorable to the inclusion of popular music in conservatories and universities across the country. The guiding hypothesis was that the CMPB contributed to the formation of a musical canon based on the repertoire developed in its courses, ensembles, events, and artistic projects.

Keywords: Conservatory of MPB. Curitiba. Cultural policies. Canon of MPB.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

FIGURA 1: Processo de compreensão da história oral	23
FIGURA 2: Capa da primeira edição da coleção de songbooks de Almir Chediak	45
FIGURA 3: Reprodução: Matérias de jornais sobre a implantação do CMPB	47
FIGURA 4: Reprodução: Matéria de jornal sobre o lançamento do CMPB	47
FIGURA 5: Fotografia: Inauguração do CMPB, com Jaime Lerner e Rafael Greca	48
FIGURA 6: Fotografias: Imagens do interior do CMPB	49
FIGURA 7: Fotografias: Maestro Roberto Gnattali e Jaime Lerner	52
FIGURA 8: Reprodução: Carta redigida por Roberto Gnattali e primeiras páginas do Anteprojeto de criação do CMPB	54
FIGURA 9: Reprodução: Capa e primeira página do Relatório dos primeiros 10 anos do CMPB	58
FIGURA 10: Fotografia: Uma das primeiras apresentações da Orquestra do Conservatório, sob a regência do maestro Roberto Gnattali	60
FIGURA 11: Reprodução: Capa e sumário do Guia de Cursos do CMPB	64
FIGURA 12: Reprodução: Matéria de jornal impresso sobre insatisfação período	65
FIGURA 13: Reprodução: Matéria de jornal impresso sobre saída de um dos professores do CMPB	66
FIGURA 14: Reprodução: Matérias de jornais impressos sobre início e fim da gestão de Vicente Ribeiro, último coordenador artístico do CMPB	67
FIGURA 15: Reprodução: Folheto de programa de apresentação de grupo no CMPB em 1994, durante a XII Oficina de Música	73
FIGURA 16: Reprodução: Capa do “Livrão” produzido no CMPB	76
FIGURA 17: Reprodução: Capa do Livro de Arranjos de João Egashira	78

FIGURA 18: Fotografia: Inauguração do Centro de Documentação do CMPB	85
FIGURA 19: Fotografias: Armário-arquivo e estantes de apostilas e fitas cassete do CMPB	86
FIGURA 20: Fotografias: Funcionária trabalha na catalogação do acervo; estantes de livros, arquivos e discos do CMPB	88
FIGURA 21: Reprodução: Materiais impressos arquivados no Centro de Documentação do CMPB	91
FIGURA 22: Reprodução: CDs e DVD produzidos pelos Grupos Artísticos	93

QUADROS

QUADRO 1: Instituições que implementaram ensino de música popular no período	43
---	-----------

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS:

BNDDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CFC	Conselho Federal de Cultura
CMPB	Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba
Consec	Conselho Estadual da Cultura
Embap	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima
FCC	Fundação Cultural de Curitiba
FEC	Fundo Estadual de Cultura
FMC	Fundo Municipal da Cultura
Funarte	Fundação Nacional de Arte
ICAC	Instituto Curitiba de Arte e Cultura
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPPUC	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
IPTU	Imposto Predial e Territorial Urbano
ISS	Imposto Sobre Serviços
IVL	Instituto Villa Lobos
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MINC	Ministério da Cultura do Brasil
MusicaR	Música nas Regionais
OABC	Orquestra à Base de Corda
OABS	Orquestra à Base de Sopro
OS	Organização Social
OSC	Organização Social de Cultura
PAIC	Programa de Apoio e Incentivo à Cultura
PEC-PR	Plano Estadual de Cultura do Estado do Paraná
PDT	Partido Democrático Trabalhista
Profice	Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura
Pró-Memória	Fundação Nacional Pró-Memória
PT	Partido dos Trabalhadores
Udesc	Universidade do Estado de Santa Catarina
Unespar	Universidade Estadual do Paraná

Unicamp

Universidade Estadual de Campinas

UniRio

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Introdução	14
1 - Instituições públicas e políticas culturais	20
1.1 - Considerações sobre políticas culturais	24
1.2 - Políticas culturais no Brasil antes dos anos 1990	26
1.3 - Turbulências na década de 1990 e reformulação nos anos 2000	27
1.4 - Políticas culturais no Paraná	30
1.5 - Políticas Culturais em Curitiba	32
1.6 - A legislação para a cultura desde a criação do CMPB	33
2 - Transformações da década de 1990 e a expansão da música popular gravada	36
2.1 - A institucionalização do ensino de música popular no Brasil	38
2.2 - Formação de plateia para a MPB: o Projeto Pixinguinha	43
3 - A criação do CMPB: projeto cultural e “identidade curitibana”	46
3.1 - Dois personagens e a concretização de um projeto	50
3.2 - Três décadas, três fases	55
3.2.1 - Primeira década: O desafio de começar e primeiras desarmonias	57
3.2.1.1 - A Formação dos Grupos e a Oficina de Música	59
3.2.1.2 - Final da primeira década	61
3.2.2 - Segunda década: A polêmica da mudança	63
3.2.3 - Terceira década: A pandemia que quase parou a história	69
4 - A construção de um cânone da música popular	71
4.1 - A importância do choro no repertório	72
4.2 - O ensino da música no contexto educacional	78
4.3 - Perspectivas do CMPB como formador de músicos de alta performance	81
5 - O Centro de Documentação do CMPB	84
5.1 - O Acervo do CMPB	85
5.1.1 - Livros do Acervo	87
5.1.2 - Songbooks do Acervo	87
5.1.3 - Discos do Acervo	87

5.1.4 - Fitas Cassete do Acervo	88
5.1.5 - Fitas VHS do Acervo	89
5.1.6- CDs do Acervo	89
5.1.7 - Documentos Impressos do Acervo	89
5.1.8 - CDs dos Grupos Artísticos do Conservatório	91
Considerações Finais	94
FONTES	96
REFERÊNCIAS	98

Introdução

Esta pesquisa trata sobre a história de um espaço cultural e educacional público criado no início da década de 1990. Com uma estrutura peculiar - unindo dois aspectos que se unificam em seu próprio nome - e assim entrelaçando uma linha pedagógica baseada no ensino conservatorial de música com a popularidade da música brasileira, o Conservatório de Música Popular Brasileira (CMPB) de Curitiba formou músicos locais, proporcionou capacitação para músicos de renome e levou para o mercado uma legião de novos músicos.

Além do aspecto da formação diferenciada, o CMPB também passou a fazer parte do circuito cultural de Curitiba, a partir de eventos e atividades que envolvem músicos e a comunidade em geral, acumulando memórias e participando do setor do turismo da cidade.

O objetivo geral deste trabalho é pesquisar as formas de sobrevivência do CMPB, enquanto instituição pública e formadora de um cânone musical. Espelha-se neste objetivo uma questão abrangente: como essa instituição cultural pública permaneceu atuante durante mais de três décadas e se manteve ativa após mudanças políticas, de gestão, na distribuição de recursos para a área da cultura e nas relações de ensino musical, mantendo a postura de valorização da música popular?

Dessa questão, portanto, é possível extrair objetivos específicos para a pesquisa: identificar a inserção da música popular no ensino formal no Brasil; analisar as políticas culturais e suas contribuições para o desenvolvimento do ensino de música popular; compreender o contexto em que o CMPB foi criado; analisar as diferentes fases e sistemas de gestão do CMPB; e analisar o repertório e o acervo do CMPB.

A pesquisa utiliza uma metodologia histórico-sociológica, e toma como base a reflexão de pensadores da área da História, como Jacques Le Goff e Eric Hobsbawm, que mostram caminhos para compreender a estrutura das instituições culturais. A partir desses autores foram traçadas linhas de discussão sobre as formas de identificar e interpretar fatos históricos, bem como sobre a importância dos relatos, tendo em vista uma das funções do historiador, que é de “esclarecer a memória” (Le Goff, 2013).

O recorte temporal de cerca de 30 anos se justifica por oferecer diferentes possibilidades interpretativas sobre a trajetória do CMPB, situando-o de forma mais abrangente no processo histórico que o envolve, além de possibilitar que a pesquisa mostre, por meio documental, as mudanças ocorridas na instituição. Envolvendo política cultural e institucional, a pesquisa utiliza métodos que observam trajetórias, sempre considerando a densidade das fontes.

A abrangência de tempo mais extensa pode ser ancorada pela visão de Norbert Elias, que trouxe à tona a possibilidade de se trabalhar com durações diversas (curta, média e/ou longa duração), de acordo com os problemas a serem investigados. Nesse sentido, podemos dialogar com os autores do ensaio “Processos civilizadores e seus recortes temporais de análise na tendência de aceleração social”, publicado na revista *Mosaico*, no qual destaca-se o seguinte trecho:

(...) É importante frisar que a própria concepção de Elias em relação ao recorte correspondente à longa duração não era definida a priori. Na fase inicial de suas pesquisas, especificamente em *O processo civilizador*, o autor estudou as mudanças ocorridas na Europa Ocidental do século XI ou XII até o XVII e XVIII, decorrentes de transformações nas relações entre comportamento e poder. Já no final de sua trajetória intelectual, em 1986, o autor reafirmou a necessidade da longa duração abarcando ao menos três gerações, e adotou um recorte temporal de 27 anos para analisar a relação entre mortes nas estradas e a efetividade de padrões sociais de autorregulação (Vieira e Freitas Jr., 2021, p.265).

Durante o desenvolvimento da pesquisa, a análise de vários acontecimentos históricos que permeiam o objeto principal colocou em *destaque* um recorte temporal que revela um momento de transformação em diversos aspectos no país: o período entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990. A partir de uma revisão bibliográfica, observou-se que o período foi determinante para a consolidação de uma nova visão sobre a música popular brasileira, que apresentou crescimento na mídia, nos meios de difusão musical e também ingressou em escolas formais de música, que passaram a inserir a música popular como repertório fundamental para o aprendizado.

É durante esse movimento que o CMPB surge, integrando-se ao novo formato de ensino musical e tornando-se uma das instituições que concretizaram uma nova estrutura nas escolas de música no Brasil, desenhando um cânone musical a partir de seu repertório. O maestro Roberto Gnattali, que criou o projeto pedagógico do CMPB, declarou que o conservatório tinha como estratégia ser um centro de estudos “voltado para manter o legado da música brasileira, formando uma sistematização do ensino, que ainda não existia para o popular” (Gnattali, 2025).

A metodologia desta pesquisa está inserida em uma linha histórico-sociológica, com uma abordagem interdisciplinar e se desenvolve a partir de fontes como: fontes oficiais; registros na imprensa e em arquivos; fontes orais: depoimentos e entrevistas; pesquisa documental local e pesquisa bibliográfica. Tal estratégia baseia-se na importância de reunir dados e informações e a partir desse levantamento encontrar caminhos interpretativos, além de informações pessoais e memórias sobre um objeto de estudo. Esse sistema de análise

qualitativa, de caráter descritivo e explicativo, é importante para se obter uma trajetória coerente para a pesquisa, de acordo com a proposta de Minayo (2007).

A pesquisa qualitativa responde a questões particulares. Ela se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (Minayo, 2007, p.21).

O CMPB mantém em seu arquivo físico registros históricos, dados estatísticos, um arquivo com clippings e outros registros impressos, álbuns, etc., fontes que estão à disposição para visitantes e se revelaram importantes para fundamentar esta pesquisa. Há também um vasto material disponibilizado na internet, visto que a implantação do conservatório é relativamente recente e, desde seu início, a instituição contou com ampla divulgação.

Todos os materiais sobre o conservatório relativos à publicação na imprensa (jornais impressos e fotocópias de jornais) foram pesquisados junto à Casa da Memória de Curitiba.

No que se refere à utilização de fontes primárias, como jornais e outros materiais impressos, a pesquisa apoia-se em Tania de Luca (2008). Uma das observações da pesquisadora é sobre a importância de avaliar se o discurso oferecido tem características imparciais ou tendenciosas, considerando que os próprios meios de comunicação possuem motivações para decidir sobre dar publicidade a alguma coisa (Luca, 2008) - direcionamento indispensável na investigação que envolve veículos impressos.

As entrevistas com gestores e professores do CMPB foram feitas a partir de questionários semiestruturados, com liberdade para cada entrevistado elaborar suas memórias. Todas as entrevistas foram autorizadas pelo Comitê de Ética da Unespar e assinadas pelos participantes¹.

Com base em depoimentos coletados/publicados e entrevistas, seguindo a premissa de construção dos fatos (Le Goff, 2013), pensamento que leva em conta a necessidade de analisar versões por diversas camadas de interpretação (Alberti, 2004), a pesquisa apresenta uma investigação sobre a transformação a partir da criação do ICAC (Instituto Curitiba de Arte e Cultura), que vai além da mudança de gestão administrativa.

¹ Entrevistas concedidas com aprovação do Comitê de Ética da Unespar (CEP) sob código: CAAE 89767925.0.0000.9247.

A justificativa pode ser conduzida de um modo geral, a partir da visão da pesquisadora Tania Regina de Luca: “Os temas vêm a partir das nossas experiências e inquietações”.² Para justificar este trabalho foram levadas em conta algumas experiências pessoais, como atividades relacionadas ao aprendizado musical e à atuação no jornalismo, mas, predominantemente, pela inquietação, buscando analisar, sob um prisma mais amplo, a importância da cultura para a sociedade.

Loreto Bravo Fernández, consultora em políticas públicas sociais e culturais, destaca o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) como “claramente individual o direito de pertencer a uma cultura” (Fernandez, 2011):

Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autora (Fernandez, 2011, p.19).

Os direitos referentes a aspectos culturais ainda estão em desenvolvimento e conforme pesquisadores da área, encontram-se dispersos em diferentes documentos elaborados por correntes instituídas em cada país. Para o pesquisador Bernardo Machado, ainda falta “listar” de forma mais específica as questões culturais existentes em cada nação, inclusive no Brasil:

Embora o Artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil, que abre a seção de cultura, faça menção explícita aos direitos culturais - “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” -, essa mesma Constituição não chega a listá-los. Esse não é um fato inusitado, pois até mesmo a Unesco, órgão das Nações Unidas responsável pela cultura, reconhece a necessidade de elaborar um inventário dos direitos culturais, pois eles se encontram formulados de maneira fragmentada e dispersa nos inúmeros documentos informativos sobre os direitos humanos (Machado, 2011, p.106).

Machado até propõe uma lista de direitos culturais, “feita com base na leitura sistemática dos documentos das Nações Unidas que tratam do tema”:

Direito à identidade e à diversidade cultural (ou direito à memória, ou, ainda, direito à proteção do patrimônio cultural); direito à participação na vida cultural (que inclui os direitos à livre criação, ao livre acesso, à livre difusão e à livre participação nas decisões de política cultural); direito autoral e direito/dever de cooperação cultural internacional (ou direito ao intercâmbio cultural) (Machado, 2011, p. 106).

² Comentário da profa. Dra. Tania de Luca durante palestra na Unespar, proferida em 17/03/2026.

É importante esclarecer os conceitos-chave que envolvem o objeto e se encontram representados no título da pesquisa: “O Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba (CMPB) e suas formas de (sobre)vivência musical”. A explicação que envolve o próprio nome da instituição, que mantém o termo ‘conservatório’ para um espaço de música popular, baseia-se no conceito de Risek (2014), sobre tornar concreta a ideia de um repertório, através da *partitura*.

Em relação ao termo MPB, conceito central que se fará presente durante toda esta pesquisa, pode-se observar que se trata de um tema amplamente discutido nos meios acadêmico e musical. Destaca-se a definição de que a sigla se formou como um estilo musical logo após o auge da Bossa Nova, quando as letras das músicas passaram a refletir insatisfação com o regime militar no Brasil, a partir de 1964, incorporando componentes ideológicos e políticos (Zan, 1997), conforme resumido adiante:

Do ponto de vista musical, nota-se uma maior preocupação dos compositores em incorporar em suas criações elementos do folclore e do samba do morro. As letras voltaram-se para temáticas relacionadas com os dramas dos segmentos sociais populares como o operário, o negro, o nordestino, o camponês, etc. O sentido lírico predominante nas letras da Bossa Nova foi gradativamente cedendo espaço ao épico-dramático da Canção de Protesto. (...) Por essa razão passou a ser identificada por Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), ou simplesmente Música Popular Brasileira (MPB) (Zan, 1997, p. 144).

Marcos Napolitano acrescenta uma camada ao termo quando enfatiza que as rupturas a partir das desavenças acabaram refletindo em uma nova oposição - “popular” e “erudito”:

...em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas (Napolitano, 2002, p. 10).

Napolitano sugere que a MPB se fragmentou e se fundiu com outros gêneros, e o seu crescimento promoveu uma renovação cultural:

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. (...) Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para as novas tendências (Napolitano, 2002, p. 49).

Portanto, a partir de um senso comum, o termo MPB passou a incorporar vários gêneros musicais brasileiros, incluindo a música caipira e choro, gêneros essenciais no repertório do CMPB, e que aparecem em diversas escolas formais de música no país. Tal conceito fundamenta uma análise mais aprofundada sobre a questão da “vivência musical”, sugerida no título da pesquisa.

Estrutura do Trabalho

O Capítulo 1 desta pesquisa inicia com uma discussão sobre como analisar uma instituição cultural, e avança para uma análise sobre o histórico das políticas culturais no Brasil, no Paraná e em Curitiba. Essa discussão é importante para analisar a trajetória, ou a “sobrevivência” do objeto enquanto instituição pública (questão também abordada no título).

No Capítulo 2 será apresentado o cenário econômico, político e social em um recorte entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, período em que o CMPB foi criado.

O Capítulo 3 traz um histórico da criação do CMPB, e bastidores das mudanças na gestão da instituição.

O Capítulo 4 apresenta uma discussão sobre o cânone musical que o CMPB representa, além de considerações sobre as perspectivas de ensino da instituição, e o Capítulo 5 expõe informações sobre o acervo do CMPB.

Esta pesquisa apresenta um caso paradigmático de uma instituição cultural que sobrevive a diferentes governos desafiando o problema da descontinuidade das políticas culturais e torna-se fonte para outros pesquisadores que investigam sobre as diversas estruturas de ensino musical.

1 - Instituições públicas e políticas culturais

Esta pesquisa tomou como base conceitos do campo da História para se investigar uma instituição. Conforme a perspectiva dos historiadores, a pesquisa histórica não deve trabalhar com a ideia de um fato como um acontecimento isolado, ou um documento, ou acontecimentos gerais que formam um mero registro, mas, considerar os diferentes ângulos de representação que contextualizam cada etapa do recorte a ser estudado, resultando então em um *processo histórico*.

Seguindo essa linha de pensamento da nova história, não é raro encontrar, entre os autores, um posicionamento questionador, aferindo aos antigos modelos históricos algum nível de relativismo. Jacques Le Goff vai além e empresta o raciocínio de diversos autores para constatar que os fatos históricos podem ser o que ele denomina como “fabricados”: uma leitura a partir de uma construção da história e não, unicamente, a realidade vivida:

Os fatos são por vezes menos sagrados do que se pensa, pois, se fatos bem estabelecidos não podem ser negados (...), o fato não é, em história, a base essencial de objetividade, ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados porque, em história, a objetividade não é a pura submissão aos fatos (Le Goff, 2013, p. 34).

Tomando como base o pensamento de Eric Hobsbawm, a própria insatisfação com o presente pode resultar em um esforço na tentativa de recriar um passado, ainda que seja “inventado”: “Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo”, sugere (Hobsbawm, 1988).

Ele acrescenta que, no entanto, não haverá sucesso, já que as circunstâncias do presente não são mais como eram no passado. O autor faz essa análise ao observar a dinâmica de incertezas imposta, especialmente, aos países centro-europeus em toda a sua história, trocando drasticamente de poderes, mandatários e até de nomes, após sucessivos fracassos governamentais: “Dessa forma, no geral, as populações da Europa central e oriental continuarão a viver em países decepcionados com o passado, provavelmente decepcionados em grande parte com o presente, e incertos quanto ao futuro.” (Hobsbawm, 1998, p. 17).

A história registrada tem um formato, portanto, construído a partir da costura de vários elementos, desde a coleta de dados e informações, que podem evidenciar interpretações de suas fontes e receberem novas interpretações sucessivas até a sua finalização; a distância temporal entre o fato em si e os relatos; a visão do próprio historiador sobre o fato; podendo, ainda, conter nuances diferentes de acordo com a época em que foi feita a coleta, entre muitas outras variáveis

na construção da memória daquele objeto. Para Le Goff, é um trabalho de busca incessante por uma apresentação ordenada de fatos que formam a memória social: “Cabe, com efeito, aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica.” (Le Goff, 2013, p. 436).

O autor avalia que o trabalho do historiador deve estar, então, em propor sistemas que apresentam-se aparentemente em uma ordem lógica, e que torne-se, gradativamente, sedimentada: “(...) estou convicto de que o trabalho histórico tem por fim tornar inteligível o processo histórico e que esta inteligibilidade conduz ao reconhecimento da regularidade na evolução histórica.” (Le Goff, 2013, p. 46-47).

Ao explicar o aspecto de inteligibilidade, Le Goff menciona uma das mais importantes tarefas do historiador, que é a de “datar” os fatos. Ele ressalta que a datação deve ser um elemento “historicamente pensável”, para que exista uma compreensão histórica. Para ele, a datação é um instrumento que deve ser acompanhado da periodização (Le Goff, p. 49), ou seja, deve haver uma contextualização histórica para amplificar a explicação meramente cronológica.

O ponto inicial de análise sobre a realidade histórica em uma pesquisa pode estar em um elemento de sua fase introdutória: a coleta de dados, especialmente, o relato. O relato, que é concedido por alguém que de algum modo vivenciou algum momento ou circunstância considerada importante para o todo da pesquisa, deve constar no trabalho como um elemento rico para a compreensão do tema proposto. O preparo que o historiador precisa para obter um resultado que leva à compreensão é explicado pela autora Verena Alberti, que trata sobre o tema em sua obra com título oportuno, “Ouvir contar”:

Saber compreender significa realizar um verdadeiro trabalho de hermenêutica, de interpretação. No caso de textos antigos, esse trabalho requer um estudo histórico e gramatical prévio, que nos coloque na posição de um leitor da época. No caso de entrevistas de história oral, ele também requer uma preparação criteriosa, que nos transforme em interlocutores à altura de nossos entrevistados, capazes de entender suas expressões de vida e de acompanhar seus relatos (Alberti, 2004, p.19).

A autora apresenta uma discussão sobre a natureza efêmera da história oral, o que é descrito por Hobsbawm como “um meio notadamente escorregadio de se preservar fatos.” (Hobsbawm, 1998, p. 221). Contudo, a coleta de depoimentos pode ser determinante para a interpretação de fatos, experiências e concepções sobre questões que podem vir à tona a partir de uma reconstituição daquilo que estiver sendo vasculhado.

[...] a impossibilidade de restabelecer o vivido é coisa dada. Não existe filme sem cortes, edições, mudanças de cenário. Como em um filme, a entrevista nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados. [...] o que a entrevista documenta enquanto resíduo de ação? Em primeiro lugar, ela é um resíduo de uma ação interativa: a comunicação entre entrevistado e entrevistador. Tanto um quanto o outro têm determinadas ideias sobre seu interlocutor e tentam desencadear determinadas ações: seja ela fazer com que o outro entenda o relato de tal forma que modifique suas próprias convicções enquanto pesquisador (o caso do entrevistado). Em segundo lugar, a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado (Alberti, 2004, p. 35).

Verena Alberti traz à luz o pensamento de Wilhelm Dilthey que, segundo ela, apresentou uma importante diferenciação entre as ciências naturais e as ciências humanas: enquanto as ciências naturais teriam como fundamento a “explicação”, a base das ciências humanas seria a “compreensão” (Alberti, 2004, p.18).

A partir da teoria lançada por Niethammer, a autora analisa o processo da entrevista como um processo construtivo, que deve considerar o poder de interpretação do eventual ouvinte, sem deixar de lado a importância da história oral enquanto fonte documental do passado para, então, formar-se o pensamento que leva à compreensão.

(...) O fato de ‘qualquer um’ poder - e querer, principalmente - avaliar histórias e interpretações, porque elas, de alguma forma, dizem respeito a suas próprias histórias, é muito provavelmente uma das razões do sucesso da história oral. (Alberti, 2004, p.71).

Conforme a análise da autora, Niethammer sugere que o processo de produção na história oral seja entendido como um “triângulo”, do qual faz parte o “receptor” das interpretações do historiador e das histórias do entrevistado, e não apenas como uma simples polaridade entre sujeito (o historiador) e objeto (o entrevistado) (Alberti, 2004, p.73).

Com esse tripé é possível chegar a uma compreensão mais abrangente do todo. Tal representação ressalta a importância de considerar todos os agentes envolvidos no processo, sem deixar para segundo plano a interferência do próprio entrevistador; as interpretações do entrevistado sobre suas memórias e, ainda, a visão de mundo do receptor, que poderá receber as informações sob diferentes perspectivas.

Figura 1: Processo de compreensão da história oral



Fonte: Elaboração própria.

O historiador Jacques Le Goff trata o processo de relato enfatizando o retorno da importância desse mecanismo para a sociedade atual, formada por agentes amplamente impactados pelos meios de comunicação:

Esse aspecto da *história - relato*, da *história - testemunho*, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica. Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica desse tipo de história, devido à vontade de colocar a explicação no lugar da narração; mas, também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho por intermédio do “retorno do evento” (Nora), ligado à nova mídia, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da história imediata (Le Goff, 2013, p.11).

O relato é um instrumento que nos leva a ampliar a análise para o conceito de história, propriamente. Em meio à diversa produção científica sobre o tema, o próprio Le Goff constrói uma explicação partindo do princípio da existência de “duas histórias”: a da memória coletiva e a dos historiadores. Segundo o autor, a primeira é “essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivo desta relação nunca acabada entre o presente e o passado”. Paralelamente a esse modelo, manifesta-se a função do historiador:

É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pelos *mass media*, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros (Le Goff, 2013, p. 33).

Conforme alerta a pesquisadora Tania de Luca, na utilização de fontes históricas é importante considerar a linha ideológica do veículo de comunicação: “O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa.” (Luca, 2008, 140).

A autora apresenta a *análise de discurso* como um mecanismo eficiente para nortear uma avaliação sobre a questão:

O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa (Luca, 2008, p.139).

A avaliação das teorias sobre o modo de lidar com os fatos históricos possibilita atingir algumas constatações. Primeiramente, é preciso esmero no momento da coleta de cada relato que será utilizado na pesquisa, levando em conta que a informação será absorvida e estará, inevitavelmente, sujeita a interpretações diversas. Outro aspecto importante é atentar-se à existência de um público para o qual a entrevista será transmitida (além dos sujeitos entrevistador-entrevistado). O público receptor - indefinido, diverso e dinâmico, deve ser tomado como elemento essencial no trabalho em sua totalidade.

Finalmente, após a abertura dessas questões, ter em mente que os fatos históricos, formados por acontecimentos trazidos à memória por alguém, podem ser construídos e não serem constituídos apenas de realidade absoluta para, a partir dessas premissas, possibilitar a compreensão de uma ideia macro e integral da história.

1.1 - Considerações sobre Políticas Culturais

A pesquisa histórico-sociológica de um objeto precisa partir de um cenário que mostra a sua importância dentro de um recorte histórico. Sem um contexto, não é possível identificar as causas do seu surgimento, o seu impacto ou mesmo as suas perspectivas futuras.

Esta pesquisa realiza inicialmente uma abordagem comentando alguns fatos sobre o cenário das políticas culturais desenvolvidas no Brasil e, posteriormente, ingressa em uma pesquisa mais específica sobre as políticas culturais desenvolvidas no Estado do Paraná e em Curitiba, onde está localizado o foco do trabalho: o Conservatório de Música Popular Brasileira (CMPB) de Curitiba.

O fato de ser um equipamento cultural criado e mantido pelo governo municipal, gera para esta pesquisa a obrigação de observar esse contexto: em que realidade política esse objeto está situado e como se deu a continuidade após diferentes gestões. Foram oito gestões municipais nos primeiros 30 anos, sendo seis prefeitos (três deles reeleitos): Jaime Lerner, prefeito de 1989 a 1992, Rafael Greca de Macedo 1993 a 1996, Cássio Taniguchi 1997 a 2000, reeleito para 2001 a 2004, Beto Richa 2005 a 2008, reeleito governou de 2009 a 2010, quando saiu para candidatar-se a governador e passou o mandato para o vice Luciano Ducci, que

governou de 2010 a 2012, Gustavo Fruet, de 2013 a 2016; Rafael Greca, 2017 a 2020 e reeleito para 2020 a 2024. Desde 2025 o prefeito é Eduardo Pimentel. Todos esses gestores passaram por diversos partidos políticos durante o período.

Ao ampliar a análise para o Brasil, alguns autores que serão trazidos ao texto consideram que o país tem apresentado consideráveis avanços quando se fala de valorização cultural, em comparação a outros países da América Latina.

A pesquisadora Lia Calabre lembra que os países latino-americanos foram tomados por elementos culturais europeus e viram suas raízes e tradições originais serem apagadas pelos colonizadores. Ela lembra que o primeiro país da América Latina a se libertar da imposição de uma cultura enraizada na cultura europeia foi o México, na década de 1910. A Revolução Mexicana provocou uma forte ruptura nesse processo, porque uma das bases do programa era a do direito à escola para todos. Calabre explica que há, no México, desde o início do século XX, uma preocupação com os grupos populares (Calabre, 2013, p. 327).

Para Loreto Fernández, que pesquisa o setor de patrimônio cultural, o Brasil é um impulsionador “adiantado” de valorização nas últimas décadas, contando com a força institucional, especialmente, do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937 para proteção do patrimônio cultural brasileiro:

No ano 2000, essa tendência já se expressa com força de lei no reconhecimento da dimensão imaterial do patrimônio cultural por meio do Decreto 3.551/2000. (...) O Iphan produziu grande quantidade de livros de saberes, celebrações, formas de expressão, lugares. Tem um Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL) com base na sua Constituição de 1988. Desenvolve linhas de pesquisa, sustentabilidade, promoção e capacitação, e tem uma preocupação permanente de divulgar esse conhecimento a toda a população (Fernandez, 2011, p.33).

Essa constatação mostra que tal evolução positiva que se deu no Brasil nas últimas décadas teria sido resultado de uma “onda” de mudança no pensamento político, com a preocupação em tornar a população mais ativa e opinante em relação à gestão pública. Fernández destaca uma prática generalizada nos países da América Latina, a partir dos anos de 1990, de uma formação de governos mais dispostos a implementar gestões com maior participação popular, que inclui a tomada de decisões no âmbito da cultura (Fernandez, 2011):

Já a partir dos anos 1990, de forma crescente e sustentada, verificou-se um processo de instalação explícita de políticas culturais e de problematização das abordagens nas quais se sustentam, assim como dos mecanismos e das ações com os quais se colocam em prática. Com mais ou menos força, as novas constituições ou suas reformas expressam que nossos Estados se reconhecem como diversos, multiculturais e multiétnicos (Fernandez, 2011, p.27).

Fernandez explora uma experiência de transição dos sistemas governamentais, de “governabilidade à governança”, sendo a “governança” um processo coordenado de agentes que se inserem coletivamente no processo de distribuição de recursos e efetivação de projetos. Esse processo parece estar em desenvolvimento no caso brasileiro, que apresenta, eventualmente, a participação da iniciativa privada na estrutura cultural (Fernandez, 2011).

1.2 - Políticas culturais no Brasil antes dos anos 1990

O histórico sobre políticas culturais no Brasil aparece pouco na bibliografia brasileira. A pesquisadora Lia Calabre é pioneira em apresentar um panorama abrangente, apontando o período do primeiro governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, como o início da implementação de políticas públicas de cultura no Brasil. Ela relata que a primeira vez em que a cultura é mencionada pelo Governo é no Decreto n. 19.850, de 11 de abril de 1931, que dispõe sobre a instituição das bases da educação formal e promoção de iniciativas da cultura nacional, assinado por Vargas:

Foi criado o Conselho Nacional de Educação, cujos objetivos eram ‘elevar o nível da cultura brasileira’ e, entre as atribuições, promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional. Em outras palavras, acreditava-se que a população brasileira possuía um baixo nível cultural originado pela falta de acesso e conhecimento da produção cultural erudita, cabendo ao governo reverter tal situação (Calabre, 2009, p. 17).

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela exaltação da identidade nacional. A literatura e as artes plásticas projetavam as belezas das paisagens, monumentos, itens típicos e até de costumes considerados genuinamente brasileiros. A música, que passou a ser fortemente disseminada pelo rádio e pela indústria fonográfica, era uma grande vitrine que mostrava as tradições, a alegria e o romantismo brasileiros aos mais longínquos rincões do interior, assim como projetava esse rótulo a todos os outros continentes (Maia, 2023).

Considerando este cenário, a pesquisadora Tatyana de Amaral Maia comenta sobre as fases da gestão cultural no Brasil, mencionando a importância histórica do projeto “Modernista-Conservador” implementado durante a Ditadura Civil-Militar brasileira (Maia, 2023). A autora mostra que houve a implantação de políticas culturais com a colaboração de grupos de intelectuais que defendiam a nacionalização da cultura desde as décadas de 1920 e 1930, mesmo que para isso tenham precisado apoiar regimes que perseguiram e cercearam as atividades culturais e intelectuais, como o Estado Novo (1937-45) e a Ditadura civil-militar

(1964-85). Foi nestes regimes autoritários que políticas de nacionalização da cultura foram implantadas com mais ênfase.

Ao proporem uma noção estável, contínua e coesa da cultura, silenciavam as múltiplas temporalidades, as disputas narrativas, os conflitos e dissensos que circulam no campo cultural, favorecendo a construção de uma narrativa que enquadrava as memórias e as identidades, qualificando-as como nacionais (Maia, 2023, p. 226).

Como uma forma de oficializar esse pensamento nacionalista surge o Conselho Federal de Cultura (CFC), formalizando o projeto de gestão cultural no estilo “modernista-conservador” que vinha sendo articulado. Segundo relata a autora Lia Calabre, “em 24 de novembro de 1966, por meio do Decreto-lei nº 74, o conselho foi criado, constituído de 24 membros diretamente nomeados pelo presidente da República (Calabre, 2009, p. 68).”

Calabre identifica as ações do governo direcionadas à cultura, começando pela criação do Ministério da Cultura, em 1985, por meio do Decreto nº 91.144 (Calabre, 2009, p. 99): “Na tentativa de buscar fontes de recursos para a cultura, em 1986 o presidente José Sarney promulgou a Lei nº 7.505 (Lei Sarney), que funcionava por renúncia fiscal (Calabre, 2009, p. 101)”. A lei foi implementada sob a regência do então ministro da Cultura Celso Furtado, e foi considerada uma base para o início da valorização da cultura, a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988.

1.3 - Turbulências na década de 1990 e reformulação nos anos 2000

As políticas públicas direcionadas à cultura apresentaram problemas na década de 1990. Na visão da pesquisadora Lia Calabre: “O início da década de 1990 sofreu um grande baque na área cultural” (Calabre, 2009, p.107).

Ela faz referência à gestão de Fernando Collor de Mello (1990-92), na qual toda a estrutura federal foi praticamente desfeita, com a extinção de órgãos fundamentais como a Fundação Nacional de Arte (Funarte), Pró-Memória e Embrafilme (Calabre, 2009, p.107), entre outros.

Collor também extinguiu o próprio Ministério da Cultura, e criou uma secretaria que teve como chefe Sérgio Paulo Rouanet. Diplomata já reconhecido pela sua atuação intelectual, Rouanet retornou da Dinamarca, onde era embaixador brasileiro, para assumir a Secretaria da Cultura. Em artigo publicado no *Jornal da USP*, Rollemberg explica o ingresso de Rouanet naquele governo como uma forma de “emprestar certo prestígio a um governo que se desfazia a olhos vistos”:

Ele (Rouanet) fez, no final das contas, o trabalho físico e intelectual mais difícil: dar corpo àquilo que estava descosturado, incentivar a estrutura basilar de qualquer país que quer ser visto como nação competente e com uma sociedade atuante e pensante (Rollemberg, *Jornal da USP*, 2022).

A partir da atuação de Rouanet, foi criada uma nova lei de incentivo à cultura, a Lei 8.313, conhecida como Lei Rouanet, através do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Essa lei, que foi gradualmente revista em anos posteriores, é considerada um marco para a história das políticas culturais do país.

Ainda conforme as pesquisas de Lia Calabre, em 1992, o presidente Itamar Franco recriou o Ministério da Cultura e depois recuperou instituições como Fundação Casa de Rui Barbosa, Funarte, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Cultural Palmares e o Iphan.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a Lei Rouanet foi aperfeiçoada para tornar o processo de financiamento cultural mais ágil. No entanto, FHC “repassou para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural no Brasil”, considera Lia Calabre. Francisco Corrêa Weffort assumiu o ministério da Cultura de 1995 até 2002, período em que Fernando Henrique permaneceu na presidência:

Na gestão do ministro Weffort, as discussões e propostas de implantação e de elaboração de políticas de cultura praticamente desapareceram da prática governamental. Foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo (Rouanet e do Audiovisual) - ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente Fernando Henrique, cujo principal exemplo foi a política de privatização das empresas estatais das mais diversas áreas (Calabre, 2009, p.114).

No primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003-06), foi criado um plano de reformulação da estrutura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), estando no cargo de ministro da Cultura o cantor Gilberto Gil (2003-2008). Segundo Calabre, ao longo da gestão do ministro Gilberto Gil “algumas medidas foram tomadas para buscar diminuir o processo de concentração regional e setorial” (Calabre, 2009, p.122). Uma delas foi investir no processo de seleção de projetos por meio de editais.

No governo de Dilma Rousseff (2011-2016), sob comando da ministra Ana de Hollanda (jan. 2011/set. 2012), foram criadas secretarias na área cultural, como: a Secretaria de Articulação Institucional; Secretaria do Audiovisual; Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural; Secretaria da Economia Criativa; Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura; Secretaria de Políticas Culturais. Já a ministra Marta Suplicy (2012-2014) manteve sua administração voltada para consolidar os canais de participação e a infraestrutura.

Segundo dados publicados no site Instituto Lula, o valor investido no setor da Cultura após os governos Lula e Dilma quadruplicou, passando de R\$ 654 milhões, em 2003, para R\$ 2,6 bilhões, em 2015 (site Instituto Lula).

No governo Michel Temer (2016-2017), foi anunciada novamente a extinção do Minc, que passaria a ser uma secretaria vinculada ao MEC. A decisão de Temer provocou um movimento de indignação da classe artística, que realizou ações em protesto, e levou à ocupação de prédios do Ministério da Cultura em todo o país, chamada de “Ocupa MinC”, conforme descreve o artigo “Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise”, publicado pelo IPEA:

As ocupações, que começaram no Paraná e ganharam expressão nacional após a do Rio de Janeiro, foram compostas por artistas e profissionais do setor, coletivos culturais (como Fora do eixo e Mídia Ninja), ativistas, movimentos como o Reage Artista e Teatro pela Democracia, movimentos estudantis e integrantes da Frente Brasil Popular. Também participaram produtores, servidores da Funarte, coletivos de mulheres, negros, de periferia, advogados, blocos de carnaval e especialistas em patrimônio (que zelaram pelas instalações históricas). As ocupações contaram ainda com a presença de deputados do PT, Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e Rede. (IPEA, 2018)

A ação durou mais de 70 dias e pressionou o governo a declinar da decisão.

Já no governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), o Ministério da Cultura foi transformado em uma secretaria dentro do Ministério do Turismo. Segundo dados publicados pela revista Piauí, ao longo dos quatro anos de governo, Bolsonaro cortou consideravelmente os recursos da Cultura. Conforme a revista, em 2022, os investimentos da União no setor caíram 63% em relação a 2018 (Braga, Gorziza e Buono, 2022).

Conforme os dados publicados na revista, o governo Bolsonaro instituiu um orçamento de pouco mais de R\$ 1,67 bilhão para a Cultura em 2022, sendo que a maior parte do dinheiro foi usada para a administração interna da Secretaria. Para o financiamento de projetos culturais foram liberados, até dezembro do mesmo ano, R\$ 89,5 milhões, quantia 63% abaixo dos R\$ 245,5 milhões injetados no setor pelo governo de Michel Temer em 2018. Em um comparativo, entre 2015 e 2018 (entre Dilma e Temer), o governo federal havia destinado R\$ 2,3 bilhões, em valores corrigidos, para o mesmo setor.

Em volume de projetos, ainda segundo dados da revista, entre 2015 e 2018 (com Dilma e Temer) 20,8 mil projetos ganharam chancela para buscar patrocínio. Sob Bolsonaro (2018-22), o número de aprovações caiu mais de um terço, chegando ao máximo de 12,8 mil projetos aprovados (Braga, Gorziza e Buono, 2022).

No retorno de Lula à presidência, em 2023, foi chamada para comandar a pasta da Cultura a artista e ativista cultural Margareth Menezes³. No primeiro ano de Margareth Menezes, conforme dados publicados pela Agência Gov, somente através da Lei Rouanet o Ministério da Cultura aprovou 10 mil projetos, totalizando R\$ 2,2 bilhões (site do Ministério da Cultura).

Segundo dados do Portal da Transparência, publicados pela Controladoria Geral da União, o orçamento da pasta da Cultura dobrou a participação na composição geral orçamentária federal entre os anos de 2020 e 2024, passando de 0,02% em 2020 para 0,04% do orçamento geral em 2024. Em valores, foram destinados para o orçamento do Ministério da Cultura R\$ 2,36 bilhões em 2020, atingindo quase R\$ 7 bilhões em 2024.

O governo anunciou em 2024 o Fundo Nacional da Cultura, com um financiamento de R\$ 15 bilhões de 2024 até 2027, sendo mais de R\$ 3 bilhões ao ano. A Agência Brasil divulgou informações sobre o destino dos recursos:

Manutenção, formação e desenvolvimento de agentes, espaços, capacitações, produções e manifestações culturais. Serão priorizados os repasses aos agentes culturais locais, com o objetivo de valorizar os saberes, patrimônio e cultura de cada lugar. (Sinimbu, 2023).

1.4 - Políticas culturais no Paraná

As políticas culturais implementadas no estado do Paraná iniciaram em uma certa consonância com a esfera nacional. Os dados históricos mostram que existe consenso sobre alguns aspectos que institucionalizaram o setor desde as primeiras décadas do século XX. O governo do estado já investia em 1894, através de apoio financeiro (subvenção), no Conservatório de Belas Artes, que funcionava em um prédio na praça Carlos Gomes e, mais tarde, daria origem ao ensino técnico ofertado pelo Governo, a “Escola de Aprendizes e Artífices”, embrião da atual Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) (Bahls; Silva, 2016, p. 25-26).

Após a “Semana de 22”, a efervescência cultural gerada pelo movimento modernista em São Paulo replicava no desenvolvimento das artes no Estado e especialmente em Curitiba, visível, por exemplo, no movimento Paranista. A historiadora Helena Isabel Mueller apresentou tal paralelo nos Anais do XXVI Congresso Nacional de História:

³ Segundo informações publicadas na revista Carta Capital, Margareth Menezes “é uma das 100 personalidades negras mais influentes do mundo (MIPAD), já tinha experiência em gestão de produção cultural e é embaixadora da Organização Internacional de Folclore e Artes Populares da Unesco” (revista *Carta Capital*).

O período trabalhado é fértil e transformador para o país e para a cidade de Curitiba: as décadas de 30 a 50 do século XX. O modernismo está fervilhante em discussões e propostas, seja enquanto movimento estético quanto literário. A cidade de Curitiba vai interagir com o modernismo de diversas maneiras, seja a ele se integrando com suas próprias características de afirmação de uma identidade cultural, como o Paranismo, seja a ele reagindo como fazem os intelectuais de prestígio naquele momento (Mueller, 2011, p. 2).

Em 1948, foi inaugurada a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), primeira instituição de ensino superior de música no estado (Bahls; Silva, 2016, p. 47). A partir dos anos 1950, as inovações na área de cultura no Estado passaram a demonstrar maior necessidade de uma arte mais engajada, condizente com sua função social. Foi nessa época que surgiu o Centro Popular de Cultura do Paraná, que funcionou de 1959 a 1964, colocando o teatro como um importante agente de desenvolvimento da educação e cultura do povo.

Ao mesmo tempo, a imprensa passou a ter um papel fundamental de articulação dessa interação da arte e dos artistas com a população. Em agosto de 1959, com o encerramento da página literária do jornal *O Estado do Paraná*, colaborações literárias passaram a ser conduzidas pela coluna de Letras e Artes do *Diário do Paraná*. A participação do jornal na vida cultural do Estado é destacada na pesquisa de Ana Carolina Caldas:

O debate acerca da elaboração da função social da arte, entre intelectuais e artistas paranaenses, favoreceu o surgimento de teses e conceitos próprios do contexto cultural, principalmente da cidade de Curitiba, de onde são originários os intelectuais e acontecimentos analisados nos artigos dos jornais. Por meio do diálogo permanente com os acontecimentos e discussões no âmbito nacional, parte da intelectualidade paranaense preocupada com os rumos da arte no estado e sua articulação com o movimento *nacional-popular* no país expressava, pelos artigos dos jornais, a urgente necessidade de repensar a concepção estratégica e função do teatro paranaense. O editorial da Coluna de Letras e Artes do *Diário do Paraná*, intitulado “Chapetuba é temática brasileira”, em outubro de 1960, reivindicava aos artistas da cidade de Curitiba a reflexão em seus trabalhos, sobre a atualização frente ao movimento teatral brasileiro (Caldas, 2003, p. 30).

Ney Aminthas de Barros Braga, conhecido como Ney Braga, instituiu a primeira Comissão de Cultura na cidade ainda na década de 1950, quando prefeito. Ele também isentou circos e teatros de impostos municipais e instalou bibliotecas nas periferias (Maurício, 2011, p. 21). Em 1974, ele foi convidado pelo então presidente Ernesto Geisel para responder pela pasta da Educação e Cultura. Na época, período final da Ditadura Militar no Brasil, a cultura era um setor fortemente vinculado aos esportes e à educação, conforme descreve Dinalva Neves Maurício, em pesquisa publicada em 2011. Ney Braga, que tinha formação militar, incentivou as práticas ligadas ao esporte:

Como Ministro da Educação (Ney Braga) instituiu o Crédito Educativo, o Fundo de Assistência ao Atleta Profissional, o Conselho Nacional de Direitos Autorais, a Política Nacional de Educação Física e Desportos, o Programa Nacional de Pós-Graduação, o Concine e a Funarte (Maurício, 2011).

Durante os anos de 1980 até meados de 2000, a criação e manutenção de diversos espaços culturais dependiam da distribuição de recursos da Secretaria de Cultura do estado e de cada município.

1.5 - Políticas Culturais em Curitiba

A estruturação das políticas culturais em Curitiba teve um avanço perceptível a partir da década de 1970, quando a organização voltada à cultura no Brasil e no Paraná estava sendo consolidada a partir da criação de espaços artísticos públicos importantes, além da realização de eventos de maior envergadura financiados pela gestão pública. Foi reinaugurado, na época (1974), o grande auditório do Teatro Guaíra. Em Curitiba, a criação de equipamentos culturais como o Centro de Criatividade e o Teatro Paiol, bem como a delimitação do Centro Histórico no entorno do Largo da Ordem contribuíram para a institucionalização do setor da cultura.

Segundo informações do site da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), em janeiro de 1973 foi criada a FCC, que passou a centralizar as políticas culturais geradas pelo município. Depois da criação da Camerata Antiqua de Curitiba, em 1974, a FCC passou a contar com grupos artísticos permanentes na sua estrutura.

Nos anos seguintes, foram incorporados outros espaços na gestão da FCC, como a Casa Romário Martins (1973), a Cinemateca de Curitiba (1975), o Teatro Universitário de Curitiba e o Circo Chic-Chic (1976), o Teatro do Piá (1978), o Solar do Barão (1980), a Casa da Memória (1981) e a Gibiteca (1982). Na sequência, a fundação passou a administrar também o Museu Municipal de Arte (1988), o Teatro Novelas Curitibanas (1992), o Conservatório de Música Popular Brasileira (1993), o Memorial de Curitiba (1996), a Casa Erbo Stenzel, o Teatro Cleon Jacques e a rede de bibliotecas da FCC – atualmente Casas da Leitura (1998) -, a Casa Hoffmann (2003), o Espaço Cultural Capela Santa Maria (2008) e, mais recentemente, o Cine Passeio (2019), o Coreto Digital (2020), a Escola de Patrimônio (2020) e o Memorial Paranista (2021).

Atualmente, a fundação comporta vários outros grupos, como o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, a Banda Lyra Curitibana, o Vocal Brasileirão, o Coral Brasileirinho, o Grupo Brasileiro, a Orquestra À Base de Corda e a Orquestra À Base de Sopro. Além da estrutura fixa, a FCC realiza anualmente eventos de

grande porte, como a Oficina de Música (desde 1983), o Carnaval, o Aniversário da Cidade, a Semana de Canto Coral e o Natal Luz dos Pinhais (Site da FCC).

A primeira legislação que tratou sobre incentivo à cultura em Curitiba foi a chamada Lei do Mecenato, proposta pelo então vereador Ângelo Vanhoni (PT) em 1991, apresentada como Lei Complementar 3/1991. Em 2023 a lei passou pela terceira revisão, depois de 32 anos de vigência e diversos ajustes, consolidada como Lei Complementar 142/2023.

Em 2003 foi criado o Instituto Curitiba de Arte e Cultura (ICAC), que passou a gerenciar as instituições do setor cultural do município⁴.

1.6 - A legislação para a cultura desde a criação do CMPB

No mesmo ano da inauguração do CMPB, em 1993, passou a vigorar em Curitiba o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC), descrito na Lei Complementar 57/05 e Decreto n.º 1549/06. O repasse de incentivo por esse programa se dá pela renúncia fiscal (Mecenato Subsidiado/MS), a partir da captação de recursos junto a contribuintes de impostos, podendo ser empresas (IPTU/ISS) e pessoas físicas (IPTU), ou pelo Fundo Municipal da Cultura/FMC, quando o valor é repassado diretamente ao projeto por dotação orçamentária, por meio de contrato com a Fundação Cultural de Curitiba.

A lei estabelece a porcentagem de até 2% da receita orçamentária do ISS e do IPTU para utilização junto ao PAIC, no qual 1% é para o Fundo Municipal de Cultura e 1% para Mecenato Subsidiado (Site da Prefeitura Municipal de Curitiba).

Em todo o estado do Paraná, até meados dos anos 1990, havia a distribuição de recursos para a cultura no orçamento estadual através de crédito suplementar específico. Eram nomeadas comissões para atuar na escolha de projetos e distribuição dos recursos.

A seguir, um exemplo de decreto publicado no município de Curitiba que nomeia uma comissão de avaliação de projetos culturais do ano de 1993, e que representa o formato que era vigente na época em todos os municípios:

DECRETO Nº 939/1993

(Revogado pelo Decreto nº 708/1994)

NOMEIA COMISSÃO ENCARREGADA DA AVERIGUAÇÃO E DA AVALIAÇÃO DOS PROJETOS CULTURAIS.

O Prefeito Municipal de Curitiba, Capital do Estado do Paraná, no uso de suas atribuições legais, de acordo com o disposto no inciso IV, do Artigo 72, da Lei

⁴ O capítulo 3.2.2 deste trabalho explica o funcionamento do ICAC.

Orgânica do Município de Curitiba e tendo em vista o contido no Ofício nº 405/93-FCC, Decreta:

Art. 1º - Fica nomeada Comissão encarregada da Averiguação e da Avaliação dos Projetos Culturais, de conformidade com o disposto no Art. 3º, do Decreto nº 780/93, que regulamenta a Lei Complementar nº 03/91, alterada pela Lei Complementar nº 08/93, assim constituída:

Membros Efetivos:

LIRDI JORGE - Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná - APAP/PR;

ENNIO MARQUES FERREIRA - Coordenador Estadual de Museus;

ANTONIO CARLOS GERBER - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões - SATD;

FERNANDA MORINI - Associação de Vídeo e Cinema do Paraná - AVEC/PR;

PAULO ROBERTO MUNHOZ - Associação de Vídeo e Cinema do Paraná - AVEC/PR;

IARA AURÉLIA DE MACEDO - Superintendente de Orçamento e Custos, da Secretaria Municipal de Finanças.

OSMAR RODRIGUES - Diretor do Departamento de Rendas Imobiliárias, da Secretaria Municipal de Finanças.

Palácio 29 de Março, em 31 de agosto de 1993.

RAFAEL VALDOMIRO GRECA DE MACEDO

Prefeito Municipal

(Curitiba (PR), 1993).

O sistema de captação de recursos para a cultura por meio de leis de incentivo fiscal começou a ser consolidado somente a partir de 2010. Em 2011, foi criado o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (Proface), que teve o primeiro edital publicado em 2014, com intenção de viabilizar as atividades culturais a partir de leis de incentivo estaduais, sistema que foi sendo estruturado de forma gradativa.

Em 2017, foi criado o Plano Estadual de Cultura (PEC-PR), instituído através do Proface e do Conselho Estadual da Cultura (Consec):

O objetivo do PEC-PR é “assegurar o estabelecimento de um sistema de gestão pública participativa, acompanhamento e avaliação das políticas culturais, valorização, proteção e promoção do patrimônio e da diversidade cultural, acesso à produção e fruição da cultura em todos os municípios paranaenses, além da inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico” (site do Plano Estadual de Cultura).

Segundo informações do PEC, detalhado na página do governo do Estado, o principal estímulo ao investimento nas artes é o programa de dedução do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) por empresas, para o Fundo Estadual de Cultura (FEC). O fundo começou a vigorar em 2011 (lei n.º 17.043/11), para incentivar a produção e a disseminação das artes em todo o território do estado. Quem fiscaliza a distribuição e a

aplicação dos recursos é o Conselho Estadual de Cultura, formado por 36 representantes da sociedade civil e do poder público.

2 - Transformações da década de 1990 e a expansão da música popular gravada

A criação do conservatório de MPB de Curitiba ocorreu no início da década de 1990, período marcado por muitas transformações em diversos aspectos no Brasil, como na política, na economia, nas relações de mercado, na apropriação e na distribuição da cultura, entre outras. Tais mudanças já vinham sendo desenhadas desde o final da década de 1980. Marcando transformações profundas na política e no direito, foi promulgada a Constituição Federal em 1988. Outro fato político importante foi o *impeachment* do então presidente da República, Fernando Collor de Mello, em 1992, por evidências de corrupção e após decisões desastrosas na economia, como o confisco da carteira de poupança.

No entanto, no final daquele governo, foi iniciada uma mudança mercadológica que o país até aquele momento jamais havia vivenciado, com o início de um processo de abertura econômica, aumentando as possibilidades de exportação e, principalmente, de importação de produtos e insumos industriais com redução importante nas taxações, estratégia comercial que viria a ser consolidada nos anos seguintes, com a implantação do Plano Real, em 1994 (Pinheiro; Giambiagi; Moreira, 2001).

A partir dessa abertura de mercado a indústria nacional passou a implementar uma importante renovação, com a importação de máquinas, equipamentos e outros insumos necessários para a fabricação de produtos com mais eficiência e maior escala (Pinheiro; Giambiagi; Moreira, 2001). Com a implantação do Plano Real, já no governo Fernando Henrique Cardoso, a indústria tornou-se mais competitiva, conforme explicam os economistas do BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social) em publicação institucional que avaliou o período:

No período de 1988/93 o governo reduziu drasticamente a proteção aos produtores nacionais. Duas reformas, em 1988 e 1989, promoveram a queda da tarifa média sobre as importações, que baixou de 51% para 35%. A maioria das barreiras não-tarifárias foi eliminada em 1990, culminando com o fim da reserva de informática em 1992. Além disso, um cronograma renunciado de reduções tarifárias aos poucos levou o valor nominal da tarifa média sobre importações de 32,2% (...) para 14,9% (Pinheiro, Giambiagi, Moreira, 2001, p.9).

Os economistas constatarem, a partir de ideias dos autores Moreira e Correia (1998) e McKinsey e Company (1998), que “o impacto da liberalização do comércio foi imenso, tanto se considerarmos a integração do país à economia mundial como o incentivo que isso

representou para a modernização tecnológica e o incremento da produtividade” (Pinheiro; Giambiagi; Moreira, 2001, p.10).

No setor da indústria fonográfica a modernização se torna visível a partir do crescimento na fabricação e distribuição de CDs. Segundo informações do jornal *Gazeta do Povo*, o primeiro disco neste formato no Brasil foi gravado em 1986 pela cantora Nara Leão, em parceria com o compositor e violonista Roberto Menescal, e recebeu o nome de “Garota de Ipanema” (*Gazeta do Povo*, 2015). O crescimento na distribuição de CDs modificou, também, a cultura de transmissão da música: além dos produtos já consolidados - LP e fita cassete - o consumidor passou a contar com uma alternativa para diminuir a dependência das mídias abertas (rádio e televisão)⁵, implementando uma importante contribuição para a disseminação da música popular.

Segundo Eduardo Bertussi (2015), que pesquisou as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil, houve um movimento articulado para tornar o CD o principal produto desse mercado, estratégia que incluiu ainda a participação de outros setores da indústria nacional:

Esta consolidação só se tornou possível por conta de uma ação conjunta entre a indústria fonográfica e as empresas produtoras de eletrodomésticos com o objetivo de diminuir os custos dos aparelhos reprodutores de CDs, além da introdução de modelos variados que iam desde os reprodutores embutidos em um conjunto com rádio e toca-fitas até os reprodutores portáteis, conhecidos como Discman. Entre os anos de 1992 e 1993, houve uma queda de 30% no preço da nova tecnologia e, na medida em que os aparelhos reprodutores ficavam mais acessíveis aos consumidores, as gravadoras iniciaram uma estratégia que tinha por objetivo substituir definitivamente o LP pelo CD no mercado nacional (Bertussi, 2015, p.48).

Bertussi acrescenta dados (com informações do jornalista, cineasta e gestor cultural Luiz Carlos Prestes Filho) sobre o crescimento no faturamento do segmento de LPs. Segundo os dados, o faturamento do LP caiu de 28,4 milhões de dólares em 1991, para 14,5 milhões de dólares em 1994, enquanto o faturamento do CD passou de US\$ 7,5 milhões para US\$ 40,2 milhões em 1994 (Bertussi, 2015, p. 48).

A estratégia da indústria se manteve e, em 1997, o LP deixou de ser fabricado pelas grandes gravadoras e o CD tornou-se o principal produto do mercado fonográfico brasileiro (Bertussi, 2015, p.49).

⁵ Em artigo publicado na sessão Ilustrada, pela Folha de São Paulo, consta o álbum “Zezé di Camargo e Luciano” como o mais vendido de 1993. Segundo o artigo, assinado pelo repórter Thiago Ney, “nos anos 1990, vender 1 milhão de cópias de um disco era algo comum” - o que exemplifica bem o volume desse mercado. Matéria publicada em 01/jan/2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0101201007.htm> Acesso em: 08/09/2024.

2.1 - A institucionalização do ensino de música popular no Brasil

Em consonância com as transformações do mercado e com o movimento de expansão da música popular gravada, o cenário das instituições de ensino de música no Brasil nesse mesmo período - entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990 - apresentou uma mudança sutil, porém, fundamental para a renovação desse setor: a inserção gradual do ensino da música popular. Até então, as escolas e conservatórios mantinham uma didática quase exclusivamente voltada à música de concerto, com uma linha de pensamento que menosprezava as composições nacionais populares ou que não estivessem alinhadas ao repertório musical tradicional europeu.

Um marco do crescimento na demanda do estudo de música popular foi o surgimento, em 1989, do primeiro curso superior em Música Popular, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Um artigo publicado pelo *Jornal da Unicamp* mostra que na época de sua criação, o curso, que teve como um dos idealizadores o professor Eduardo Andrade, tornou-se necessário para músicos que já vinham atuando no mercado, mas não contavam com uma base para se profissionalizar e se apropriar dos novos formatos de produção e distribuição da música, para que pudessem aumentar a participação no mercado musical como um todo.

A inserção da música popular - não apenas o seu repertório, mas também suas práticas de ensino - nos cursos superiores têm contribuído para a renovação do modelo conservatorial eurocêntrico. No entanto, também caberia considerar as mudanças da criação, divulgação e consumo musical na contemporaneidade, que exigem novas configurações pedagógicas. Tudo isto diz respeito a atualizar as práticas formativas do músico em consonância com o mundo atual, com suas demandas tecnológicas e sociais (Torres; Nardini; Almeida; Marin; Alcântara, *Jornal da Unicamp*, 2017).

Segundo o artigo, a música popular nacional havia se consolidado como um campo artístico e “incorporado os avanços tecnológicos em sua produção, como os sintetizadores e os próprios computadores e essas transformações do mercado musical abriam espaço para a atuação de novos profissionais” (*Jornal da Unicamp*, 2017).

O formato tradicional de ensino de música - o estilo conservatorial - é analisado pelas pesquisadoras Maura Penna e Sílvia Sobreira. Elas citam críticas de diversos autores em relação à manutenção de modelos de repertórios prioritariamente eurocêntricos, ainda que não haja uma imposição sistemática.

Todas essas ponderações teóricas são tentativas de explicitar algo que a maioria de nós – músicos e/ou professores – conhecemos por haveremos vivenciado em nossas

formações. (...) É o desejo de expressão que, correntemente, leva as pessoas a procurar o aprendizado musical; no entanto, muitas vezes, isto é totalmente desconsiderado por professores de instrumentos que adotam o modelo conservatorial (Penna e Sobreira, 2020, p.5).

As autoras recordam que a instalação do modelo conservatorial no Brasil ocorreu a partir da criação da Capela Imperial, em 1808, devido ao uso das tradições europeias para as cerimônias religiosas, o que demandou novas maneiras de organizar a aprendizagem: “De qualquer forma, podemos assumir que tal prática se consolidou com a instituição da primeira escola oficial especializada em música e, posteriormente, com a sua substituição pelo Instituto Nacional de Música.” (Penna e Sobreira, 2020, p. 7-8). O “Imperial Conservatório de Música” foi a primeira escola oficial de música criada no Brasil, fundada em 1841 e inaugurada em 1848, no Rio de Janeiro. Mais tarde, passou a se chamar Instituto Nacional de Música, hoje conhecida como Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

O ensino conservatorial difundiu-se como modelo para a formação de músicos a partir do século XX em todo o país, em especial nas cidades maiores. Nesse período, o conservatório evidenciava a elite da cultura brasileira.

Em artigo publicado na revista *Per Musi*, em 2010, Ailton Pereira Morila analisa o início do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como um exemplo do que viria a se consolidar como o conceito de ensino da música no Brasil nas décadas seguintes:

Em 1906 estava delineado um caminho para a música e seu papel na cultura paulista. Os músicos e a música erudita tinham seu lugar privilegiado: o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A música popular que anteriormente perpassava a cidade começava a se restringir somente à cultura popular. (...) Aquele músico que escrevia ao mesmo tempo música sacra, música popular e música erudita estava em vias de extinção. Elias Alves Lobo morreu em 1901, e Tristão Mariano da Costa em 1908. O paradigma do músico eclético, da qual ambos eram casos exemplares, chegava a um termo. Inaugurava-se uma nova fase, a do músico especialista. É claro, alguns músicos da antiga tradição continuariam por algum tempo dentro do ecletismo, mas este não era mais o paradigma hegemônico (Morila, 2010, p. 96).

O autor cita um artigo publicado no periódico “A Música para todos”⁶, escrito pelo músico e crítico Alfredo Camarate, como um exemplo da visão negativa que as lideranças culturais da época formaram em relação aos músicos populares.

No artigo “Músicos amadores”, Alfredo Camarate busca separar os músicos profissionais, artistas que aprenderam seu ofício de maneira formal, em escolas, conservatórios ou com renomados professores, e os músicos amadores que

⁶ O periódico “A música para todos” circulou de 1896 a 1899 na capital de São Paulo, trazendo a agenda artística da cidade, discussões e assuntos referentes à música.

aprenderam na prática. (...) É notável a forma como, neste artigo, ao mesmo tempo em que promove a separação entre duas classes de músicos – os profissionais e os amadores, estes devendo ser metaforicamente espancados “com cacete”, ou seja, excluídos do universo musical paulistano – Alfredo Camarate deixa registrado todo o processo de aprendizado informal que o músico popular enfrenta, registrando inclusive nomes populares para movimentos musicais (Sacarrolhas, solução), melodias e ritmos consagrados no popular (lundu, polca, modinhas, contradanças, trechos de óperas), e comparando-o a outros saberes populares como o curandeirismo (Morila, 2010, p. 93).

O conceito de ensino conservatorial ficou consolidado e se espalhou pelo país durante todo o século XX. No caso de Minas Gerais, o governo chegou a implementar uma rede de Conservatórios Estaduais de Música a partir de 1950, conforme menciona a pesquisadora Margarete Arroyo, que analisou o Conservatório de Uberlândia, que fica na região Sudoeste de Minas Gerais.

A autora observou uma mudança significativa somente após os anos 1990, com a recorrência de cursos voltados ao segmento popular. Segundo ela, já haviam sido levados ao conservatório alguns movimentos de música popular desde os anos 1970, porém, no decorrer de seu trabalho de campo, no período entre 1995 a 1997, “essa modalidade passou a ganhar espaço cada vez maior” (Arroyo, 2001, p. 62).

Arroyo percebeu que a inserção do ensino de música popular no Conservatório de Uberlândia foi resultado de uma pressão dos próprios alunos, e essa mudança foi responsável por evitar a evasão dos estudantes: “Nesse quadro, a centralidade da música erudita na educação musical começa a ser relativizada, mas seu poder hegemônico ainda transparece em falas e ações como a ênfase no domínio dos códigos escritos” (Arroyo, 2001, p. 64).

De acordo com a autora, os professores da instituição também indicaram que a introdução de cursos de música popular seria uma necessidade.

As falas (de professores) revelam que a introdução da música popular no Conservatório vem responder a uma negociação com os alunos e seu papel pode ser interpretado como sendo colocada na contramão para estancar a evasão. Essas mudanças podem ser articuladas com as representações sobre o fazer musical, nesse caso, um alargamento do que se considerava fazer musical, apropriado a uma instituição escolar. Tradicionalmente, instituições tais quais os conservatórios de música mantiveram-se como espaço prioritariamente voltado para o ensino da música erudita europeia. (...) A música popular, presente através da prática de conjunto, promoveu (...) uma revolução no Conservatório (Arroyo, 2001, p.64).

O Conservatório de Tatuí, no interior de São Paulo, tem uma trajetória de sucesso e chegou a concentrar mais de 3 mil alunos matriculados no final dos anos 2000 (Delarole, 2010, p. 98). Contudo, foi em 1989 que a instituição contou com uma expansão importante, com a criação do núcleo MPB/Jazz, com cursos de música popular brasileira, jazz e choro. Segundo

informações do site do conservatório, esse setor passou a “atrair centenas de novos estudantes, inclusive estrangeiros, muitos dos quais já músicos profissionais em busca de aperfeiçoamento” (site do Conservatório de Tatuí).

Durante a gestão de Antonio Carlos Neves, que permaneceu como diretor entre meados dos anos 1980 até 2007, houve uma “democratização” da escola, que passou a aceitar alunos de maior faixa etária, e não somente crianças e pré-adolescentes, como no início de sua implantação, em 1951 (Delarole, 2010, p. 98).

Delarole, que pesquisou a história do Conservatório de Tatuí, considera este e outros aspectos como a promoção de eventos e o investimento em formação de público, como ações “populistas” daquele diretor, mas que, por outro lado, contribuíram fortemente para o crescimento da instituição. Com a inserção de grandes projetos, como Pró-Bandas, Festival de Inverno - Núcleo Tatuí e Campos do Jordão, Festival de MPB e encontros internacionais, o conservatório passou a ter um status de reconhecimento nacional e internacional (Delarole, 2010, p. 99).

A pesquisadora Elizabeth Travassos observou uma espécie de “rebeldia” na postura dos alunos diante de uma escola dedicada aos clássicos - o Instituto Villa Lobos, escola de música da UniRio (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), onde ela investigou, nos anos 1990, o gosto dos estudantes em relação aos estilos de música. “É assim que alguns estudantes veem o IVL, que clama por maior atenção ao popular”, disse ela, após a avaliação de resultados de sua pesquisa (Travassos, 1999, p.135).

Travassos observou ainda a música instrumental como destaque para a atuação dos estudantes, que, na maioria, tinham mais interesse pelo popular, ainda que inseridos em métodos de escola erudita:

A chamada música instrumental é prestigiada como a nata do popular. Associada a músicos “anfíbios” que atuam também no circuito erudito, evoca um refinamento do gosto, a posse simultânea dos saberes escolares e das habilidades consideradas típicas do músico popular. Trata-se de um tipo de música destacado por sua qualidade intrínseca, que reflete a “preocupação artística” de seus produtores. Sofre a marginalização imposta pelos meios de comunicação de massa e confina-se a espaços restritos e selos fonográficos alternativos. Suas dificuldades são atribuídas à organização do mercado, às grandes empresas fonográficas, quando não ao despreparo do público. A música instrumental figura como repertório difícil, que exige cultivo por parte de músicos e ouvintes, distante do gosto das massas. Produto dirigido a ouvintes musicalmente qualificados, estabelece uma relação entre músicos e seu público semelhante àquela que caracteriza a música erudita (Travassos, 1999, p.135).

A música popular esteve presente em diversas fases no Instituto Villa Lobos, desde os anos 1970, mas o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Música Popular Brasileira - Arranjo Musical foi formalizado somente em 1997, conforme consta no site da instituição (site do IVL/UniRio).

O Conservatório Pernambucano de Música também consolidou o ensino da música popular entre 1989 e 1990, período em que realizou uma reestruturação pedagógica. O conservatório já vinha se destacando como um centro de difusão da música popular desde o final da década de 1960, com a criação da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que utilizava temas da música nordestina em composições eruditas.

Conforme o histórico apresentado no site da instituição, a partir de meados dos anos 1980, o conservatório passou a criar grupos musicais instrumentais com os alunos e também iniciou a implantação do método Suzuki no ensino, fortalecendo a institucionalização do ensino popular. Em 1984, o grupo Orquestra de Cordas Dedilhadas lançou seu primeiro LP, pelo Projeto Nelson Ferreira, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, que posteriormente foi relançado pela Funarte. Em 1987, ainda segundo o site, o grupo lançou um segundo LP (site do conservatório de Pernambuco).

Em 1989 foi feita uma reestruturação pedagógica para alinhar o ensino ao sistema de Ensino Regular, com a regulamentação dos cursos como Técnicos e cursos Livres de instrumentos, tanto na linha erudita como popular:

Para atender às novas demandas internas e externas do ensino musical, o Conservatório entrou em nova fase de reestruturação organizacional, em agosto de 1989, buscando adequar-se à nova realidade e aos desafios que, no final de século por certo, haveriam de surgir, passando por uma ampla reforma administrativa e pedagógica concluída em 1990 (Alves, 2018).

Em 1992, o Conservatório de MPB de Curitiba foi criado, a partir de uma parceria entre o então prefeito da cidade, Jaime Lerner e o maestro carioca Roberto Gnattali.

Na época da criação do conservatório, Gnattali era professor da UniRio. Em um encontro com Lerner, durante a Oficina de Música de Curitiba de 1992, foi iniciada uma troca de ideias para implantar um projeto de ensino de música popular, e o projeto rapidamente tomou forma.

Ainda em um local provisório, o maestro começou a trazer partituras, livros, métodos e professores do Rio de Janeiro para iniciar o trabalho de difusão da MPB. No ano seguinte, o CMPB foi inaugurado em sede própria.

Em depoimento às pesquisadoras Aparecida Vaz da Silva Bahls e Lilia Maria da Silva, no livro “Curitiba & Música” (2016), que conta a história da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), Gnattali relata que na conversa inicial que teve com Jaime Lerner, o então prefeito se mostrava inquieto com a falta de uma instituição que explorasse melhor a música popular: “Eu percebo que a música erudita vai bem, nós a organizamos aqui, com a Camerata (referindo-se a Camerata Antiqua de Curitiba). A música clássica, aqui em Curitiba, está legal, mas a música popular não”, disse Lerner (Bahls; Silva, 2016, p. 181).

O CMPB mantém uma média anual de mil alunos, e uma extensa programação cultural durante o ano, reunindo alunos, professores e grupos musicais.

Quadro 1: Instituições que implementaram ensino de música popular no período

Instituição	Curso	Ano
Unicamp	Bacharelado em música popular	1989
Conservatório de Tatuí	Cursos de MPB, Jazz e Choro	1989
EMESP Tom Jobim	Cursos de música popular	1989
Conservatório de Uberlândia	Cursos de música popular	1990
Conservatório Pernambucano de Música	Regulamentação de cursos e grupos de música popular	1990
Conservatório de MPB de Curitiba	Cursos/Grupos de música popular	1992
UniRio (Instituto Villa-Lobos)	Bacharelado em música popular	1997

Fonte: Elaboração própria. Dados obtidos nos sites oficiais das Instituições (2025).

2.2 - Formação de plateia para a MPB: o Projeto Pixinguinha

A demanda por cursos voltados à MPB no Brasil teve um grande impulso a partir de iniciativas de valorização dos gêneros musicais integrados a essa sigla. Um mecanismo importante implementado pelo governo federal foi o Projeto Pixinguinha, que iniciou em 1977, sob a direção de Hermínio Bello de Carvalho levando nomes da MPB em shows pelo país, através da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Foram mais de 30 anos, desde o final dos anos 1970, de apresentações de músicos que se destacavam no cenário nacional, e eram levados em caravanas para os eventos, aproximando essa música do público de todas as regiões do país.

O projeto seguiu com a missão de formar plateia para a música popular, como relata a pesquisadora Gabriela Sandes Borges de Almeida (2009). Segundo ela, a primeira edição do projeto Pixinguinha, em 1977, aconteceu em seis capitais: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Porto Alegre e Curitiba. Os shows eram realizados em duplas ou grupos de artistas, e, naquela edição, contou com João Bosco e Clementina de Jesus; Ivan Lins e Nana Caymmi, Ademilde Fonseca e Abel Ferreira; Marisa Gata Mansa, Tito Madi e Moacyr Silva; Jards Macalé, Moreira da Silva e Conjunto A Fina Flor do Samba; Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho; Carmem Costa, Carlinhos Vergueiro e Grupo Chapéu de Palha; Cartola, João Nogueira e Grupo Bandola; Alaíde Costa, Turíbio Santos e Copinha; Marlene e Gonzaguinha; Dóris Monteiro e Lúcio Alves; Wanderléia e Jorge Veiga; Marília Medalha e Zé Kéti. (Almeida, p.46-47)

Conforme registros da autora, o projeto prosseguiu até 1997. Em 2005, o Brasil foi o país convidado para protagonizar o evento *Saisons Culturelles Étrangères*, na França, com o tema *Brésil, Brésils*. Oito caravanas do Projeto Pixinguinha foram levadas para participar do evento. Segundo Almeida, logo depois, em 2005, o projeto teve cortes, mas foi realizado até meados de 2008 (Almeida, 2009, p.144).

A valorização da música popular repercutiu no crescimento do número de escolas e eventos dedicados a esse gênero. Um dos exemplos mais marcantes foi a criação da Escola Portátil de Música, que a partir do ano 2000 passou a reunir músicos e alunos em aulas teóricas e práticas de vários instrumentos no Rio de Janeiro. A escola começou com 50 alunos na Sala Funarte e chegou a alcançar mais de mil alunos, tendo como professores músicos atuantes no mercado, e que têm o choro como foco principal:

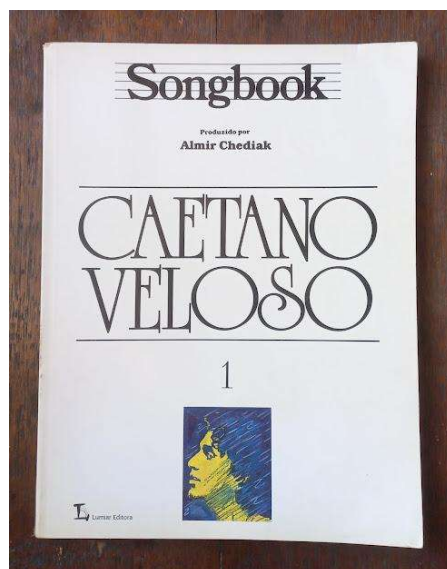
A proposta de promover a educação musical a partir da linguagem do choro proporcionou, ao longo das últimas duas décadas, a formação de dezenas de jovens músicos atuantes no cenário nacional. Por outro lado, são milhares de alunos diletantes que atuam amadoristicamente e contribuem para a divulgação e para a formação de novas plateias interessadas no choro e na música brasileira (site Casa do Choro).

O movimento de valorização da música popular no período se fortaleceu e contou com reforços, como o trabalho de produção de livros didáticos voltados à MPB de Almir Chediak, através de sua editora Lumiar, que iniciou a produção de songbooks já nos anos de 1980 e, com

ele, a intensa distribuição de revistas cifradas por diversas editoras, que aproveitaram a demanda do mercado editorial para explorar esse nicho⁷.

Outro exemplo bem sucedido foi o programa “Bem Brasil”, veiculado pela TV Cultura entre 1991 e 2008. O programa, gravado no Sesc Interlagos, em São Paulo, era apresentado por Wandi Doratiotto e concentrava grandes plateias: “A atração se destacou por levar shows ao vivo para a TV e recebeu nomes como Tim Maia, Gal Costa, Cássia Eller e Zeca Baleiro (Cultura Uol, 2024).”

Figura 2 - Capa da primeira edição da coleção de songbooks de Almir Chediak



Fonte: Arquivo pessoal

⁷ A biografia de Almir Chediak consta no site da Academia Líbano-brasileira de Letras, Artes e Ciências. Segundo o site, “a série Songbook da MPB é um trabalho que reproduz minuciosa e fielmente música e letra com as cifras e acordes revisados pelos próprios compositores, criando algo inovador que eternizaria as obras de nomes da MPB. (...) A primeira edição foi de Caetano Veloso, com 135 partituras e letras das músicas distribuídas em dois volumes.”

3 - A criação do CMPB: projeto cultural e “identidade curitibana”

O objeto de estudo desta pesquisa remete ao início da década de 1990, momento em que o Brasil passou por diversas transformações econômicas, políticas e culturais.

A cidade de Curitiba, nessa época, viveu uma fase de reestruturação importante, na qual destacam-se aspectos arquitetônicos e sócio-políticos, com a implantação de vários equipamentos públicos de conceito singular, além de novos espaços voltados à cultura, que foram distribuídos na área central e também nos bairros. Muitos desses equipamentos utilizavam materiais construtivos diferenciados, como metal e vidro, formando um cenário considerado moderno e ao mesmo tempo acolhedor. Esses espaços passaram, conforme uma proposta lançada propositalmente, a atrair moradores e turistas para participar ativamente da evolução e da ebulição cultural da cidade, assim como descreve a pesquisadora Fernanda Sánchez García:

Ao elencar o conjunto de intervenções urbanas mais recentes, correspondentes ao período 91-92, verificamos um número significativo de obras que imprimiram novas marcas à materialidade urbana. Estes novos espaços relacionam-se às atividades de lazer e cultura. De fato, o projeto de modernização do espaço incorpora como valor, a ética e a estética do lazer na cidade. (...) Chamamos a atenção para a estreita vinculação entre espaço e cultura ao analisarmos os principais conteúdos simbólicos e valores projetuais que orientam as soluções espaciais adotadas e a apropriação social (García, 1997, p. 60-61).

Tal proposta de inovações arquitetônicas e de interferência do gestor no cenário público incluiu a revitalização do centro histórico da cidade e ali foi estabelecido, pelo governo municipal, o primeiro espaço público voltado ao desenvolvimento e fomento para a música popular da capital: o Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba (CMPB).

Durante o desenvolvimento do espaço, foram inseridos cursos regulares de instrumento, teoria musical e canto, ofertados com mensalidades consideradas acessíveis, além de uma programação ativa de eventos, que passou a concentrar um grupo de profissionais de excelência e reunir grande público. Entre esses eventos destacam-se "Domingo Onze e Meia", "Roda de Choro", "Encontro com Mestres da MPB" e "Afina-se" (este último, evento que promove apresentações dos alunos a cada semestre), todos realizados dentro do espaço próprio e logo considerados tradicionais na cidade, inserindo a agenda no circuito turístico da cidade.

O conservatório passou também a abrigar grupos importantes de música popular, como “Vocal Brasileirão”, “Coral Brasileirinho”, e o grupo que iniciou como “Orquestra do conservatório de MPB” e que, depois de alguns anos, se dividiu em “Orquestra à Base de Corda” e “Orquestra à Base de Sopro”, além do grupo vocal “Grupo Brasileiro”.

Figura 3 - Matérias de jornais impressos sobre a implantação do CMPB



Fonte: Casa da Memória

Figura 4 - Matéria de jornal impresso sobre o lançamento do CMPB (07/jul./1992)



Fonte: Casa da Memória

O surgimento do CMPB ocorre em um cenário político singular, entre dois governos marcantes: dos políticos Jaime Lerner e Rafael Greca. Lerner, arquiteto por formação e conhecido mundialmente por concretizar um modelo de cidade funcional e esteticamente planejada (Curitiba a partir dos anos 1970), foi o prefeito que deu o pontapé inicial para a concepção do CMPB. Logo depois, Rafael Greca, que o sucedeu na prefeitura de Curitiba,

inaugurou o conservatório em um espaço próprio, a partir da revitalização dos prédios históricos do Largo da Ordem, assim como descreve o Relatório CMPB 10 Anos:

Criado a 7 de julho de 1992, pelo então prefeito Jaime Lerner, o Conservatório de Música Popular Brasileira é uma instituição governamental mantida pela Fundação Cultural de Curitiba (órgão de cultura de Prefeitura Municipal de Curitiba dedicado ao ensino, à pesquisa e à produção de eventos artístico-culturais na área de música brasileira popular autoral). Situado na esquina das ruas Mateus Leme com Treze de Maio, no centro histórico de Curitiba, nas imediações do Largo da Ordem, o Conservatório é, na verdade, uma composição de dois prédios centenários: o Solar dos Guimarães, e o sobrado contíguo, antiga sede da Casa da Memória (Twardowsky, 2002, p.6).

Figura 5 - Inauguração do CMPB, com Jaime Lerner e Rafael Greca descerrando a placa de inauguração (07/out./1993)



Fonte: Casa da Memória

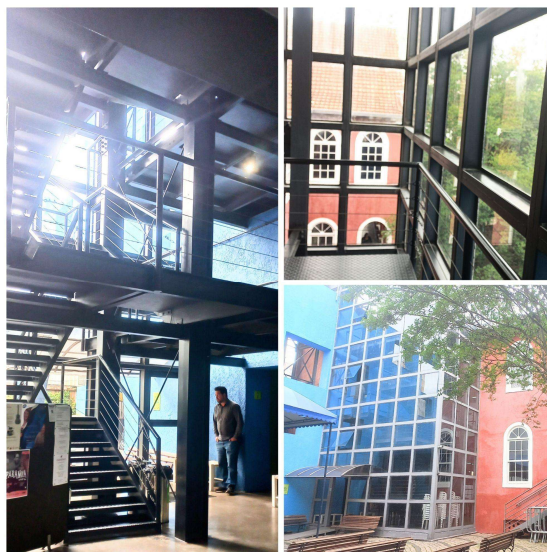
O prédio onde foi estabelecido o CMPB foi revitalizado pela equipe de arquitetos de Jaime Lerner, que preservou a antiga fachada e instalou, na parte que antes estava deteriorada, uma estrutura de metal e vidro, definindo o estilo arquitetônico desenvolvido nos diversos equipamentos culturais e utilitários da cidade, desde as estações-tubo de ônibus, até os espaços culturais, como o Memorial da Cidade, passando pelas estruturas de administração regionais, chamadas Ruas da Cidadania.

Esse espaço concreto, esteticamente padronizado, com uma missão moderna e voltada ao fomento cultural, apresentou-se como uma contribuição perfeita na concretização de um conceito de “construção” de uma “identidade curitibana” (Garcia, 1997, p.35), tratada pelo marketing político como inovadora e culturalmente vanguardista.

O conservatório foi instalado no antigo Sobrado dos Guimarães, construído em 1897 como residência da família de Manoel Antonio Guimarães Neto e que depois foi utilizado para

atividades comerciais. Entre 1905 e 1979 abrigou a Casa Ivaí, a tipografia da família Locker, o hotel São José e, por último, o hotel do Machado, que sofreu um incêndio em 1979.

Figura 6 - Imagens do interior do CMPB



Fonte: Arquivo pessoal

O edifício Solar dos Guimarães foi reformado para abrigar o conservatório de MPB seguindo a linha arquitetônica das intervenções públicas realizadas na cidade de Curitiba no início dos anos de 1990, que destacava vigas metálicas aparentes, vidraças que valorizam a luz natural, escadas e mezaninos de metal, entre outros elementos que estão incorporados em uma referência estética. O prédio possui áreas de três e de quatro pavimentos, com uma estrutura distribuída da seguinte forma: no andar térreo, a entrada e a recepção, a Secretaria, a Coordenação de Cursos e de Produção e, no mezanino, a Administração. O espaço externo contém um palco coberto na praça histórica do prédio, a Praça Jacob do Bandolim. Aos domingos, ou em alguns eventos pontuais, a praça é aberta ao público com uma entrada diretamente pela rua lateral. Do lado de fora do prédio também há uma sala para as aulas de bateria.

No segundo andar fica a Sala de Contra-Regragem Musical (Instrumentos), onde são guardados aparelhos de som e apenas alguns instrumentos reserva, visto que, a maioria dos alunos traz o próprio instrumento para as aulas.

No terceiro andar estão a sala da Coordenação Pedagógica e seis salas de aula, cada uma com o nome de um grande mestre da Música Popular, começando com a Sala Pixinguinha, além das salas: Chiquinha Gonzaga, Hermeto Pascoal, Noel Rosa, Cartola e Tom Jobim. Este

mesmo andar contém uma passagem para a Sala Guimarães Rosa e mais um espaço, ambos cedidos para o setor de Literatura do Município. Além disso, este anexo abriga a Sala de Práticas de Conjunto, onde funcionam os ensaios de grupos, como a Orquestra de Cordas e o Vocal Brasileiro, além de aulas de Teoria Musical.

Deste andar também há o acesso ao sótão por uma escada, onde fica uma sala de aulas de Harmonia Funcional e de Composição.

No quarto andar do prédio ficam a copa, que atende todos os funcionários, e o auditório, que também funciona como sala de aula e local de ensaio da Orquestra de Sopros.

Além disso, uma grande sala foi especialmente preparada no anexo do andar térreo para abrigar a sala de Arquivo, a Biblioteca e a Fonoteca do conservatório.

Em todos os andares há dois banheiros, um feminino e um masculino, e há um elevador que atende todo o prédio.

O CMPB mantém um calendário fixo de atividades, incluindo ensaios, eventos, apresentações, etc. Cada uma delas está descrita no contrato de gestão, portanto, raramente sofre alterações e por conta do espaço, que não tem como ser ampliado, novas atividades na agenda do CMPB estão praticamente fora de cogitação, conforme informações do setor de Coordenação. A realização das atividades prevê, inclusive, uma meta de público, que não pode ser ultrapassada a cada período, sendo todos os projetos moldados por editais públicos.

Apesar da grande demanda por atividades culturais locais, especialmente de músicos, a agenda do conservatório não permite o aumento de eventos. A oportunidade que o músico local tem para se inserir nesse espaço cultural é o programa Domingo Onze e Meia, que foi criado em 1994 para a divulgação da produção musical de Curitiba. Os maestros dos grupos do CMPB selecionam os artistas que irão se apresentar. Os shows, que visam apoiar a cena musical local, acontecem mensalmente nas manhãs de domingo, na Praça Jacob do Bandolim, palco externo do CMPB, que tem portões abertos diretamente para a rua lateral do conservatório.

Alguns eventos extraordinários funcionam em processo de “contrapartida” com outras instituições culturais, a partir de parcerias para promoção cultural geral. Por exemplo, quando um músico de renome está participando de alguma atividade cultural no município, pode constar em seu contrato, como contrapartida, uma atividade no conservatório, que pode ser uma apresentação, um debate ou um workshop.

3.1 - Dois personagens e a concretização de um projeto

A criação de um espaço público voltado à cultura depende de definições que sejam alinhadas com a estrutura política vigente. No caso do conservatório de MPB, o encontro entre

duas personalidades que tinham afinidade de pensamento - Jaime Lerner e Roberto Gnatalli, na época filiados ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) -, permitiu a construção de um projeto inovador: a implementação de uma escola especializada em música popular brasileira, um conjunto de gêneros musicais que estaria em processo de institucionalização em ambientes de ensino formal de música naquele período.

Na época, o maestro Roberto Gnatalli era professor da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), e tinha acabado de finalizar o projeto da Orquestra de Música Brasileira. Em um encontro com o então prefeito de Curitiba Jaime Lerner, na Oficina de Música de Curitiba de 1992, surgiu a ideia de implantar na cidade um projeto de ensino e fomento à música popular, elemento que poderia consolidar o pretendido perfil “inovador” da capital paranaense.

Jaime Lerner, arquiteto e urbanista, iniciou na vida política em 1965 como integrante do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), participando, inclusive, do Plano Diretor implementado na cidade. Logo depois, foi prefeito de Curitiba em 1971, e ficou conhecido por desenvolver soluções inovadoras na urbanização e na estética da cidade. Desde então, Lerner era constantemente acompanhado de uma equipe de arquitetos para a concretização de suas ideias⁸. Na esfera da cultura, um dos projetos foi o Teatro Paiol, estrutura de um antigo paiol de pólvora que foi transformado em teatro de arena. Na inauguração estiveram Vinícius de Moraes, Toquinho, Marília Medalha e Trio Mocotó.

Em sua terceira gestão, entre 1989 e 1992, Lerner não apenas continuou o ritmo de intervenções urbanas, como inseriu uma marca de modernização, utilizando elementos de vanguarda na época, como estruturas de metal e vidro, em diversos equipamentos urbanos e da cultura. Um desses projetos viria a ser o Conservatório de MPB, que integrou o plano de revitalização do Largo da Ordem. A fachada do antigo casarão permaneceu intacta, mas a parte interna foi inteiramente reformada.

Jaime Lerner foi prefeito de Curitiba por três mandatos e duas vezes governador do Paraná. Faleceu em 2021.

⁸ Jaime Lerner trabalhou nas três gestões de prefeito com uma equipe de arquitetos para desenvolver suas propostas de intervenção urbana. O arquiteto Abrão Assad trabalhou com ele desde a primeira gestão, em 1970, quando fez o projeto de restauração do Teatro Paiol e, em 1992, ano de criação do conservatório de MPB, foi o primeiro brasileiro a ser premiado com o If Design Award, oferecido anualmente em Hannover, Alemanha, pelo projeto dos tubos de ônibus. Assad também assina os projetos do Jardim Botânico e da Rua 24 Horas, entre outros. A premiação relativa ao projeto dos tubos recebida pelo então prefeito e sua equipe consta no site do Instituto Jaime Lerner, que relaciona diversos outros prêmios nacionais e internacionais recebidos por Lerner.

Figura 7 - Maestro Roberto Gnattali (2025) e Jaime Lerner



Fonte: Arquivo pessoal/Andrey, Ag. France Press-Getty Images

Roberto Gnattali nasceu em uma família de músicos, no Rio de Janeiro, onde iniciou o estudo de piano com sua tia, Aída Gnattali. Na fase de adolescência estudou música em Brasília, onde permaneceu até 1971. Voltou ao Rio de Janeiro, e se aproximou mais de seu tio, Radamés Gnattali, maestro, arranjador, compositor e respeitado instrumentista. Chegaram a trabalhar juntos na trilha sonora do filme “Perdoa-me por me traíres”, de 1985. Na época, Radamés já estava deixando de atuar pela idade avançada, vindo a falecer em 1988.

Roberto permaneceu fincado nos estudos. “Eu queria estudar regência, arranjo, e entrei na faculdade pra poder lecionar música”, diz. Ele concluiu a Licenciatura em Música na UniRio em 1972, e foi incorporado ao corpo de professores para dar aulas de História da Música. Em 1984, criou a Orquestra Brasileira, que era uma orquestra formada por jovens músicos. Era uma espécie de “orquestra-escola”, conceito que já permeava o pensamento do maestro:

Eu sempre achei que o ensino deveria estar incorporado à estrutura de produção musical. Talvez por trazer conceitos que me chegaram na adolescência, de nomes como Darci Ribeiro, Paulo Freire e Villa Lobos. São nomes como esses, incluindo Radamés, que fizeram a cultura do país, e são esses nomes nos quais eu me inspirei. (Gnattali, 2025)

A criação de uma estrutura com o mesmo termo do erudito “conservatório”, porém, com a finalidade de desenvolver a música brasileira, soava como uma nova dissonância a ser explorada: “Na época, quando falávamos de ensinar música popular, as pessoas estranhavam, porque isso não existia no Brasil”, diz Gnattali.

No livro “Curitiba & Música”, que conta a história da Fundação Cultural e todos os projetos ligados a ela, as pesquisadoras Aparecida Vaz da Silva Bahls e Lília Maria da Silva exploram esse momento de criação do conservatório e enfatizam a aproximação entre esses dois personagens:

Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio), Gnattali era regente da Orquestra de Música do Brasil⁹ e, como educador, sempre demonstrou grande preocupação com questões ligadas à música brasileira. O prefeito, por sua vez, tinha consciência que a música popular precisava de mais incentivo. A empatia entre ambos foi imediata (Bahls, Silva, 2016, p.184).

Em seu depoimento às pesquisadoras, Gnattali mostra que ficou muito empolgado com a ideia quando teve uma conversa inicial com a então presidente da Fundação Cultural, Lúcia Camargo, e cita que “nem dormiu aquela noite” porque, “coincidentemente, eram coisas que eu vinha refletindo há anos na universidade” (Bahls; Silva, 2016, p.181). Ainda em depoimento no livro, Gnattali relata que na conversa que teve com Jaime Lerner, o então prefeito se mostrava inquieto com a falta de uma instituição que explorasse melhor a música popular.

O projeto inicial para o conservatório tinha como foco concentrar um ensino de nível avançado, que se tornasse um centro de atração de grandes músicos locais, nacionais e internacionais. Professores que foram chamados de outras instituições para participar do projeto chegavam em Curitiba com a missão de formar um núcleo de profissionalização para músicos que seriam especialistas no repertório nacional, sem deixar de lado a partitura como suporte do ensino.

Para Roberto Gnattali, seria uma forma concreta de preservar o legado da música brasileira:

Havia essa preocupação, de iniciar uma escola de estudo da música brasileira, que falasse português. Já tínhamos uma estrutura de música clássica, e em outros países, de jazz e de rock. Onde os músicos poderiam estudar Pixinguinha, Cartola, Elza Soares e Nelson Sargento? O conservatório foi feito pensando nisso. Tinha como estratégia ser um centro de estudos voltado a esse pensamento - manter o legado da música brasileira, formando uma sistematização do ensino, que ainda não existia para o popular. O desenvolvimento de aulas de análise e composição para compositores e musicistas, além da formação dos conjuntos, que se tornaram escolas de estilos, tudo contribuía para essa sistematização.

A primeira geração de professores estava alinhada com esse pensamento, buscando sempre a diversidade de sons da música brasileira, como o choro, o samba, o baião, e a música caipira. Eram pessoas experientes, como o exemplo do Gulin¹⁰, que trabalhou um conteúdo para viola que havia sido elaborado a partir da música clássica. E assim o conservatório abria suas portas para estudantes que vinham de vários lugares, São Paulo, Rio, Brasília.

Afinal, a escola torna-se um espaço onde será estudado o legado da música de um povo, com suas características próprias, que identificam a cultura desse povo¹¹ (Gnattali, 2025).

⁹ As autoras se referem à Orquestra de Música Brasileira comandada por Roberto Gnattali de 1984 a 1992.

¹⁰ Gnattali refere-se ao professor e compositor Rogério Gulin.

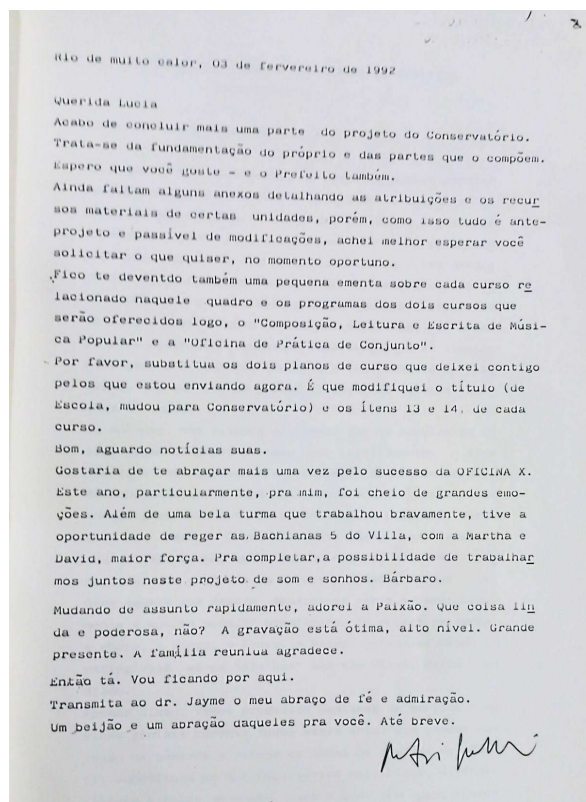
¹¹ Em 23 de abril de 2025 o maestro Roberto Gnattali participou do X Festival “É no choro que eu vou”, onde falou sobre a importância do CMPB, no auditório da Unespar, em Curitiba.

Em depoimento, Gnattali comentou que foram criados depois outros centros de estudos de música brasileira, como o Conservatório de MPB de Itajaí, que “foi inspirado no conservatório de Curitiba, consolidando a continuidade de uma semente”¹².

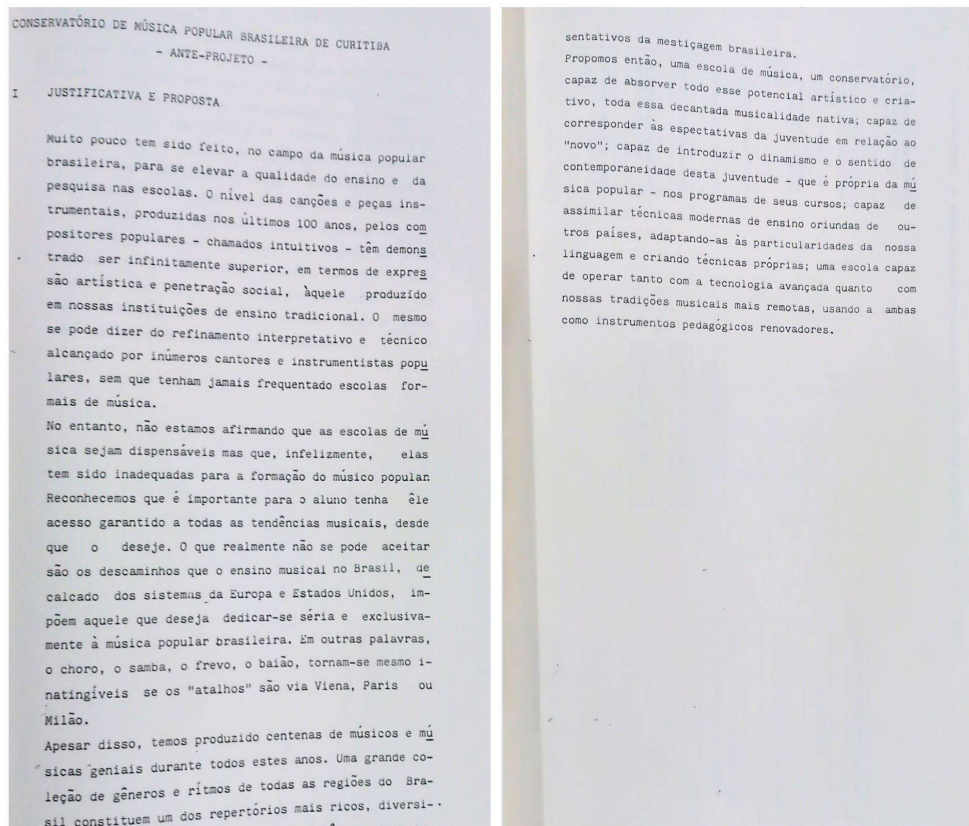
Na época da criação do CMPB, a definição de recursos para a Cultura dependia de direcionamentos políticos, e a estratégia ideal era oficializar a solicitação para regularizar o projeto.

Em entrevista para esta pesquisa, o maestro Gnattali lembrou com carinho do momento em que ele e Lerner decidiram realizar o projeto e conta que voltou ao Rio de Janeiro e imediatamente datilografou o projeto do conservatório, com todos os detalhes sobre as necessidades estruturais, como o número de salas, instrumentos, setores e profissionais, assim como lhe foi solicitado. Ele também redigiu uma carta direcionada à então secretária Municipal de Cultura da época, Lúcia Camargo, conforme lhe foi recomendado pelo prefeito (Gnattali, 2025). Ambos os documentos estão preservados na Casa da Memória.

Figura 8 - Reprodução de Carta redigida por Roberto Gnattali e primeiras páginas do Anteprojeto de criação do CMPB



¹² O Conservatório de MPB de Itajaí Carlinhos Niehues foi criado em 2007. Atualmente, conta com 13 cursos de instrumentos, canto, teoria e programas de ensino coletivo, mantendo parceria com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



Fonte: Casa da Memória

3.2 - Três décadas, três fases

O CMPB funciona desde 1993 no mesmo local em um sistema de aulas e eventos com poucas alterações, atendendo uma média anual de mil alunos. Na primeira década os desafios foram a implantação de programas e atividades que até então eram novidades na cidade, com a formação de grupos de música popular, oficinas e eventos abertos à comunidade. Na segunda década, houve uma transformação com a transferência da gestão para o Instituto Cultura de Curitiba (ICAC), que passou a gerenciar as compras de material, manutenção e realização de eventos em sistema terceirizado. Foi o momento de apostar em um sistema que supostamente traria estabilidade, tornando a instituição independente de governos que passassem pelo município. A mudança gerou polêmica e conflitos entre a direção do CMPB e do ICAC.

Este contexto histórico foi observado a partir de fontes primárias, como jornais impressos da época, material de arquivo do próprio conservatório, e de entrevistas, realizadas a partir de questionários pré-elaborados, com liberdade para cada entrevistado registrar suas histórias de acordo com suas preferências.

O uso de matérias de jornal tem importância histórica, levando em consideração que, no início de funcionamento da instituição (começo dos anos 1990) os jornais impressos eram fonte oficial de informações sobre a sociedade.

A autora Tania de Luca (2008, p. 120) destaca a importância da imprensa brasileira enquanto fonte histórica para pesquisadores desde os anos 1970, quando começaram a despontar pesquisas sobre a política e temas relacionados à classe operária e à imigração. Ela observa, ainda, a importância da imprensa para o cenário político, já que o conteúdo dos jornais e revistas passaram a ser vistos como objeto de estudo:

As ambiguidades e hesitações que marcaram os órgãos da grande imprensa, suas ligações cotidianas com diferentes poderes, a venalidade sempre denunciada, o peso dos interesses publicitários e dos poderosos do momento também podem ser apreendidos a partir de determinadas conjunturas, caso do governo João Goulart e da morte do jornalista Wladimir Herzog, que foram alvo de estudos específicos, ou a partir da atuação de figuras paradigmáticas como Samuel Wainer, Carlos Lacerda e Assis Chateaubriand. (...)

Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas importa destacar que, em todos os casos citados - e certamente em outros não referidos -, a importância da palavra impressa nos periódicos está plenamente assente. O seu uso generalizou-se a ponto de se tornar um dos traços distintivos da produção acadêmica brasileira a partir de 1985 (Luca, 2008, p. 130)

As entrevistas se mostram essenciais na medida em que formam uma construção da realidade, conforme os entrevistados se apresentam. É interessante observar que, na prática, no decorrer de algumas das entrevistas, a coleta se mostrou um pouco desordenada, com memórias atravessando perguntas e respostas, tornando, em alguns momentos, as *transcrições* quase incompreensíveis para leitores (por isso, suprimidas deste trabalho). Esse fato não interferiu nos resultados, já que tal processo é considerado comum, conforme Ecléa Bosi, que esclarece minuciosamente o trabalho dos pesquisadores em “O tempo vivo da memória” (Bosi, 2003). Ela entende que, no transcorrer de uma pesquisa histórico-sociológica, a metodologia apresenta peculiaridades que “mostram a humanidade” do trabalho que se respalda na memória (BOSI, 2003). Baseada na visão de Proust, ela observa que uma entrevista pode ser recheada de verdade na medida em que se mostra frágil e confusa:

A fala emotiva e fragmentada é portadora de significações que nos aproximam da verdade. Aprendemos a amar esse discurso tateante, suas pausas, suas franjas com fios perdidos quase irreparáveis. Pesquisadores de campo, somos hamletianos, desconfiamos do discurso desenvolvido, sem lastro. Estamos sempre à procura do que está ainda inexpresso e do que hesita em ser capturado pela interpretação. (Bosi, 2003, p. 65)

Na terceira década, veio a grande prova para a continuidade do projeto como um todo, com as dificuldades trazidas pela pandemia de covid-19, momento em que o CMPB até cogitou a suspensão das atividades.

A partir do retorno das aulas e eventos presenciais, houve uma acomodação da gestão e o indício de uma possível reformulação da visão sobre o investimento na área musical do município, com a intenção de ampliação da estrutura de ensino musical a partir do fortalecimento da base de formação em música, na etapa que antecede o ingresso de alunos no conservatório: o programa de musicalização infantil MusicaR.

3.2.1 - Primeira década: O desafio de começar e primeiras desarmonias

Um dos principais documentos de registro sobre as questões históricas e estruturais da criação do CMPB é o “Relatório das Atividades CMPB 10 Anos”, registrado por Twardowsky em 2002:

O Conservatório de MPB (nome pelo qual é mais conhecido ou simplesmente CMPB) foi instalado, definitivamente, no antigo Solar dos Guimarães. (...) Os arquitetos Fernando Popp e Valéria Bechara, autores do projeto de reforma, souberam unir beleza, singularidade e funcionalidade, incorporando o elemento novo ao antigo, justapostos em feliz harmonia, materializando um conceito pedagógico-musical que funda o próprio CMPB (Twardowsky, 2002, p.6).

O documento destaca em “Datas Históricas” a solenidade de criação do CMPB, ocorrida em 7 de julho de 1992, “em frente às ruínas do Solar dos Guimarães”, com a presença de conjuntos e artistas como a Banda Lira, violeiro do projeto Canja de Viola (do TUC), os músicos Chiquinho do Acordeon e o violonista Rafael Rabelo (já falecidos no momento da publicação), e a cantora Leila Pinheiro. A segunda “data histórica” registrada foi a inauguração da sede própria do CMPB, no prédio então reformado, em 7 de outubro de 1993, já na gestão do prefeito recém-eleito, Rafael Greca de Macedo.

Na inauguração estiveram presentes artistas como Nhá Gabriela, esposa de Nhô Belarmino (com quem formava a conhecida dupla caipira) e Dona Zica da Mangueira, viúva do mestre Cartola.

O Relatório da primeira década de funcionamento do CMPB apresenta números relativos a atividades e público. Conforme o registro, mais de 15 mil alunos foram matriculados em 776 cursos no CMPB no período. Foram 810 apresentações com público de mais de 300 mil pessoas, além do atendimento a quase 18 mil pessoas no acervo - biblioteca e fonoteca -

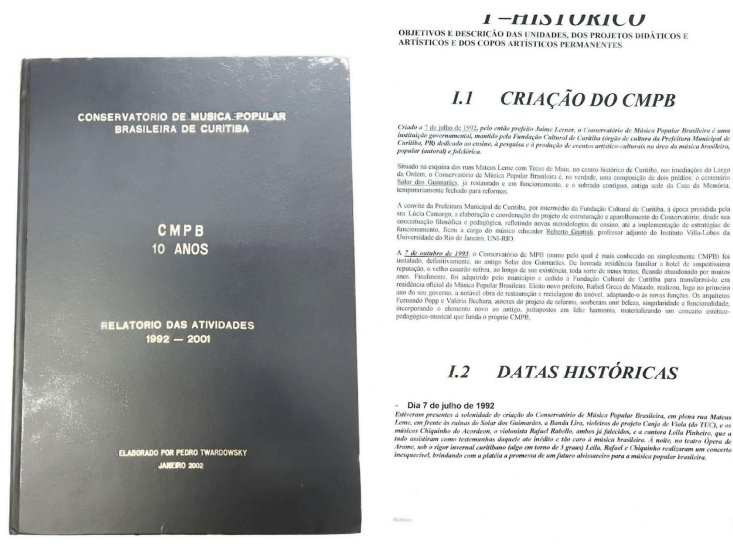
totalizando a presença de mais de 340 mil pessoas nos primeiros 10 anos (Twardowsky, 2002, p.254).

O documento apresenta como objetivo principal do conservatório: “Oferecer cursos livres e promover atividades culturais, pedagógicas e artísticas, acessíveis a todos os segmentos e, no âmbito da música popular (autoral) ou folclórica, em sua multiplicidade de gêneros, formas e estilos.” (Twardowsky, 2002, p. 8). Seguem, ainda, oito objetivos específicos abordando desde o apoio a pesquisa, produção de material didático e produção musical local, até o desenvolvimento de programas de instrução e lazer.

O relatório descreve a criação do CMPB e de todas as suas subdivisões, lista todas as atividades realizadas, números e estatísticas relacionadas a alunos, corpo docente, administração, projetos vinculados, eventos, além de relacionar o acervo da biblioteca e da fonoteca, listando a visitação em cada um desses setores, nos primeiros dez anos.

As informações e relatórios da segunda década de funcionamento do CMPB teriam sido registradas em um suporte que, mais tarde, foi extraviado, conforme informações da administração. Depois disso, a partir de meados dos anos 2000, as informações e balanços da instituição foram todas incorporadas ao sistema eletrônico da FCC, ficando disponíveis somente para consultas e auditorias internas.

Figura 9 - Capa e primeira página do Relatório dos primeiros 10 anos do CMPB



Fonte: CMPB

3.2.1.1 - A formação dos grupos e a Oficina de Música

O CMPB dedica-se ao ensino, à pesquisa e à produção de eventos artístico-culturais na área de música popular. Além de oferecer cursos semestrais nas áreas de instrumento, canto, teoria, estruturação musical e prática de conjunto, a instituição promove workshops e bate-papos musicais para incentivar e divulgar o trabalho dos músicos curitibanos.

O conservatório também é a sede dos grupos artísticos criados na gestão do maestro Roberto Gnattali e mantidos pela Fundação Cultural de Curitiba: Orquestra à Base de Corda, Orquestra à Base de Sopro, Vocal Brasileiro, Coral Brasileirinho (infantil), além do Grupo Brasileiro, formado alguns anos depois, com integrantes oriundos dos primeiros grupos do Brasileirinho.

As orquestras do Conservatório de MPB foram criadas já no início do funcionamento do espaço, como um único grupo e, mais tarde, no início dos anos 2000, foram separadas em duas a partir da instrumentação.

Orquestra à Base de Corda

A Orquestra à Base de Corda foi criada por Roberto Gnattali em 1998, juntamente com o naipe de sopro, e depois seguiu separadamente. Dedicada à pesquisa e à divulgação da música brasileira, a orquestra possui formação instrumental com cerca de dez integrantes, contando com violino, bandolim, cavaquinho, viola caipira, violão, violão 7 cordas, piano e percussão. O repertório abrange diversos períodos da história da música popular brasileira e incorpora composições de seus integrantes. Os arranjos são elaborados por músicos da orquestra e por nomes como Paulo Bellinati, Maurício Carrilho, Leandro Braga, Dante Ozzetti, Jayme Vignoli, Mario Manga, André Abujamra, Paulo Aragão e Josimar Carneiro. Desde 2001, o músico João Egashira é o maestro da orquestra.

Orquestra à Base de Sopro

O grupo de sopros também foi criado por Roberto Gnattali em 1998 como uma única orquestra, que depois de alguns anos foi separada das cordas pelo maestro, e é considerado um dos principais grupos de música instrumental brasileira. Tem em seu currículo seis lançamentos fonográficos e mais de 20 artistas convidados, entre eles: Nelson Ayres, Joyce Moreno, Vocal Brasileiro, Toninho Ferragutti, Vittor Santos, Itiberê Zwarg, Nailor Proveta, Roberto Sion, Mauro Senise, Laércio de Freitas, Emílio Santiago, entre outros, além de um repertório de gafeira com a cantora Roseane Santos.

Vocal Brasileiro

Fundado em 1994, pelo regente Marcos Leite, o Brasileiro dedica-se à música popular brasileira com 12 vozes, seis masculinas e seis femininas¹³. O grupo realiza aproximadamente 16 apresentações anualmente, com um repertório personalizado. Todos os cantores do Vocal Brasileiro são solistas, o que possibilita que o público conheça os timbres particulares de cada um dos integrantes.

Coral Brasileirinho

Formado por 26 crianças entre 8 e 13 anos, o Brasileirinho foi criado em 1993 e seu repertório inclui nomes representativos de toda a história da música popular brasileira. O grupo foi concebido para trabalhar em uma proposta que desenvolve tanto a expressividade vocal quanto a interpretação cênica. Com ludicidade e humor, o Brasileirinho realizou 14 espetáculos temáticos e gravou um CD.

Grupo Brasileiro

O Grupo Brasileiro começou em agosto de 2016, e foi formado por ex-integrantes do Coral Brasileirinho. Os diretores artísticos Helena Bel e Milton Karam decidiram reunir novamente as vozes das crianças que formavam o grupo infantil e que haviam se tornado jovens cantores.

Figura 10 - Uma das primeiras apresentações da Orquestra do Conservatório, sob a regência do maestro Roberto Gnattali



Fonte: CMPB

¹³ Classificação de vozes informada no material de divulgação dos grupos artísticos.

A Oficina de Música Popular

A fase de MPB da Oficina de Música de Curitiba foi oficializada a partir da criação do conservatório, em 1993. O início é descrito no site oficial da Oficina de Música, com informações da pesquisadora Aparecida Vaz da Silva Bahls:

A música popular começou a se destacar no evento a partir de 1993. Naquele ano, o carioca Roberto Gnattali coordenou e ministrou aula na primeira grande Oficina de MPB, que aconteceu no Centro Cultural Portão, atual Museu Metropolitano de Arte – MUMA. Tim Rescala, Luiz Otávio Braga, Marcos Leite e Jarbas Cavendish participaram do corpo docente. A partir daí a Oficina de MPB ganhou notoriedade a cada ano e seus cursos foram ampliados. Em vista disso, a Oficina de Música passou a ser dividida em duas fases: música erudita e música popular brasileira. (Site Oficina de Música)

A tarefa de coordenar a Oficina de Música Popular foi descrita no projeto inicial do conservatório, e consta no Relatório de atividades dos primeiros 10 anos, entre os objetivos da instituição: “Planejar e coordenar, anualmente, no mês de janeiro, a Oficina de Música Popular Brasileira, parte integrante da Oficina de Música de Curitiba”.

A cada período, uma equipe de músicos é destacada para coordenar e realizar a parte de MPB da Oficina. Contudo, não há uma participação fixa de professores do CMPB. Durante três anos, foi realizada uma edição de Inverno da Oficina de Música, entre os anos de 2022 e 2024. Desde 2025 a edição de inverno foi suspensa.

3.2.1.2 - Final da primeira década

No final da primeira década de funcionamento, ainda sob a batuta de Roberto Gnattali, começaram a surgir alguns desencontros. Em entrevista à esta pesquisa, o maestro deu sua versão dos fatos. Segundo ele, entre 1998 e 1999, período em que a Orquestra do Conservatório mantinha 30 músicos bolsistas, os músicos do naipe de cordas começaram a reclamar que os arranjos eram muito simples. “Eram músicos que vinham de escolas de música, conservatórios, acostumados com música de concerto e para eles os arranjos estavam fracos.” (Gnattali, 2025). A partir daí ele decidiu dividir a orquestra em duas: uma de cordas (arcos e dedilhados, com acompanhamento de piano, baixo, bateria) e outra de sopros. A orquestra de cordas tinha um repertório mais avançado, com composições de Radamés Gnattali, Joel Nascimento, Guerra Peixe, entre outros.

“A nossa querida amiga e colaboradora Simone Cit foi quem deu os nomes. Nasciam as orquestras à Base de Sopro e à Base de Corda”, relembra Gnattali. O trabalho com as

orquestras foi muito bem recebido pelo público, contudo, nos bastidores, o maestro precisava aparar algumas arestas:

Um tempo depois, observei que o pessoal de cordas de arco não queria tocar música popular. Eles participavam da Oficina de Música e só faziam cursos de música erudita. Percebi que eles só permaneciam no conservatório por causa da bolsa; buscavam oportunidades de estudar fora, e não faziam cursos de música popular. Enquanto isso, grandes músicos e professores de cavaquinho, bandolim, violão, etc., estavam ali batalhando hora-aula pra sobreviver. Então, assim que acabou o período dessa bolsa dispensamos as cordas de arco, e mantivemos as cordas dedilhadas. A orquestra à base de cordas se tornou um grande grupo regional de choro, e coloquei como assistente o João Egashira, que era o violonista da orquestra. E eu fiquei mais na orquestra de sopro, com Sérgio Albach como assistente. (Gnattali, 2025)

O início da década de 2000 continuou trazendo algumas diferenças entre o maestro, os professores e os grupos. A escola funcionava com funcionários cedidos pela FCC e professores que não tinham vínculo empregatício ou qualquer amparo trabalhista. Na tentativa de regularizar a situação, o maestro buscou alternativas:

Fizemos uma tentativa de fazer um decreto para fundar o conservatório, assim como foi feito para a Camerata, para torná-lo um organismo independente com músicos contratados. Mas, a prefeitura na época não concordou. Havia a possibilidade de formar uma Associação de Amigos, como ocorria no Teatro Municipal, formato que teria condições de obter verbas independentes, inclusive provenientes de outros países e organizações. Mas, nesse formato, não poderia ter nenhuma interferência do governo, e essa ideia também não avançou. (Gnattali, 2025)

Depois, Gnattali procurou formalizar o conservatório como uma O.S. (Organização Social)¹⁴, mas o processo não foi adiante. Ele tentou, ainda, uma aproximação com a UniRio, instituição na qual ele era contratado, para que o conservatório se tornasse um braço da universidade em Curitiba. No entanto, as conversas com o reitor e com o prefeito de Curitiba não apresentaram resultado, e nem mesmo uma possível transferência do seu cargo como professor na UniRio, para Curitiba, não vingou.

De forma independente, o maestro também estava iniciando conversações com a diretoria do Sesc da Esquina, para formalizar eventos no Paço da Liberdade, onde foram feitas algumas apresentações dos grupos. Haveria disposição do Sesc para realizar a produção de material impresso, como material pedagógico, partituras de choro, e até material produzido

¹⁴ A Organização Social (OS) é uma pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, que obteve a qualificação de organização social por meio de decreto presidencial, para realizar atividades de interesse público. Essa organização, em parceria com o Estado, executará atividades de interesse público, voltadas ao ensino, à pesquisa científica, à tecnologia, ao meio ambiente, à cultura e à saúde. O modelo de OS foi instituído no Brasil pela lei 9.637/1998, e desde então, passou por vários processos e questões judiciais, ainda em debate.

durante as oficinas de música. No entanto, as ideias não foram concretizadas, devido a mudanças na administração da estrutura no setor de cultura no município.

Nos anos iniciais, os professores ganhavam por hora-aula, mas esse sistema foi considerado inviável para a Fundação Cultural. Na tentativa de manter o conservatório funcionando, Roberto Gnattali sugeriu que os professores recebessem as mensalidades diretamente dos alunos. Mais tarde, alguns professores consideraram que a mudança acabou piorando a situação, porque gerou a superlotação das turmas de instrumento, prejudicando a ideia inicial, de trabalhar de uma forma mais especializada.

3.2.2 - Segunda década: A polêmica da mudança

A segunda década do CMPB (2003-2013), foi marcada por mudanças profundas na gestão da cultura no Paraná e, conseqüentemente, na estrutura dos equipamentos culturais em Curitiba.

Em janeiro de 2003, durante gestão do prefeito Cássio Taniguchi (PFL), foi criado o Instituto Curitiba de Arte e Cultura (ICAC), que passou a ser responsável, via contrato de gestão, por administrar espaços, gerenciar grupos e executar projetos nas áreas de música, literatura, audiovisual, dança e economia criativa do município de Curitiba. O contrato junto à FCC é renovado a cada quatro anos, através de licitação pública, processo que é apresentado por meio de lei no site da instituição.

O ICAC é uma entidade sem fins lucrativos, qualificada pelo Decreto Municipal 1107/2003 como Organização Social de Cultura (OSC), nos termos da Lei Municipal 9226/1997 e do Decreto 1192/2017. Desde 2004 a entidade responde pela execução das políticas públicas traçadas pela prefeitura municipal e implementadas pela FCC gerenciando programas, equipamentos e projetos culturais do município de Curitiba.

O ICAC presta contas à FCC sobre todos os procedimentos realizados com os recursos destinados a todos os equipamentos culturais geridos por ele, incluindo o CMPB. Às instituições também são repassados recursos obtidos por programas de incentivo via leis Rouanet e Aldir Blanc.

A entrada do ICAC como gestor gerou polêmica e a relação com o diretor artístico Roberto Gnattali, que já vinha apresentando desgaste, chegou ao fim e ele deixou o conservatório.

Durante o processo de mudança, alguns professores também saíram. Uma delas foi Adriana Fabro, que havia ingressado no conservatório como aluna e se tornou professora de Canto. Ela percebeu mudanças, e se viu em um momento de incertezas:

Com a entrada do ICAC cada professor tem total liberdade de fazer seu trabalho como bem entender. Não posso dizer que isso seja de todo mal, porque se o profissional for muito bom os alunos ganharão. Mas, como instituição ficou descaracterizada. Os alunos precisam procurar por nomes de professores e não mais entrar na instituição confiando em uma linha confiável de trabalho. Não consigo medir o que é mais ou menos positivo. Mas, acredito que, na coletividade, as percepções do que precisa ou não ser preservado pode ser muito mais rica e tornar a construção cultural perene. As individualidades sozinhas, vem e vão sumindo com o tempo e sendo substituídas, mas um Tom Jobim, um Cartola, um Lápis, esses permanecerão, independentemente de qualquer coisa. (Fabro, 2025)

Adriana Fabro avalia que a gestão se tornou mais profissional nas questões burocráticas, mas, trouxe uma certa “frieza” ao ambiente de ensino:

Eu, que estive no CMPB desde sua criação, primeiro como aluna, depois como cantora do Brasileirão e em seguida como professora, vivi toda a construção de uma ideia muito rica de escola de música focada na cultura brasileira e a partir da saída do Roberto Gnattali fui vendo, aos poucos, o CMPB se transformar em um prédio onde tem aulas de música, de vários professores, cada um fazendo seu trabalho, porém sem nenhuma unidade. (Fabro, 2025)

A unidade que estava sendo fragmentada, mas era considerada como um modelo ideal para o conservatório, tinha uma base teórica que foi concretizada em um guia de ementas dos cursos, produzido até o ano de 2004. O “Guia Prático de Cursos”, preservado por Adriana Fabro, foi desenvolvido por Roberto Gnattali com a contribuição dos professores, e indicava conteúdos para uma base de ensino, definindo conhecimentos mínimos a serem desenvolvidos, além de informações sobre calendário, horários e valores dos cursos.

Figura 11 - Capa e primeira página do Guia de Cursos do CMPB

Guia de cursos																																																																																																									
																																																																																																									
2º semestre de 2004																																																																																																									
 																																																																																																									
<table> <tr> <th colspan="2">ÍNDICE</th> </tr> <tr> <td>Disciplinas Oferecidas no semestre/primeiro</td> <td>01 a 07</td> </tr> <tr> <td>Calendário semestral</td> <td>08</td> </tr> <tr> <td colspan="2">ESTRUTURAÇÃO MUSICAL</td> </tr> <tr> <td>Arranjo Instrumental</td> <td>09</td> </tr> <tr> <td>Harmonia</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Improvisação</td> <td>11</td> </tr> <tr> <td>Softejo Tonal</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>Linguagem e Estruturação Musical</td> <td>13</td> </tr> <tr> <td>Ritmica</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td colspan="2">INSTRUMENTO</td> </tr> <tr> <td>Acordeon</td> <td>16</td> </tr> <tr> <td>Baixo Elétrico</td> <td>17</td> </tr> <tr> <td>Banjo</td> <td>18</td> </tr> <tr> <td>Bateria</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>Cavaquinho</td> <td>20</td> </tr> <tr> <td>Clarinete</td> <td>21</td> </tr> <tr> <td>Flauta Doce</td> <td>22</td> </tr> <tr> <td>Flauta Transversal</td> <td>23</td> </tr> <tr> <td>Guitarra Elétrica</td> <td>24</td> </tr> <tr> <td>Harmônica</td> <td>25</td> </tr> <tr> <td>Pandero</td> <td>27</td> </tr> <tr> <td>Percussão Brasileira</td> <td>28</td> </tr> <tr> <td>Saxofone</td> <td>29</td> </tr> <tr> <td>Trompete</td> <td>30</td> </tr> <tr> <td>Viola Capira</td> <td>31</td> </tr> <tr> <td>Viola (picapão)</td> <td>32</td> </tr> <tr> <td>Violão</td> <td>33</td> </tr> <tr> <td>Lecture Musical para Violonistas</td> <td>34</td> </tr> <tr> <td colspan="2">PIANO</td> </tr> <tr> <td>Piano Preparatório</td> <td>37</td> </tr> <tr> <td>Piano Complementar</td> <td>38</td> </tr> <tr> <td>Piano Avançado Popular</td> <td>39</td> </tr> <tr> <td>As Bases da Construção da Técnica Pianística</td> <td>40</td> </tr> <tr> <td>Desenvolvimento e Aperfeiçoamento Técnico para Pianistas e Tecladistas</td> <td>41</td> </tr> <tr> <td colspan="2">CANTO</td> </tr> <tr> <td>A Voz Cantada</td> <td>42</td> </tr> <tr> <td>Canto e Interpretação de Canção Popular</td> <td>43</td> </tr> <tr> <td>Interpretação da Canção Popular</td> <td>44</td> </tr> <tr> <td>Técnica Vocal</td> <td>45</td> </tr> <tr> <td>Voz Cantada, Voz Falada de Teoria e Prática</td> <td>46</td> </tr> <tr> <td colspan="2">PRÁTICAS DE CONJUNTO</td> </tr> <tr> <td>Conjunto de Choro</td> <td>47</td> </tr> <tr> <td>Conjunto de Flautas Doce</td> <td>48</td> </tr> <tr> <td>Conjunto de Música Capira</td> <td>49</td> </tr> <tr> <td>Prática de Orquestra</td> <td>50</td> </tr> <tr> <td>Conjunto de Percussão</td> <td>51</td> </tr> <tr> <td>Conjunto Vocal</td> <td>52</td> </tr> <tr> <td>Coral/Montagem de Espetáculo</td> <td>53</td> </tr> <tr> <td colspan="2">DIDÁTICA MUSICAL</td> </tr> <tr> <td>Musicalização para Professores e Educadores</td> <td>54</td> </tr> <tr> <td>Curso de Musicalização de Bebês para Professores</td> <td>55</td> </tr> </table>		ÍNDICE		Disciplinas Oferecidas no semestre/primeiro	01 a 07	Calendário semestral	08	ESTRUTURAÇÃO MUSICAL		Arranjo Instrumental	09	Harmonia	10	Improvisação	11	Softejo Tonal	12	Linguagem e Estruturação Musical	13	Ritmica	15	INSTRUMENTO		Acordeon	16	Baixo Elétrico	17	Banjo	18	Bateria	19	Cavaquinho	20	Clarinete	21	Flauta Doce	22	Flauta Transversal	23	Guitarra Elétrica	24	Harmônica	25	Pandero	27	Percussão Brasileira	28	Saxofone	29	Trompete	30	Viola Capira	31	Viola (picapão)	32	Violão	33	Lecture Musical para Violonistas	34	PIANO		Piano Preparatório	37	Piano Complementar	38	Piano Avançado Popular	39	As Bases da Construção da Técnica Pianística	40	Desenvolvimento e Aperfeiçoamento Técnico para Pianistas e Tecladistas	41	CANTO		A Voz Cantada	42	Canto e Interpretação de Canção Popular	43	Interpretação da Canção Popular	44	Técnica Vocal	45	Voz Cantada, Voz Falada de Teoria e Prática	46	PRÁTICAS DE CONJUNTO		Conjunto de Choro	47	Conjunto de Flautas Doce	48	Conjunto de Música Capira	49	Prática de Orquestra	50	Conjunto de Percussão	51	Conjunto Vocal	52	Coral/Montagem de Espetáculo	53	DIDÁTICA MUSICAL		Musicalização para Professores e Educadores	54	Curso de Musicalização de Bebês para Professores	55
ÍNDICE																																																																																																									
Disciplinas Oferecidas no semestre/primeiro	01 a 07																																																																																																								
Calendário semestral	08																																																																																																								
ESTRUTURAÇÃO MUSICAL																																																																																																									
Arranjo Instrumental	09																																																																																																								
Harmonia	10																																																																																																								
Improvisação	11																																																																																																								
Softejo Tonal	12																																																																																																								
Linguagem e Estruturação Musical	13																																																																																																								
Ritmica	15																																																																																																								
INSTRUMENTO																																																																																																									
Acordeon	16																																																																																																								
Baixo Elétrico	17																																																																																																								
Banjo	18																																																																																																								
Bateria	19																																																																																																								
Cavaquinho	20																																																																																																								
Clarinete	21																																																																																																								
Flauta Doce	22																																																																																																								
Flauta Transversal	23																																																																																																								
Guitarra Elétrica	24																																																																																																								
Harmônica	25																																																																																																								
Pandero	27																																																																																																								
Percussão Brasileira	28																																																																																																								
Saxofone	29																																																																																																								
Trompete	30																																																																																																								
Viola Capira	31																																																																																																								
Viola (picapão)	32																																																																																																								
Violão	33																																																																																																								
Lecture Musical para Violonistas	34																																																																																																								
PIANO																																																																																																									
Piano Preparatório	37																																																																																																								
Piano Complementar	38																																																																																																								
Piano Avançado Popular	39																																																																																																								
As Bases da Construção da Técnica Pianística	40																																																																																																								
Desenvolvimento e Aperfeiçoamento Técnico para Pianistas e Tecladistas	41																																																																																																								
CANTO																																																																																																									
A Voz Cantada	42																																																																																																								
Canto e Interpretação de Canção Popular	43																																																																																																								
Interpretação da Canção Popular	44																																																																																																								
Técnica Vocal	45																																																																																																								
Voz Cantada, Voz Falada de Teoria e Prática	46																																																																																																								
PRÁTICAS DE CONJUNTO																																																																																																									
Conjunto de Choro	47																																																																																																								
Conjunto de Flautas Doce	48																																																																																																								
Conjunto de Música Capira	49																																																																																																								
Prática de Orquestra	50																																																																																																								
Conjunto de Percussão	51																																																																																																								
Conjunto Vocal	52																																																																																																								
Coral/Montagem de Espetáculo	53																																																																																																								
DIDÁTICA MUSICAL																																																																																																									
Musicalização para Professores e Educadores	54																																																																																																								
Curso de Musicalização de Bebês para Professores	55																																																																																																								

Fonte: Imagem cedida por professora entrevistada

Registros da imprensa da época mostram insatisfação dos professores em relação à entrada do ICAC, e também uma sucessão de novos diretores na instituição. Matéria do jornal *Gazeta do Povo* publicada no início de 2004, preservada pela Casa da Memória de Curitiba¹⁵, relata “aumento no valor das mensalidades e diminuição no repasse aos professores”, além de “falta de transparência nas decisões e confusão entre público e privado” (*Gazeta do Povo*, 2004). Tais medidas, além de terem causado desagrado entre os professores, teriam provocado a evasão de alunos, chegando a 620 - o número mais baixo desde o seu início.

Ainda conforme a matéria, os professores estranharam o sistema de gestão, que passou a ser representado por uma profissional da área de educação na diretoria pedagógica, e de um empresário na presidência do ICAC, Marco Cravo. Um dos professores, Glauco Sölter, que também era integrante do Conselho de Fiscalização do ICAC na época, declarou que, além do dirigente da instituição não ser do meio artístico, “estaria tomando medidas desastrosas”. Na publicação, Sölter relata “falta de um olhar artístico pedagógico” (*Gazeta do Povo*, 2004).

Figura 12 - Matéria de jornal impresso sobre insatisfação no CMBP



Fonte: Casa da Memória

¹⁵ A Casa da Memória é um Centro de Documentação e Pesquisa ligado à Fundação Cultural de Curitiba, que tem a finalidade de preservar o acervo documental referente à história de Curitiba e do Paraná, e é aberto a consultas. O acervo contém documentos impressos e manuscritos, periódicos, livros e materiais iconográficos, como aquarelas, mapas, plantas, projetos de construção, rótulos, fotografias em papel, diapositivos e negativos. A biblioteca possui mais de 40 mil itens e o setor multimeios tem um acervo fotográfico de 400 mil imagens.

O presidente do ICAC na época, Marco Cravo, afirmou ao jornal que as decisões teriam levado em conta a “conjuntura de mercado das escolas de música”: “As melhorias dependem de gerarmos receita e o que está entrando está sendo investido aqui”, disse Cravo ao jornal.

No final de 2004 o músico Glauco Sölter se desligou do conservatório, conforme matéria publicada pela *Gazeta do Povo* em 04/11/2004. Conforme a matéria, “a principal razão da desavença” dizia respeito à “maneira de administrar o conservatório”.

Figura 13 - Matéria de jornal impresso sobre saída de um dos professores do CMPB



Fonte: Casa da Memória

A função de direção pedagógica ficou alguns meses sem representante até que passou para a professora e flautista Zélia Brandão. No entanto, a rotatividade continuou. Notícia divulgada pela *Gazeta do Povo* no mesmo ano, em 18 de abril de 2004, mostra a entrada de Vicente Ribeiro como coordenador pedagógico do CMPB, após a saída de Zélia Brandão do cargo. Ribeiro já era professor do conservatório desde 1993, quando se deslocava do Rio de Janeiro para dar aulas. De acordo com a matéria, Ribeiro tinha a intenção de apaziguar a situação para que o modelo seguisse adiante:

Para o novo diretor, agora é hora de tentar aproveitar o lado bom da terceirização, representada pelo ICAC: “É o momento de esfriar os ânimos e trabalharmos juntos. O ICAC é um fato e estou tentando passar aos professores que o melhor é investir nas vantagens. O conservatório continua sendo patrimônio público, mas teremos mais liberdade na hora de viabilizar projetos, por exemplo (*Gazeta do Povo*, 2004)”

Vicente Ribeiro passou alguns anos afastado e voltou ao conservatório em 2002. Em 2006 assumiu o conjunto Vocal Brasileirão. Em entrevista para esta pesquisa, ele conta que no início do trabalho no conservatório tudo era feito de acordo com a linha estabelecida:

Eu era jovem, mas já tinha um trabalho sólido na área de harmonia, então o Roberto (Gnattali) me chamou pra participar do que era ainda um projeto. A harmonia é um sistema universal, mas o Roberto queria desenvolver um curso de alguma forma vinculado à música popular brasileira. Não era pra ser uma aula convencional. Então eu fiz um trabalho de pesquisa para montar um curso, com exemplos de repertório nacional. Esse material gerou até um livro que eu publiquei de forma artesanal. Ele confiava no meu trabalho para somar ao trabalho dele. (Ribeiro, 2026)

Vicente Ribeiro permaneceu no cargo de coordenador no CMPB até 2010 e, em 2011, ele foi dispensado pela nova coordenação do ICAC, que alegou falta de verbas para manter o profissional. Conforme publicação da *Gazeta do Povo* do dia 18/11/2004, Ribeiro teria recebido a notícia de sua dispensa “de maneira inesperada e sumária”: “Eu fiquei com muitos projetos engavetados, porque não tinha aprovação para realizar mais nada”, diz Ribeiro.

Ele se mantém alinhado ao escopo da instituição, e considera que o CMPB não pode ser apenas um concorrente dos cursos das regionais do município: “O ideal seria avançar em uma formação técnica, que ofereça ferramentas para o exercício de músico, com uma base sólida em harmonia funcional aplicada à música popular brasileira”, diz ele. Ribeiro sugere a inserção desses cursos mais avançados durante o período diurno, evitando o turno da noite, que é bastante concorrido para os alunos diletantes e esporádicos.

Figura 14 - Matérias de jornais impressos sobre início e fim da gestão de Vicente Ribeiro, último coordenador artístico do CMPB



Fonte: Casa da Memória

Em fevereiro de 2011, o novo presidente do ICAC, Nilton Cordoni, afirmou que o ICAC estaria “repensando” o perfil de profissional que poderia ocupar o cargo, e que a intenção era a redução de cerca de 15% da verba repassada pela prefeitura para o conservatório. Com isso, a figura de um coordenador geral da área artística foi suplantada, ficando somente com uma pessoa na função pedagógica.

Marino Galvão Jr., que foi diretor executivo do ICAC em uma fase seguinte, a partir de 2019, considera que as condições “acabaram se ajustando da melhor forma”:

A carreira de músico é uma carreira que não existe mais dentro do quadro da prefeitura há muito tempo. Então, para que você possa manter uma orquestra, atividades como do conservatório, ou atividades regulares de exibição audiovisual, você precisa ter um suporte de alguma organização que tenha flexibilidade nesses contratos. Isso traz dinâmica na contratação, requalificação e oxigenação do quadro, eventualmente quando há um desgaste numa relação contratual, ou uma necessidade de você fazer uma substituição de algum profissional, você tem essa possibilidade por meio da organização social, porque os contratos são todos regidos pela CLT. Então, isso facilita bastante essa dinâmica laboral (Galvão Jr., 2025)

No conservatório, o ICAC passou a gerenciar individualmente os grupos internos - a Orquestra à Base de Corda, a Orquestra à Base de Sopro, o Vocal Brasileiro, o Grupo Brasileiro e o Coral Brasileirinho. Os professores são contratados como permissionários, ou, utilizam o espaço físico que é da prefeitura para dar aulas e recebem as mensalidades através da secretaria do conservatório. O contrato é firmado com o ICAC, que fica com 25% do valor cobrado dos alunos.

O fluxo de despesas do CMPB é feito a partir do atendimento de demandas específicas, que são equacionadas pelo setor de Administração do conservatório. Quase todos os funcionários - incluindo o coordenador Administrativo - são contratados pelo ICAC, com exceção da coordenadora pedagógica, que é funcionária cedida pela Fundação Cultural (FCC).

Conforme documento encaminhado pela FCC à pesquisadora, o valor repassado mensalmente ao Conservatório de MPB é de cerca de R\$ 100 mil (em 2025), sem contar a movimentação gerada pelos cursos. O ofício, recebido em 29 de setembro de 2025, informa que: “O valor mensal destinado à gestão e às atividades gratuitas do CMPB é de R\$ 98.176,00 (noventa e oito mil, cento e setenta e seis reais). Ressaltamos que o espaço realiza ainda cursos autossustentáveis.”

A coordenação Administrativa é responsável por realizar três orçamentos para cada solicitação de manutenção ou qualquer necessidade, desde troca de lâmpadas até a reforma da

fachada. Com a liberação, é feita a distribuição para o departamento de Compras, que organiza os materiais. O mesmo processo também é seguido para a realização de serviços, como de manutenção.

Na coordenação pedagógica, está Marieta Saporski Lopes, que é funcionária da FCC cedida ao conservatório. A coordenação realiza reuniões com os professores para o alinhamento das propostas, e também acompanha o processo de seleção de novos professores. Os contratados passam por processo seletivo através de edital, assim como novos alunos e participantes de programas como Domingo Onze e Meia e Terça Brasileira no Paiol.

Além de conhecimento e preparação pedagógica dentro de temas da MPB, o principal critério para a escolha é de que sejam profissionais atuantes no mercado musical. O processo de contratação segue com uma avaliação prática, na qual uma banca de professores do próprio conservatório e da coordenação fazem a seleção.

O ICAC também é responsável pela gestão dos seguintes equipamentos culturais: Capela Santa Maria; Camerata Antiqua de Curitiba; Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba; Coro da Camerata Antiqua de Curitiba; Programa Nosso Canto; Programa MusicaR; Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento; Programa Curitiba Lê; Casas de Leitura; Cine Passeio; Cine Guarani; Memorial Paranista João Turin e Teatro da Vila.

3.2.3 - Terceira década: A pandemia que quase parou a história

De 2014 até 2024, o CMPB vivenciou mais algumas transformações, como a transferência para o sistema eletrônico de todas as atividades e programações, assim como a divulgação da instituição. Porém, o momento mais marcante nesse período foi a pandemia de covid-19.

Assim como na maioria das instituições, não havia uma preparação para o enfrentamento da situação e, o que é pior, todos tinham somente a incerteza à sua frente. No início das ações de precaução, com o fechamento de diversas instituições, nos primeiros meses de 2020, a coordenação e os professores se reuniram algumas vezes para tentar encontrar caminhos alternativos para manter as atividades, e cogitou-se até mesmo a suspensão das atividades do conservatório.

Depois de algumas discussões, a FCC decidiu investir em um sistema de transmissão online. A maioria dos funcionários e professores na época não tinha nenhuma experiência com a transmissão de vídeos, mas tiveram que se adaptar e começar a trabalhar com esse tipo de ferramenta, que se apresentou como a única maneira de dar continuidade ao projeto:

Para a maioria dos professores, o formato de aulas online teve que ser criado do zero e cada um foi aprendendo a lidar com a situação através do aprendizado prático durante as próprias aulas. Somente um pequeno percentual dos docentes preferiu parar durante a pandemia e retomou somente quando as aulas voltaram ao formato presencial no 1º semestre de 2022. Houve um período de paralisação que durou algumas semanas. Naquele período, o ICAC - Instituto Curitiba de Arte e Cultura, analisou a situação e resolveu manter as aulas do 1º semestre letivo de 2020 ativas, (aulas que tinham sido iniciadas em fevereiro de 2020, antes do "estouro" da pandemia). O instituto, além de manter as aulas em funcionamento, também auxiliou os professores diminuindo os percentuais cobrados dos docentes de instrumentos e canto, (que são a maioria no CMPB) de 25% para 10%.

Quanto aos professores horistas (docentes das disciplinas teóricas), esses também mantiveram seus ganhos, passando também a ministrar suas aulas online e durante um período, realizavam vídeos didáticos que eram divulgados através do Facebook do CMPB. Quanto aos outros docentes horistas (professores das Práticas de Conjunto), enviavam partituras para seus alunos, as analisavam e muitas vezes gravavam bases rítmico-harmônicas ou melódicas para os alunos tocarem juntos. Infelizmente, na época, programas e aplicativos que permitissem aos músicos realmente "tocarem juntos" ao vivo online eram caríssimos, tornando esta possibilidade inviável (Lopes, 2025).

As aulas foram retornando aos poucos, a partir de 2021. O sistema online acabou facilitando a expansão geográfica para as aulas, que podiam ser acessadas de outros estados e até de outros países. Desde então, alguns professores mantiveram aulas remotas.

4 - A construção de um cânone de música popular

O repertório do CMPB esteve sempre ligado a alguns gêneros musicais, em especial o choro, o samba, a bossa nova e a música caipira. Tais gêneros são destacados através de diversos elementos, desde físicos, como as imagens de representantes da música brasileira estampadas nas portas de cada sala de aula, até de conteúdo, como os programas de apresentações arquivados na biblioteca.

Todo o processo de construção de repertório torna o conservatório formador de um cânone que é referência para a música popular.

O surgimento do conceito de cânone ocorreu somente a partir do romantismo, período em que os compositores passaram a representar modelos e métodos construídos e mantidos pelo próprio ambiente musical (Zomer, 2019 apud Goher, 1992). A leitura de Lidya Goher (1992), segundo a pesquisadora Ana Leticia Zomer (2019), é de que o conceito de obra enquanto elemento regulador da prática musical ocorreu somente na transição do século XVIII para o XIX e foi um marco importante para a música de concerto europeia.

Enquanto as abordagens analíticas descrevem a obra musical como objeto e procuram identificar os elementos constitutivos que o caracterizam enquanto obra, Goehr (1992) assume uma abordagem histórica, onde a obra musical não é descrita como objeto e sim como conceito surgido em uma prática social em um determinado período (Zomer, 2019).

Além de questões estéticas, os cânones da cultura são faces que revelam a sedimentação de ideologias, conforme constata Risek (2014), em sua análise sobre o significado do cânone: “Reconhecer a formulação do cânone como um produto da ideologia é reconhecer que a música sempre esteve de alguma forma atrelada a uma finalidade” (2014, p. 55).

Tal formação de um repertório cultural ocorre a partir de ideias que vão sendo construídas e podem se espalhar através de modelos canônicos, como, por exemplo, da música medieval (Risek, 2014, p.53), ou das revistas musicais, “tão importantes para a discussão e difusão de ideias musicais do século XIX, assim como as instituições culturais” (Risek, 2014, p.54). Segundo o autor:

Para que possamos entender melhor como o cânone opera, a melhor via é aquela que se pergunta sobre os atributos e agentes que o formam, e não sobre quem faz ou não parte de sua lista. É preciso procurar a ideia que o sustenta ao invés de focar unicamente no repertório que o forma (Risek, 2014, p.44).

Por essa linha de pensamento, a apresentação do cenário social é determinante para a compreensão de como se forma um cânone na área da música. Risek se debruça sobre o processo de recepção na música, evidenciando que tal conceito está fortemente ligado à questão social. A partir de uma costura sobre as formas de recepção e seus teóricos, o autor chega a um consenso no qual o estado de organização das ideias musicais torna-se o que conhecemos por cânone musical.

Ele reforça a importância da partitura no contexto da formação desse cânone. A partir do que ele considera uma rede de elementos entrelaçados, é criada uma base de repertório atrelada a um *objeto físico*, que promove a longevidade de todo um conteúdo cultural. Tal objeto é justamente a partitura:

A este conjunto de obras (repertório) está atrelada uma ideia, responsável pela validade garantida mediante a autoridade (cânone). Esta ideia está associada à noção de que a música precisa objetificar-se para poder perdurar no tempo. Esta objetificação deu-se, na história da música, pela via da notação musical. (Risek, 2014, p.40)

A partir desse conceito, pode-se constatar que a partitura é a face visível que justifica a manutenção da palavra “Conservatório” ao nome da instituição.

Para Risek, portanto, o cânone “não é apenas uma seleção de obras”, mas sim uma compilação que traz junto de si uma ideia: “Esta ideia, por sua vez, atrela ao cânone a noção de que ele possui competência, sendo capaz de vincular valores de unidade e consenso” (Risek, 2014). No caso do CMPB se consolidou como um dos pilares para a manutenção da instituição.

4.1 - A importância do choro no repertório

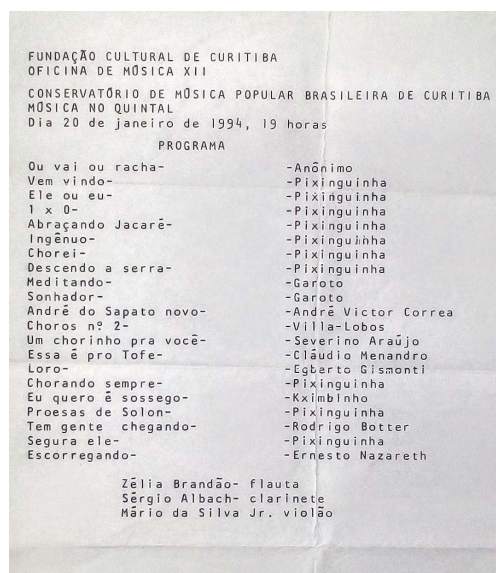
O CMPB já nasceu com a missão de manter o legado da música popular brasileira, e o choro é especialmente valorizado na programação dos cursos e das apresentações, desde a sua criação. Enquanto música instrumental baseada em notação musical, o choro mantém o vínculo com a produção genuinamente nacional.

O gênero, considerado *patrimônio cultural imaterial* do Brasil¹⁶, está na programação dos cursos e apresentações com partituras de mestres conhecidos, e também de compositores locais, além de composições dos próprios professores do conservatório.

¹⁶ Em 2024 o choro foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro, a partir de um extenso relatório sobre a história e importância do gênero. O documento, intitulado “Instrução técnica do processo de registro do choro como patrimônio cultural do Brasil”, foi produzido por um grupo de pesquisadores que reuniu históricos, documentos, depoimentos e outros materiais e ficou conhecido como o “Dossiê do choro”. A pesquisa realizada para o dossiê conseguiu mapear 131 rodas de choro em todo o país: 70 “ativas” e 61 “inativas”. A maior parte das rodas e lugares de performance encontra-se na região Sudeste (45%), seguida respectivamente pela região Centro-

Uma das primeiras apresentações que aconteceram no conservatório, durante a programação da XII Oficina de Música de Curitiba, realizada no palco externo em 20 de janeiro de 1994, exaltou o choro com várias composições de Pixinguinha, Severino Araújo (“Um chorinho pra você”), Garoto (“Meditando” e “Sonhador”), Ernesto Nazareth (“Escorregando”) e Egberto Gismonti (“Loro”). O programa foi executado por Zélia Brandão na flauta, Sérgio Albach no clarinete e Mário da Silva Junior no violão.

Figura 15 - Reprodução de folheto de programa de apresentação de grupo no CMPB em 1994, durante a XII Oficina de Música



Fonte: CMPB

A produção que acontecia no conservatório passou a integrar um movimento de valorização do choro - descrito pela imprensa local como “uma retomada do choro” (Egashira, 2016). Durante as décadas de 1990 e 2000 foram criados e estiveram na ativa diversos grupos de choro em Curitiba, e os grupos passaram a se reunir em Rodas de Choro que começaram a acontecer em feiras, praças, bares e livrarias.

O maestro da Orquestra à Base de Corda, João Egashira, registrou esse movimento de valorização do choro em sua dissertação de mestrado em Música:

Durante as décadas de 1990 e 2000, houve em Curitiba uma série de acontecimentos ligados ao choro. Grupos foram formados, surgiram rodas de choro regulares, festivais, programas de rádio foram ao ar, CDs foram gravados, trabalhos acadêmicos

Oeste (18%), região Sul (16%), região Nordeste (15%) e região Norte (3%) (Dossiê do Choro, 2023, p. 104). O documento menciona a roda do grupo Choro e Seresta, que ocorre em Curitiba desde 1973.

foram escritos e, entre outros eventos, foi criado o Clube do Choro de Curitiba. (Egashira, 2016, p.51)

Egashira constata que diversos fatores contribuíram para a formação dos grupos e, consequentemente, das rodas de choro em Curitiba:

Dentre os fatos que contribuíram para o fortalecimento do choro em Curitiba entre a metade da década de 1990 e início de 2000, podemos citar: o interesse de jovens músicos pelo choro; o contato dessa nova geração com chorões da velha guarda de Curitiba; o contato desses mesmos jovens com chorões de outras localidades do Brasil por meio das Oficinas de MPB de Curitiba e o convívio deles dentro do ambiente do Conservatório de MPB de Curitiba. A conjunção desses fatores contribuiu favoravelmente para que no ano de 2002 surgisse então o Clube do Choro de Curitiba. (Egashira, 2016, p. 64)

O circuito de valorização do choro em Curitiba, a partir dos anos 1990, foi uma espécie de continuidade do movimento nacional entre as décadas de 1970 e 1980, descrito pelo pesquisador Rodrigo Velozo. Em sua pesquisa intitulada “Camerata Carioca e o ‘Ressurgimento’ do Choro entre as décadas de 1970 e 1980” (2024), ele descreve o arco histórico em favor da cultura nacional que iniciou com o movimento folclorista, entre as décadas de 1940 e 1950, e perdurou até a década de 1960, período de grande produção nacional, especialmente com a Bossa Nova.

A produção nacional continuou nos anos de 1970, “quando passaram a acontecer eventos, shows e gravações em São Paulo e no Rio de Janeiro, e também programas televisivos sobre o choro” (Velozo, 2024). Ele ressalta que esse período foi fértil para a criação dos clubes de choro nas maiores capitais: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Já no final da década foram criados programas de rádio exclusivos de choro. A imprensa também contribuiu com a visibilidade para o gênero, e criou termos como o ‘boom’ do choro, ou ‘choromania’.

Na segunda metade da década de 1970 ocorreu o chamado ‘boom’ do choro: a indústria relançou muitos Lps que estavam fora de catálogo, diversos grupos antigos voltaram a ter visibilidade na mídia e muitos outros surgiram, animados com a valorização do gênero. Essa súbita visibilidade poderia fazer crer que o choro ressurgira das sombras como por milagre, e que os chorões da época estavam dispersos ou inativos. Essa é uma noção totalmente equivocada: o choro talvez estivesse no ostracismo nessa época, mas não estava morto, não era uma manifestação cultural extinta. (Velozo, 2024)

Alguns artistas sobressaíram nessa retomada, como Paulinho da Viola. Velozo destaca o espetáculo chamado “Sarau”, lançado por Paulinho em 1973, no qual homenageava Jacob do Bandolim, morto em 1969:

A intenção do espetáculo era mostrar a música carioca tradicional, nesse caso específico o choro, às gerações mais novas, criando uma ponte entre esses dois mundos aparentemente separados. Participaram do espetáculo o conjunto Época de Ouro (criado por Jacob) e os novatos Galo Preto, Os Carioquinhas e a Camerata Carioca, de Radamés Gnattali. Paulinho não pretendia ressuscitar o choro, uma vez que ele não havia morrido, estava apenas escondido da grande mídia. (Veloza, 2024)

O cânone musical construído pelo CMPB se manifesta a partir de performance dos grupos artísticos e se consolida com registros de repertório. A cada apresentação, a utilização das partituras exaustivamente ensaiadas pelos integrantes revela a bagagem de significados absorvida por todos - e também consolida o objeto concreto que faz a ideia perdurar no tempo.

Uma das formas de materialização do repertório fomentado pelo conservatório foi a confecção de um livro de partituras selecionadas para representar o ano de trabalho do conservatório. Esse recurso já é utilizado por outras instituições, e se mostra um meio notório de consolidar um repertório.

No início dos anos 2000, durante a gestão do prefeito Luciano Ducci, um grupo de professores do CMPB realizou uma seleção de partituras e produziu, sob a coordenação Musical de Sérgio Albach e coordenação Pedagógica de Mari Lopes, um livro que poderia se tornar uma publicação tradicional sobre o repertório da instituição, mas acabou se encerrando na primeira e única edição.

O chamado “Livrão” do conservatório tinha o objetivo de registrar, com rigor técnico na revisão de partituras, o repertório trabalhado pelos professores nas aulas e também nos grupos artísticos, de acordo com a Apresentação assinada pelo coordenador Sérgio Albach:

A Música Popular Brasileira ainda tem muita carência no que se refere a material pedagógico e de partituras. Mesmo com as iniciativas dos songbooks e outros livros, percebemos a falta de revisão e cuidado nas diagramações (salvo raras exceções). O Livrão do Conservatório de MPB de Curitiba é uma iniciativa de catalogar parte do repertório de músicas utilizado em sala de aula pelos professores e executadas nos concertos de alunos. Com isso queremos deixar à disposição de todos os interessados, um material revisado e de confiabilidade para ser usado em shows, rodas de choro, de samba, encontro entre amigos, e outros; também para que os repertórios dos cursos tenham interdisciplinaridade e fomentem a fusão entre eles; para que os interessados em ingressar no CMPB tenham ideia do universo contemplado nos cursos; os núcleos regionais possam ter afinidade entre os materiais utilizados em sala de aula; e nos próprios eventos da casa: Sinfonética, Roda de Choro, Afina-se, Canja das Cinco, etc. (Albach, Sérgio, Livrão - s/d.)

Em 93 páginas a obra apresenta 39 partituras em duas tonalidades: C (Dó maior) e Bb (Si bemol maior), com uma linha melódica e acompanhamento em Cifras (acordes). A introdução informa que para a escolha das tonalidades “foram pesquisados os tons consagrados

pela maioria dos músicos, como também para se adequar a maioria das tessituras dos instrumentos e vozes.”

Além do choro, a seleção abrange diversos gêneros da música brasileira, como samba, baião, marcha, bossa nova, valsa brasileira, tango brasileiro, samba canção, polca e xote. Uma das músicas - “Jogral” (Djavan, José Neto e Filó Machado), mistura os ritmos partido alto e funk.

Entre outras composições estão “Acontece” (Cartola), “Brejeiro” (Ernesto Nazareth), “Corcovado” (Tom Jobim), “Dona Aracy” (Noel Rosa) e “Polca do Mendigo” (Julião Boêmio).

O material foi aclamado pela comunidade musical, mas não teve continuidade por questões de inviabilidade, já que sua produção ocorreu durante os anos de transição da gestão da instituição.

Figura 16 - Reprodução da capa do “Livrão” produzido no CMPB



Fonte: Arquivo pessoal

Mais de 20 anos depois, em 2026, o maestro João Egashira lançou um livro de arranjos feitos por ele, contendo nove músicas selecionadas. O Caderno de Arranjos contou com um show de lançamento no Teatro Paiol, e reúne alguns trabalhos que Egashira fez ao longo da trajetória, principalmente junto à Orquestra à Base de Corda.

Egashira acredita que a música que passa pelo conservatório é sempre resultado de um processo dinâmico, e esse seria o lado bom de não ter um direcionamento fixo. Para ele, o repertório “inicia no choro e se amplia para outras áreas da MPB; passando também pelo fandango paranaense, pela música regional, pelo rock, pelo pop, e pela música dos

compositores de Curitiba”. (Egashira, 2026). Ele considera que o conservatório deixa de impor uma visão própria em relação a produção musical, na medida em que cria a independência, tanto na parte pedagógica, em que os professores têm muita autonomia para trabalhar repertório e um direcionamento mais aberto, como nos corpos artísticos, que desenvolvem seu repertório para apresentações, e atuam também com autonomia:

Não existe um direcionamento artístico único para todos os grupos. Na orquestra à Base de Corda tem um trabalho próprio de composição autoral, por exemplo, do Julião Boêmio, também de minha autoria, do Waltel Branco que é reconhecido mundialmente, Janguito do Rosário¹⁷, e outros que desenvolveram sua carreira em Curitiba. Também trabalhamos muito com convidados, como Paulinho da Viola, Dominginhos, Zeca Baleiro, Mônica Salmaso, Lenine, Paulinho Moska. A gente faz arranjos de músicas do repertório desses compositores. Então, é um modo aberto, porque se a gente pega um Martinho da Vila é um tipo de samba, eu diria, mais tradicional; já um Paulinho Moska é um pop nacional, que flerta com o samba, com ritmos mais regionais, mas vai para um lado mais pop. (Egashira, 2026)

Egashira destaca que o repertório do grupo se adequa a diversas situações e convidados, e o mote desse repertório, no fundo, acaba sendo a sonoridade da orquestra, porque está muito ligado à instrumentação:

A unidade da orquestra, talvez mais do que o repertório, se dá muito a partir da instrumentação, que lembra um regional de choro, porque tem bandolim e tem cavaquinho, tem violão de sete, tem uma percussão muito brasileira ligada ao samba e ao choro, com pandeiro, congas, e o percussionista é baterista também, muito ligado ao universo da música brasileira: samba, choro, música nordestina. Temos a viola caipira, um instrumento idiomático da música regional que chamamos de música caipira, *um pouco* sertaneja. E temos o piano e o violino, que são ligados à música europeia mas têm seu papel na música brasileira.

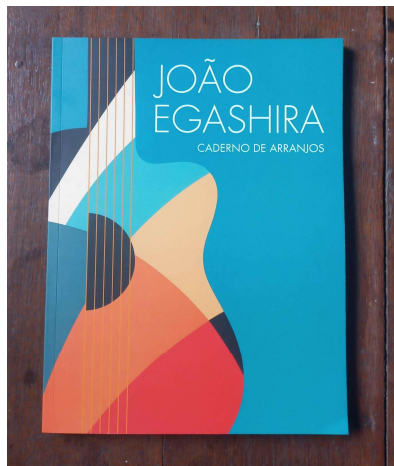
A sonoridade da orquestra também funciona muito bem com trilhas de filmes - John Williams, Ennio Morricone. A orquestra tem esses voos também.

Então, eu diria que mais que o repertório, a unidade está mais pela questão instrumental. É uma instrumentação muito brasileira tocando músicas de outras origens, e isso dá um sabor brasileiro para esse repertório. (Egashira, 2026)

O livro de Egashira foi realizado com recursos do programa de Fomento da FCC. O livro contém partituras de arranjos elaborados para nove músicas: “70%”, de André Abujamra, “Barra do Ribeiro”, de Guinha Ramires, “Bate Canela” (domínio público), “Canto das Três Raças”, de Paulo Pinheiro e Mauro Duarte, “De Volta pro Aconchego”, de Dominginhos e Nando Cordel, “Dindinha”, de Zeca Baleiro, “O Bem e o Mal”, de Danilo Caymmi e Dudu Falcão, “Peleja de Siriema com Cobra”, de Roberto Corrêa, e “Voa Sabiá”, do próprio Egashira.

¹⁷ Janguito do Rosário é considerado um dos mais importantes músicos da história do choro no Paraná. Segundo consta em matéria publicada no site da prefeitura de Curitiba, o músico acumulou mais de seis mil apresentações em todo o estado: “Janguito marcou época, e seu trabalho mais conhecido foi o Regional do Janguito, grupo que contava com a participação de grandes personalidades do choro curitibano”. Site da Prefeitura de Curitiba.

Figura 17 - Reprodução da capa do Livro de Arranjos de João Egashira



Fonte: Arquivo pessoal

4.2 - O ensino da música no contexto educacional

O CMPB está consolidado como um espaço importante de concentração de aprendizado musical e representa um agente de difusão da música brasileira. Em torno desse agente, o panorama do ensino de música no município apresenta a necessidade de maior investimento e também ações para que ocorra uma conexão com outras ações culturais, para o fortalecimento do sistema de ensino musical.

A solução poderia estar na própria formação do ensino básico, que conta com uma legislação para atender a essa necessidade. Contudo, a oferta de professores especializados em música ainda é muito baixa.

A música foi inserida como parte dos conteúdos que devem ser desenvolvidos na escola pública, assim como artes visuais, dança e teatro, nos diversos níveis da educação básica (infantil, fundamental e médio) a partir da lei 13.278/2016.

Vários pesquisadores se debruçam sobre o problema recorrente da formação precária dos professores que são responsáveis pelo ensino de música no currículo de artes, na educação formal.

O pesquisador Keith Swanwick, que teve uma de suas obras distribuídas no Brasil pelo governo¹⁸, defende uma teoria sobre ensino de música que deve ser desenvolvida em um formato pluralista, ou seja, que toma diferentes culturas musicais como base para gerar uma

¹⁸ O livro “Música, mente e educação” menciona que em 2011 o governo brasileiro distribuiu a professores de música o livro do mesmo autor: “Ensinando música musicalmente” (Swanwick, 2003).

formação musical. Para ele, um currículo de música que é verdadeiramente pluralista pode ser gerado através da identificação de “conjuntos de sons numa sequência progressiva, ligando-os a encontros musicais específicos retirados de diferentes culturas musicais” (Swanwick, 2014, p. 151). Tais aspectos específicos trariam para o ambiente escolar uma realidade de educação musical intercultural.

Não se pode esperar que os professores (do ensino regular) sejam peritos em todos os tipos de música do mundo, mas eles devem ser sensíveis a muitos deles e versados em pelo menos um. A sensibilidade musical surge da atenção receptiva aliada a um entendimento da universalidade da prática musical e a um reconhecimento de que as variações idiomáticas surgem de um tema humano comum, melhor descrito como um verbo, um impulso “para a música”. Trabalhando-se com a performance, a composição e como ouvinte da música de outros, o alcance potencial das experiências idiomáticas é infindável. (Swanwick, 2014, p. 151)

Muitos outros autores já traçaram considerações entre o ensino da música no contexto educacional. Para tentar analisar o ensino da música na escola formal, é possível observar alguns aspectos já na própria formação desses professores. Elizabeth Travassos, que fez uma pesquisa mais específica entre estudantes em curso superior de música e examinou aspectos da diversidade de perfis culturais existentes em um ambiente, considera que existe sempre uma grande desigualdade cultural.

A literatura brasileira que discute as relações entre música popular e educação formal é relativamente extensa e serve-se, com frequência, da comparação entre processos formais e informais de ensino-aprendizagem. A transmissão de saberes musicais é particularmente fértil para a observação dos processos pedagógicos em meios populares e espaços não-institucionalizados, dada a desproporção entre setores da população que têm acesso a algum tipo de educação musical formal e a vitalidade das práticas musicais entre aqueles muito mais numerosos, a quem é vedada qualquer chance de “estudar música” (Travassos, 1999, p.4).

A pesquisadora Tereza Mateiro traçou um panorama entre estudantes de Licenciatura em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e constatou que a maioria dos alunos que ingressaram na faculdade de Música tinha interesse em “aprimorar os conhecimentos em música”, e não necessariamente estavam interessados em ministrar aulas de música nas escolas. Talvez esse aspecto também seja uma das causas da lacuna que é vista no ensino da música na educação formal.

Diante deste cenário não podemos deixar de comentar dois aspectos históricos: a diferença de status entre ser músico e ser professor de música. Constatamos, antes de tudo, que ser músico significa ser capaz de tocar um instrumento musical. Por outro lado, através da história percebemos que os músicos, por diversas razões, dedicaram parte do seu tempo ao ensino, como orientador, instrutor, professor ou até mesmo

educador. Músicos passam seus conhecimentos teóricos, práticos e técnicos a seus discípulos, os futuros instrumentistas (Mateiro, 2007, p.191).

Em Curitiba, alguns programas públicos específicos fora do contexto escolar formal foram desenvolvidos nos últimos anos. Entre as atividades estão aulas de instrumentos com preços populares nas Ruas da Cidadania e o projeto “MusicaR” (Música nas Regionais), que oferece aulas gratuitas de musicalização em todas as regionais da administração municipal durante o ano e realiza participações durante a Oficina de Música de Curitiba.

O programa MusicaR foi fundado em 2017, e mantém aulas em 10 bairros de Curitiba. A primeira regional a receber o programa foi no bairro Cajuru, e logo depois no Tatuquara. A partir do trabalho nessas regionais, foi feita uma apresentação na Oficina de Música de Curitiba, o que trouxe bastante visibilidade para o projeto e a expansão para os outros bairros, gerando, inclusive, um meio de estímulo para os professores e estudantes da Unespar, que atua em parceria com a FCC no programa.

“O projeto já começou tendo como base a interação entre profissionais formados e estudantes de música, sendo cada equipe formada por um professor e um estagiário, formando uma linguagem complementar, e ao mesmo tempo, mantendo uma unidade na didática”, explica a coordenadora do MusicaR, Angela Sasse. Ela conta que esse modelo de formação de equipe foi inspirado em um curso de Musicalização desenvolvido pela UFPR, e apresenta ótimos resultados, estimulando os jovens estagiários a ingressar com mais facilidade no mercado de trabalho, gerando o início de uma trajetória profissional.

Ela ressalta que as atividades, que incluem atividades na literatura, eventos musicais, etc., promovem a expansão cultural dos alunos e também das famílias que, muitas vezes, não teriam tanto acesso à cultura:

Tem pais de alunos que nunca tinham ido ao Teatro Guaíra, e através do programa podem ter esse acesso a atividades culturais. Também temos, por exemplo, atividades voltadas à literatura e visitas a algumas universidades que oferecem cursos de música, e isso também permite a eles irem conhecendo esses espaços e possibilidades da própria cidade (Sasse, 2025).

Angela Sasse foi professora do CMPB e trouxe a experiência de reunir os professores em encontros periódicos para formar uma discussão permanente sobre o alinhamento do ensino: “Essa experiência que tivemos com o maestro Roberto Gnattali no conservatório foi muito positiva, então trouxemos também para o MusicaR, e está dando muito certo.” (Sasse, 2025).

Segundo ela, a musicalização é fundamental para preparar a criança e o adolescente para a busca de aprendizados mais específicos, de instrumentos: “O objetivo é oferecer uma

base de ritmo, afinação e cultura, sem excluir os conhecimentos que eles já trazem. Se eles não forem futuros instrumentistas, serão apreciadores da música, e com conhecimento.” (Sasse, 2025).

O crescimento do programa ainda não aconteceu por falta de espaço, já que o MusicaR divide o espaço físico com outros projetos da prefeitura nos bairros. Como alternativa de forma não definitiva, mas como um primeiro passo para uma ampliação, está sendo considerada a inclusão de aulas aos sábados, para aulas de instrumentos e vocal, para o aprimoramento de alunos interessados.

Segundo dados da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) encaminhados para esta pesquisa, o programa atende, em média, 290 alunos simultaneamente, nas 10 regionais administrativas do município nos bairros: Boqueirão, Cajuru, CIC, Matriz, Pinheirinho, Portão, Fazendinha, Santa Felicidade e Tatuquara. A equipe do Programa MusicaR é composta por 2 coordenadores, 12 professores, 10 estagiários e 2 alunos bolsistas da Unespar/EMBAP.

Ainda conforme a FCC, o Programa MusicaR compartilha o centro de custo com o Programa Nosso Canto (canto coral adulto, também realizado nas regionais). O valor mensal destinado atualmente (2025) aos dois programas é de R\$ 119.137,78 (cento e dezenove mil, cento e trinta e sete reais e setenta e oito centavos).

4.3 - Perspectivas do CMPB como formador de músicos de alta performance

O presidente da FCC, Marino Galvão Junior, em uma análise da gestão da área de ensino musical em Curitiba, apresenta a perspectiva de estimular o CMPB a se tornar um ambiente de formação de músicos de alta performance.

Segundo ele, se for feito um comparativo entre o perfil dos alunos que ingressam no conservatório com o perfil de alunos de grandes escolas que oferecem ensino popular, como da EMESP, de São Paulo, ou do Conservatório de Tatuí, por exemplo - ambas instituições com cursos profissionalizantes ou voltados a profissionais que buscam uma formação para atuar no mercado, observa-se que no CMPB o público é bem diferente:

A gente percebe que o perfil de aluno que ingressa no conservatório hoje não é esse. Então, a gente entende o seguinte, que se o conservatório fosse para uma linha um pouco mais de um recorte *profissional*, o ingresso teria que ser mais criterioso. Então, nós não atenderíamos mil alunos, mas menos de um terço disso, talvez um quarto disso. Então, uma classe de canto que atende sete, oito alunos, estaria atendendo duas pessoas ou até mesmo atendendo individualmente, que é assim que funciona nessas escolas de alta performance: com foco total no aluno. É o professor e o aluno numa sala de aula e muito mais atividade semanal, muito mais exercício, muito mais empenho com aquele aluno. Ou seja, lapidar o carvão para ele virar diamante (Galvão Jr., 2025).

Para Galvão Jr., nesse modelo de atendimento especializado um aluno já teria que ingressar no conservatório bem preparado, com uma boa base e, em cima disso, seria feito um trabalho para formar um músico melhor preparado para o mercado: “Isso significa que o modelo não seria mais autossustentável, porque os professores, tendo uma quantidade menor de alunos, teriam que ser subsidiados pelo poder público para administrar essas aulas”, conclui.

O gestor considera que esse modelo é uma alternativa, mas que depende de uma avaliação sobre a conveniência de ser aplicado. Ele acrescenta que tal modelo poderia, inclusive, conviver juntamente com o modelo atual do conservatório, a partir da criação de uma espécie de núcleo profissional, com subsídio da prefeitura, mas mantendo o espaço para alunos que se beneficiam de uma escola mais aberta e menos criteriosa:

Como nós não temos um trabalho de base nas regionais, o conservatório acaba fazendo as duas coisas, porque ele atende principalmente o diletante, aquela pessoa que não tem objetivo de se tornar músico. Eu participei de algumas enquetes realizadas pela coordenação pedagógica em que você tem realmente um universo muito grande de pessoas que ingressam no conservatório com um sentido mais de lazer e de ocupação do tempo do que necessariamente de formação profissional. Talvez 10% dos alunos que orbitam hoje em torno do conservatório estão buscando um aprimoramento profissional. Os outros 90% estão buscando uma atividade de lazer, como buscamos na yoga, como buscamos no esporte, como buscamos no teatro, como buscamos na pintura e, eventualmente, a gente tem a ideia de, de repente, desenvolver alguma prática artística (Galvão Jr., 2025).

Galvão Jr. considera que o município tem uma carência de prática musical na própria escola de ensino regular, para que a faixa etária ideal de ingresso no conservatório - entre a pré-adolescência e início da fase adulta, seja mais preparada para ingressar em um nível mais avançado: “Alguns professores mais criteriosos têm muita dificuldade de emplacar alunos num nível avançado (do conservatório), porque existe um ponto em que, se ele não está preparado, ele não consegue sair do intermediário e pular para o nível avançado”, observa.

Para fechar a análise a partir de uma visão de governança, Galvão Jr. considera importante que todas as ações do setor de ensino musical estejam conectadas. Ele faz uma referência ao programa MusicaR, que leva musicalização para as 10 regionais administrativas do município de forma gratuita, e atende uma média de 500 alunos por semestre. O público é basicamente formado por crianças de 7 a 15 anos. A partir de parcerias com universidades, alunos e professores dos cursos de licenciatura e bacharelado em Música realizam as aulas.

Nas regionais administrativas dos bairros, também são desenvolvidas aulas de instrumentos musicais em um sistema parecido com o conservatório, de permissionamento para professores, que participam por meio de editais periódicos. Alguns alunos que entram no conservatório têm o seu primeiro contato com instrumentos através das aulas nas regionais.

Contudo, o programa de musicalização MusicaR, que envolve as primeiras noções de ritmo, expressão corporal, altura e notação musical básica, deve ser a prioridade por ser considerado a “porta de entrada” para os demais projetos, segundo Galvão Jr.. Ele comenta que o crescimento do programa depende de fatores operacionais e de custos, por exemplo, para a aquisição de instrumentos e com a formação de grupos, como de orquestra jovem e orquestra infantil:

Nosso próximo passo deve ser focar mais na prática de instrumentos. Para o próximo período contratual, que deve vigorar por dois anos, a meta é ter uma fase nova do programa MusicaR, com mais investimento, mais contratação de professores. Esse trabalho de base poderá nos levar a ter no conservatório um funcionamento duplo, com o atendimento aberto à população, mas também um núcleo mais criterioso de alunos com potencial de alta performance (Galvão Jr., 2025).

5 - O Centro de Documentação do CMPB

No dia 2 de fevereiro de 2025 foi inaugurada a nova sala do Centro de Documentação do Conservatório de MPB, que passou a concentrar o acervo de partituras, LPs, CDs, cartazes, folders, relatórios, documentos, clippings e todos os materiais físicos relativos às atividades do conservatório desde a sua criação. A sala, que reúne materiais que podem contribuir como importante fonte de pesquisa, leva o nome da professora de piano e influenciadora cultural Henriqueta Garcez Duarte, que faleceu em 2020 e foi agente de importantes realizações da música e da cultura do Paraná. Em novembro de 2025 a professora faria 100 anos.

A família da professora fez a doação de todo o acervo particular dela para a nova sala do conservatório, incluindo cerca de 3.200 partituras, publicações e discos da pianista, LPs e CDs de música clássica, cartazes e outros materiais impressos, além de aparelhos sonoros e mobiliário, para que esse material possa complementar o acervo do conservatório e esteja disponível para consulta por toda a comunidade. Inicialmente, o material teria sido cogitado para o setor de música da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), mas na época não houve espaço para abrigá-lo.

A inauguração da sala¹⁹ contou com a presença de familiares, amigos e alunos de Henriqueta Duarte, além de uma breve apresentação do Quarteto Belas, formado por jovens concertistas alunos do curso de Música da Unespar. Entre os presentes, estava a pianista e amiga Ingrid Muller Serafim²⁰, que teve participação em vários projetos ao lado de Henriqueta Garcez Duarte.

Em uma fala emocionada, o filho dela, Joaquim Monteiro Garcez Duarte, contou sobre a dedicação da mãe à música e à cultura paranaense, e também sobre a vida cultural que a família manteve, sendo a própria casa um ponto de encontro da arte:

Meu pai era engenheiro, mas era amante da música clássica e formou um belo acervo de LPs. Nossos pais recebiam músicos e professores, até como hóspedes, então o ambiente em casa sempre foi muito voltado à cultura, com discussões sobre música e arte. Minha mãe tinha a música como uma missão de vida (Duarte, 2025).

O piano da artista também foi doado para o Município e está instalado no Salão Nobre

¹⁹ Observações feitas pela pesquisadora, que esteve presente na inauguração.

²⁰ Ingrid Muller Seraphim (que aparece ao centro da Fig.16, sentada) foi grande incentivadora das instituições de música de Curitiba e uma das criadoras da Camerata Antiqua, em 1974. Os primeiros ensaios do grupo aconteciam na casa dela, como revelam as pesquisadoras Aparecida da Silva Bahls e Lilia Maria da Silva: “Os ensaios aconteciam na residência de Ingrid Seraphim, no bairro Ahú, nos finais de semana, onde os músicos se reuniam para tocar e cantar.” (2016, p. 125).

da prefeitura. “Acreditamos que seria a melhor forma de preservar e compartilhar todo o legado que ela deixou”, completou Joaquim Duarte.

Figura 18 - Inauguração do Centro de Documentação do CMPB em fev./2025



Fonte: Arquivo pessoal

5.1 - O Acervo do CMPB

O Centro de Documentação foi uma criação pedagógica do próprio maestro Roberto Gnattali, que pessoalmente arrecadou livros, songbooks e outros materiais junto a instituições que ele tinha contato no Rio de Janeiro, entre amigos e professores, e também de sua coleção particular, para iniciar o acervo quando o conservatório foi criado. Ele fez questão de manter um setor de pesquisa desde o início do projeto. “Fazíamos reuniões periódicas para que cada professor apresentasse um tema de pesquisa. E todos realizavam pesquisas internamente sobre os repertórios e os sistemas didáticos” (Gnattali, 2025).

Com o tempo, o repertório do acervo foi também sendo ampliado a partir de exemplares oriundos das leis de incentivo à cultura, e por algum tempo, através de parceria com o selo Revivendo.

O Setor de Ensino, Documentação e Pesquisa foi reestruturado no final de 2024, com a unificação dos setores de material documental, fonográfico, monográfico e videográfico em uma única sala. Não há confirmação se todo o material trazido no início ainda permanece no acervo. Contudo, existe um material rico sobre a música de Curitiba que ainda está à disposição de pesquisadores, professores, estudantes e do público em geral.

O material está em processo de inserção no sistema centralizado da prefeitura de Curitiba, que mantém todo o acervo digitalizado no Catálogo *Pergamum*, sistema online de catalogação de materiais e documentos, unificado com a Casa da Memória, o Bondinho da Leitura e as Casas da Leitura. Duas funcionárias realizam um trabalho permanente de

separação, organização, higienização, catalogação e etiquetagem do material existente em todas as unidades de literatura do município e também do material do conservatório. O trabalho de catalogação registrou oficialmente, no total, quase 20 mil itens, sendo cerca de 3.450 livros, 8.700 CDs, 2.500 partituras, 215 folhetos, 86 catálogos, mais de 1.900 periódicos, 127 DVDs, 564 discos de vinil, 65 fitas cassete, entre vários outros materiais.

De março a dezembro de 2025, uma bibliotecária e uma auxiliar foram contratadas para trabalhar exclusivamente no Centro de Documentação do CMPB para catalogar os acervos da professora Henriqueta Duarte. O material doado pela família de Waltel Branco já chegou ao CMPB com um sistema de catalogação próprio e foi também incorporado ao acervo.

Até então, a demanda para o uso do material arquivado no setor era considerada muito baixa, sendo até mesmo tido como incerto o destino da sala. Sem contar com um programa de divulgação, ou mesmo uma pessoa destacada para fazer o atendimento, o local passa a maior parte do tempo com as portas fechadas. Após o período de trabalho da equipe de catalogação, seria feita uma avaliação sobre a manutenção ou encerramento do Centro de Documentação.

Todos os itens foram organizados em um armário-arquivo e os LPs em displays planejados. Além dos livros e impressos, o acervo contém LPs, box de LPs, CDs, MDs, Fitas cassete, discos compactos e fitas VHS. Na sala, estão dispostos aparelhos para reprodução de todos os itens citados, incluindo aparelho de videocassete para reprodução das fitas. O arquivo também mantém outros tipos de materiais, como songbooks, métodos musicais e partituras, que até o início da catalogação não estavam inseridos no sistema Pergamum.

Figura 19 - Armário-arquivo e estantes de apostilas e fitas cassete do CMPB



Fonte: Arquivo pessoal.

Também estão no acervo alguns materiais produzidos por funcionários da FCC, como um clipping sobre música popular; um clipping sobre o CMPB; um clipping por nome de artista/grupo musical e material sobre a programação do CMPB, além de materiais anteriores ao conservatório.

5.1.1: Livros do acervo

A biblioteca do CMPB contém mais de 3.450 livros sobre MPB e cultura em geral, alguns exemplares sobre música clássica, dança, teatro, seresta e serenata, além de songbooks. Também foram armazenados livretos e folhetos diversos sobre eventos artísticos, programas de atividades e festivais, e também métodos de teoria musical e ensino de instrumentos, assim como as partituras, que somam cerca de 2.500.

5.1.2: Songbooks do acervo

O acervo do CMPB conta com os seguintes exemplares de *Songbooks* produzidos por Almir Chediak: Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Noel Rosa, Chico Buarque, Gilberto Gil, Cazusa, Rita Lee, João Bosco, Marcos Valle, João Donato, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Carlos Lyra e Djavan. Também consta a coletânea “Bossa Nova” e edições de músicas selecionadas pelo autor.

Além dos songbooks de Almir Chediak, o arquivo também conta com catálogos da editora Irmãos Vitale com letra, melodia e cifras de alguns autores, como Chiquinha Gonzaga, Beto Guedes, Luiz Gonzaga, Roberto Carlos, além de uma edição de Choro Brasileiro.

Apesar de uma boa oferta de livros, existe a necessidade de renovação do acervo, sendo os exemplares mais recentes publicações da década de 2010, mas que representam uma parcela ínfima do total. Alguns livros e songbooks estão em estado precário, e alguns já foram separados para restauração. Todo o material ainda deve ser higienizado pela equipe de apoio que atua no setor de Literatura da Prefeitura Municipal, trabalho que demanda bastante tempo.

5.1.3: Discos do acervo

O trabalho de catalogação de LPs da fonoteca do CMPB estava apenas começando quando a sala de acervo foi inaugurada. O sistema havia registrado em fevereiro de 2025 apenas 215 exemplares de LPs, contudo, a sala já conta com pelo menos 4.350 exemplares, além do acervo de Henriqueta Garcez Duarte, que soma 1.409 discos.

Os gêneros musicais são variados: Choro, samba, música clássica, jazz, MPB, seresta, ópera, pop, música de câmara, trilhas sonoras de novelas, temas de cinema, rock, música típica de vários países, bossa nova, música instrumental, bandas, música gaúcha e outras regionais, valsas, coros e corais, além de gravações de festivais de música, música infantil e folclore. O acervo também contém coleções, algumas incompletas, como: Grandes Compositores da Música Universal; Mestres da Música; Os Clássicos Mais Populares do Mundo; História da Música Popular Brasileira; Nova História da Música Popular Brasileira. Também estão edições especiais, como gravações de corais regionais; compositores de Curitiba; músicas natalinas; gravações da Camerata Antiqua; hinos evangélicos e bandas marciais.

O acervo do CMPB também guarda exemplares de discos compactos, que são menores do que os LPs, com apenas uma peça ou música de cada lado. São cinco caixas contendo discos de Hinos, Corais regionais, coros, orquestras, histórias e músicas infantis, entre outros.

Figura 20 - Funcionária trabalha na catalogação do acervo; estantes de livros, arquivos e discos do CMPB



Fonte: arquivo pessoal

5.1.4: Fitas cassete do acervo

O acervo do CMPB contém caixas de fitas cassete que foram produzidas até meados do ano 2000, quando funcionários da Fundação Cultural faziam a organização dos materiais. São gravações de atividades e eventos que foram realizados no conservatório.

As caixas têm a seguinte organização: “Domingo 11 e Meia” - de 1994 a 2007; “Mostra quem quer” - de 1995 a 1999; “Bate-papo e Palestras” - de 1995 a 2007; “Terça Brasileira no Paiol” - de 1997 a 2006; “Cantos de Portugal” - sem data; “Programas de Rádio” - de 2000 a 2001; “Improvizando” - de 1999 a 2000; “Grupos Artísticos” - de 1994 a 2005; “Afina-se” - de 1994 a 2007; “Oficinas de MPB” - 1º a 11º edições;

Gravações Diversas: “Orquestra Harmônicas”; “Músicas de Paulo Leminski e parceiros”; “Projeto Radioteatro”; Série “Lápis, um Compositor Paranaense”; “Waltel Branco”; além de gravações como seleção orquestrada com músicas de Radamés Gnattali, entre outras.

5.1.5: Fitas VHS do acervo

No acervo do CMPB estão gravados em fitas VHS eventos como: Programas de TV; Oficinas de MPB e apresentações de grupos artísticos.

5.1.6: CDs do acervo

O arquivo do CMPB mantém cerca de 8.700 CDs, de gêneros variados. Os CDs estão em processo de catalogação e devem ser levados à sala do acervo do conservatório, que contém aparelhos de reprodução.

5.1.7: Documentos Impressos do acervo

No arquivo do CMPB está o material impresso que foi produzido até meados da década de 2010, relativo a atividades do conservatório, eventos e festivais de música, grupos culturais e material geral sobre artistas da música brasileira. Também está arquivado um clipping impresso sobre as diversas fases da instituição, organizado por ano em pastas-arquivo.

Entre os itens está uma coleção de folhetos da programação do evento “Domingo Dez e Meia”, que ocorreu a partir de 1994. Eram shows realizados no palco da Praça Jacob do Bandolim que, na época, era chamada de “o Quintal do Conservatório”.

Nessas apresentações estavam muitos dos músicos que se tornaram professores do conservatório, como os integrantes do grupo “Allegro ma non Presto”: Helena Bel, Sérgio Justen e Paulo Bettega, que já estavam no palco em 16 de outubro de 1994.

Outro programa que está preservado é da apresentação da Orquestra do Conservatório na abertura da Oficina de Música Popular Brasileira, que foi em 17 de janeiro na Ópera de Arame.

Também está entre os itens o programa da apresentação da Orquestra do CMPB do dia 19 de junho de 1994, que aconteceu no teatro da Reitoria da UFPR, com direção de Arte e Regência do maestro Roberto Gnattali, e coordenação de Cora Bruns.

O arquivo guarda impressos da programação das Oficinas de Música de Curitiba, alguns anos incompletos, alguns encadernados com todas as partituras do repertório desenvolvido naquele ano.

Um dos itens importantes da história do conservatório é a revista “Música em Pauta” que, durante um curto período - 2004 a 2009 - registrou toda a programação anual do CMPB. A revista destacava uma programação prévia de todas as atividades, eventos, cursos e apresentações dos grupos. A partir de 2009 a revista foi transformada em um livreto que apresentava os grupos mantidos no conservatório, sem programação.

Em 2017, na gestão de Gustavo Fruet, foi produzido pela Fundação Cultural um catálogo voltado ao setor turístico, bem ilustrado, que apresentava os grupos do conservatório em inglês.

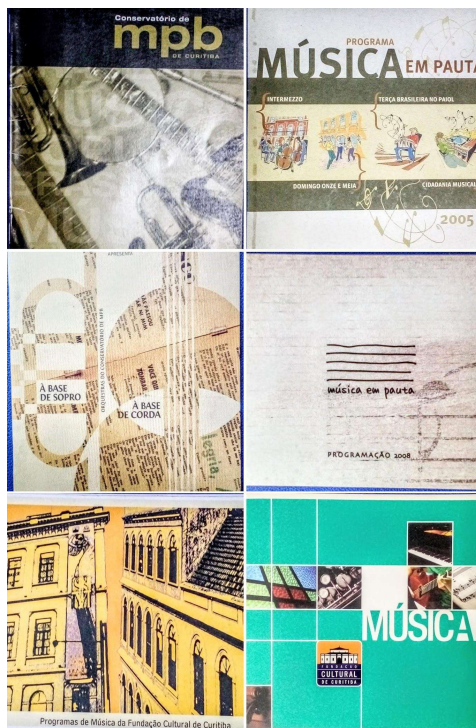
Os impressos da primeira década de funcionamento (anos 1990) eram, muitas vezes, cópias xerocadas ou feitas em preto e branco. Na primeira década de 2000, foram produzidos materiais bem mais elaborados, com fotos coloridas e material de boa qualidade, como papel couché. Pouco antes de 2020 a Fundação Cultural parou de produzir material impresso do conservatório, já que a decisão do ICAC foi eliminar os impressos e manter todos os informes, programações e registros somente no ambiente online.

Estão preservadas partituras, como partituras de Harmonia; Arranjo; Harmonia por Ian Guest; Improvisação; Leitura e Escrita Musical (LEM); Musicalização e Música Erudita, e cadernos de arranjos para Violão com transcrições. Está no acervo também um caderno de arranjos de Radamés Gnattali, publicação da Funarte, contendo os choros: Meu amigo Tom Jobim, Meu amigo Radamés, Capibaribe e Sarau para Radamés.

Há um conjunto de partituras organizadas por instrumento/finalidade: Acordeon; Bandolim e Bateria; Bateria; Canto; Canto Coral; Clarinete; Contrabaixo; Contrabaixo e Flauta; Cravo; Flauta; Folclore; Guitarra; Harmônica; Orquestra; Percussão; Piano; Prática de Conjunto; Rabeca; Solfejo; Saxofone; Teclado; Teoria; Trombone; Trompete; Tuba; Viola; Violão; Violino; Violoncelo e Xilofone.

O acervo conta ainda com apostilas de Curso de Samba; Método de Violão; Método de Bandolim e Contrabaixo Acústico, Curso de Arranjo, além das monografias: Tambor de Crioula, Ritual e Espetáculo; O berimbau de barriga e seus toques; Música Brasileira para Clarone Solo: Repertório.

Figura 21 - Materiais impressos arquivados no Centro de Documentação do CMPB



Fonte: Arquivo pessoal.

5.1.8: CDs dos Grupos Artísticos do Conservatório²¹

Ao longo de mais de 30 anos de atividades, o CMPB reuniu profissionais, artistas, professores e alunos na produção de CDs e DVDs, em gravações ao vivo e em estúdios. As gravações ocorreram, principalmente, na primeira década de 2000, sempre a partir de incentivos culturais através da FCC-ICAC.

Em 2004, foi lançado o CD OABS - Mestre Waltel, com 11 composições de Waltel Branco e outras duas músicas dedicadas a ele. Os arranjos foram feitos pelos próprios integrantes da Orquestra à Base de Sopros. O álbum recebeu indicação no Prêmio TIM de Música, na categoria revelação, em 2008.

Em 2009, foi lançado o DVD da OABS ao lado do paranaense Arrigo Barnabé, registrando a obra Clara Crocodilo e uma peça inédita, “A Metamorfose”, especialmente encomendada pela orquestra ao compositor.

²¹ Com informações do CMPB, do site da FCC e de acervo próprio.

Logo depois, em 2010, o grupo gravou um CD e um DVD com André Mehmari, multi-instrumentista, compositor e arranjador, trabalho que rendeu pontos positivos na crítica internacional.

Em 2013 o CD gravado com o clarinetista italiano Gabriele Mirabassi foi lançado na Itália, pelo selo Egea.

Na sequência, em 2014, o grupo de sopros lançou em CD e DVD o trabalho Nossos Compositores, com arranjos e composições próprias. O projeto reuniu composições de integrantes do grupo. Conforme indica o encarte, o projeto reuniu também compositores e arranjadores convidados, entre eles Cesar Matoso, Ale Age, Fabiano Silveira, Luiz Otávio Almeida e Glauco Sölter. Ainda em 2014, foi lançado o álbum OABS & Léa Freire ao Vivo.

Em seu sétimo lançamento fonográfico, a OABS preparou um repertório com canções de Guinga, com participação da cantora Izabel Padovani, lançado em 2018. Outro DVD foi realizado ao lado do guitarrista da orquestra Mário Conde, com convidados. Em 2022, foi lançado um álbum de música flamenca, ao lado do compositor e violonista Murilo da Rós.

A orquestra também gravou shows com Egberto Gismonti, e tocou com artistas como Maria Rita, Carlinhos Brown, Zélia Duncan e Margareth Menezes, entre outros.

O primeiro CD da Orquestra à Base de Corda foi lançado em 2007. Intitulado “Antiquêra”, o CD trouxe o músico Roberto Corrêa como solista (viola caipira). Na apresentação do trabalho, o maestro Roberto Gnattali ressalta a ligação que ele teve com Corrêa, que foi um dos professores convidados para as primeiras edições de Música Popular da Oficina de Música de Curitiba.

No ano de 2010, foi lançado um CD de composições próprias da Orquestra à Base de Corda, mostrando o amadurecimento da formação. Com exceção da peça dedicada pelo músico André Marques (Suíte OABC), o CD “Nosso Som” reúne 11 músicas compostas pelos próprios integrantes do grupo.

Em 2022 a OABC lançou seu terceiro álbum, intitulado Orquestra à Base de Corda Interpreta Compositores de Curitiba. A orquestra também participou do CD Casa, da cantora e compositora Consuelo de Paula. A OABC já se apresentou ao lado de nomes como Paulinho da Viola, Dominginhos, Lenine, Zeca Baleiro, Mônica Salmaso, Elza Soares, Diogo Nogueira, Martinho da Vila, Renato Borghetti e Paulinho Moska.

O Vocal Brasileirão gravou seu primeiro CD em 2008, intitulado Invisível Cordão, com músicas de Chico Buarque e Edu Lobo. Destacam-se faixas como “O Circo Místico” “Choro Bandido” e “Beatriz”, entre outras.

O Coral Brasileirinho, formado por 26 vozes infantis, lançou um CD em 2017, com o título Festa de Arromba, que inclui 11 músicas da Jovem Guarda e outras composições marcantes dos anos 1960.

Figura 22 - CDs e DVD produzidos pelos Grupos Artísticos do CMPB



Fonte: Arquivo pessoal.

Da relação de materiais existentes no acervo do CMPB é possível extrair indagações cujas respostas reforçam a formação de um cânone musical: Qual é a linha de atuação do CMPB no que diz respeito ao repertório? Qual a importância do choro nesse repertório? Como a comunidade recebe a programação dedicada à música brasileira? Os registros mostram que a missão de sustentar a música popular como norteadora da instituição está se cumprindo?

De um modo geral é possível extrair a partir dessa descrição de itens que a existência de um volume importante de livros, partituras, e itens fonográficos que representam fontes de pesquisa e conhecimento para os alunos e para a comunidade, reforça as referências sobre a música popular e suas vertentes, a começar pelo choro. A produção de materiais sonoros pelos grupos artísticos evidencia a essência do repertório em direção ao popular.

Finalmente, a preservação de documentos que registram a história da instituição, inclusive em forma de repertório, é imprescindível para a permanência da contribuição deixada por professores, colaboradores e artistas que passaram pelo conservatório, e a manutenção do Centro de Documentação é fundamental para dar continuidade a esse legado.

Considerações finais

Assim como foi observado durante todo o processo desta pesquisa, o objeto se ancora e também se desenreda em muitas outras instâncias, formando um carrilhão de informações, registros e memórias entrelaçadas. Foi exatamente este o pensamento dos historiadores que fundamentaram esta pesquisa: trazer à tona, de forma mais democrática possível, a memória social como ponto prioritário do trabalho científico (Le Goff).

A pesquisa sobre o CMPB mostra a construção de uma história desde o ambiente em que foi criado até o legado construído, passando pelas mudanças que atravessou. A partir da análise de fontes impressas e orais, o trabalho traz ao debate as formas possíveis de manutenção de um projeto na área musical - a sobrevivência da instituição enquanto equipamento cultural público.

O CMPB, que mantém uma média de mil alunos todos os anos, passou por mudanças de estrutura e gestão, e novas mudanças não estão descartadas, conforme indica a FCC. Existe a possibilidade de reestruturar o sistema de ensino para receber e investir em alunos com potencial de alto desempenho na música, mantendo, paralelamente, a abertura para atender democraticamente a população. Para isso, torna-se fundamental o investimento e expansão da estrutura que compõe a base de formação anterior ao conservatório, que é a musicalização, ofertada pelo programa MusicaR.

O investimento em uma reestruturação pode impactar positivamente todos os elementos que integram o complexo musical do CMPB. Os grupos musicais criados desde o início - Orquestra à Base de Corda, Orquestra à Base de Sopro, Vocal Brasileiro, Coral Brasileirinho e Coral Brasileiro, estão entre os pilares que sustentam a força do repertório popular do conservatório. Os eventos realizados no interior e a partir do conservatório, como Domingo Onze e Meia, Afina-se, Terça Brasileira no Paiol, além da Oficina de Música Popular da Oficina de Música de Curitiba, se firmaram como parte da cultura local.

A instituição como um todo, que funciona com diversos cursos, mas não mantém um quadro funcional de professores próprios - somente com contratos de permissionamento, tem um grande potencial para ocupar um espaço mais valorizado no rol cultural do município. Era, certamente, esse o objetivo de dois importantes personagens que começaram essa história: Jaime Lerner e Roberto Gnattali.

A semente lançada era sólida, e permitiu o enriquecimento da experiência pedagógica e o desenvolvimento da trajetória de vários músicos e professores que iniciaram nesse espaço

e se projetaram em diversas vertentes da música, tanto na cena local, como nacional e internacional.

O pesquisador deve procurar “a ideia que sustenta o repertório” (Risek, 2004) para compreender a formação de um cânone musical. No caso do conservatório, essa premissa ocorreu de forma ousada, na época de sua criação. A insistência na postura de valorizar a música brasileira e popular mostrou-se uma missão inviolável. Esse aspecto está registrado no Relatório dos primeiros 10 anos do CMPB, documento que integra o acervo físico do conservatório, na descrição de Objetivo Geral: “Oferecer cursos livres e promover atividades culturais, pedagógicas e artísticas, acessíveis a todos os segmentos da sociedade, no âmbito da música popular, (autoral) ou folclórica, em sua multiplicidade de gêneros, formas e estilos.” (Twardowsky, 2002)

Foi com essa atribuição que o CMPB possibilitou a músicos, professores e alunos, desenvolver e aprimorar um repertório diferente daquele que estava sedimentado no ambiente conservatorial, e toda essa experiência tornou o espaço um importante gerador de um cânone musical referência em música popular garantindo, a partir dele, a continuidade do projeto.

A pesquisa começou com a busca de fontes, que incluíram materiais *in loco*, registros de jornais impressos, materiais disponibilizados na internet, entrevistas e depoimentos. A dificuldade inicial de encontrar um foco mais reduzido, aos poucos, foi se transformando em uma abordagem mais analítica, que se estrutura em diversos aspectos para formar uma contextualização aprofundada.

Os entrevistados trouxeram uma camada a mais para o processo, evidenciando a característica que diferencia a pesquisa histórico-social, que é a *humanização* (Bosi, 2003). Cada pessoa que relata suas memórias sobre um período, ou sobre a ideia que possui acerca da instituição, reconstruindo fatos e apresentando sua versão, reconstitui nas entrelinhas e de forma intangível, não somente acontecimentos, mas também resquícios de sentimentos: paixão, decepção, alegria, indignação, saudade... perdão. E outras emoções que o universo da música proporciona na vida de todas elas.

A investigação acadêmica sobre uma instituição é construída por muitos personagens e registros, e sempre há as incontáveis fontes que acabam ficando de fora do trabalho, ou por falta de tempo ou de páginas. Muitos outros agentes que fizeram parte da instituição que é objeto desta pesquisa poderiam ter sido abordados, pela sua importância, mas, a abrangência enquanto pesquisa de mestrado seria inviável. Evidentemente, o tema não se encerra aqui e, portanto, pode ser aprofundado por outros pesquisadores interessados na música curitibana, paranaense...brasileira.

FONTES

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **No Sobrado dos Guimarães, o Conservatório da Cidade.** *Jornal do Estado*. Curitiba, 08/jul./1992.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Um Conservatório para a MPB.** *Jornal Folha de Londrina*. Curitiba, 27/ago./1993.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **O Conservatório de Música de Curitiba está quase concluído.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 12/set./1993.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Inauguração do Conservatório.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 07/out./1993.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Conservatório espalha MPB pela cidade.** *Jornal do Estado*. Curitiba, 21/jul.1997

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Ensino Musical em Afinação.** *jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 07/mar./2004.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Às turras com a gestora.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, início de 2004 (sem data).

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Um futuro desafinado.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 04/nov./2004.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Sob nova direção.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 18/nov./2004.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. **Conservatório de MPB perde coordenador.** *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 15/fev./2011.

DECRETO Nº 939/1993. *Leis municipais de Curitiba*. Curitiba, 31/ago. 1993. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/decreto/1993/94/939/decreto-n-939-1993-nomeia-comissao-encarregada-da-averiguacao-e-da-avaliacao-dos-projetos-culturais>

EGASHIRA, João. **Entrevista sobre a atuação e repertório do CMPB.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes. 09/02/2026.

FABRO, Adriana. **Entrevista sobre o trabalho no CMPB.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes, por e-mail. 01/09/2025.

GALVÃO JUNIOR, Marino. **Entrevista sobre a gestão do CMPB.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes. 12/09/2025. Curitiba, PR.

GNATTALI, Roberto. **Entrevista sobre a criação e desenvolvimento do CMPB.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes. 04/09/2025.

LEI DO MECENATO. *Lei nº 142/2023*. Câmara Municipal de Curitiba, 20/dez/2023. Disponível em:

<https://leis.org/municipais/pr/curitiba/lei/lei-complementar/2023/142/lei-complementar-n-142-2023-dispoe-sobre-o-programa-de-apoio-fomento-e-incentivo-a-cultura-de-curitiba-paficc-o-fundo-municipal-da-cultura-de-curitiba-fmcc-altera-a-lei-complementar-n-57-de-8-de-dezembro-de-2005-e-revoga-as-leis-complementares-n-s-59-de-14-de-setembro-de-2006-122-de-19-de-agosto-de-2020-127-de-17-de-marco-de-2021-e-128-de-10-de-setembro-de>

LEI REFERENTE AO ENSINO DA ARTE. *Lei nº 13.278/2016*. Brasília, 02/mai/2016.

Disponível em: [L13278](#)

LOPES, Marieta Saporski. **Entrevista sobre a coordenação do CMPB e a pandemia de covid.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes, por e-mail. 27/10/2025.

ORGANIZAÇÕES SOCIAIS. Página do Governo Federal. Disponível em:

<https://www.gov.br/gestao/pt-br/assuntos/gestaoeinovacao/modelos-organizacionais/organizacoes-sociais>

RIBEIRO, Vicente. **Entrevista sobre a participação como professor e coordenador do CMPB.** Entrevista concedida a Gabriela Mainardes. 24/abr./2026.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: Textos em História Oral**. Ed. FGV, Rio de Janeiro, RJ: 2004. 196 p.
- ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. **Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2009.
- ALVES, Alice Emanuele da Silva. **Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2018.
- BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. SILVA, Lilia Maria. **Curitiba e Música: nos acordes da Fundação Cultural**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 284 p.
- BARBOSA, Frederico, RIBAS, Dani, SÁ, Juliana Veloso, WALCZAK, Irmina Anna. **Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA, 2018.
- BERTUSSI, Eduardo. **Música, Trabalho, Educação e Capital: um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2015.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória. Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 219 p.
- BRAGA, Thallis, GORZIZA, Amanda e BUONO, Renata. **O Rombo no orçamento da cultura**. *Revista Piauí*, Dezembro, 2022. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/o-rombo-no-orcamento-da-cultura/> Acesso em 19/02/2024.
- CALABRE, Lia. (Org.) **Políticas Culturais: Teoria e Práxis**. São Paulo: Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. 145 p.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.
- CALABRE, Lia. **História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia**. Escritos: Revista da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa. Ano 7, nº 7, 2013, p. 323-345.
- CALDAS, Ana Carolina. **Centro Popular de Cultura no Paraná - 1959-1964: Encontros e Desencontros entre Arte, Educação e Política**. Dissertação. UFPR, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2003.
- COM LULA E DILMA, CULTURA VIROU POLÍTICA DE ESTADO. *Instituto Lula*, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.institutolula.org/legado/brasil-da-mudanca/democracia/cultura> Acesso em: 15 out. 2024.

CORETO DIGITAL RECEBE PROGRAMAÇÃO DO DIA NACIONAL DO CHORO.

22/04/2021. Site da Prefeitura de Curitiba. Disponível em:

<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/coreto-digital-recebe-programacao-do-dia-nacional-do-choro/58688> Acesso em 10/04/2026.

DELAROLE, Pedro Juliano. **O Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí como difusor cultural.** Dissertação de Mestrado: São Paulo, 2010, Universidade de São Paulo (USP).

DESTAQUES DOS VALORES DE ORÇAMENTO E DESPESAS DO GOVERNO

FEDERAL. *Portal da transparência.* Brasília, [s.d.]. Disponível em: <https://portaldatransparencia.gov.br/orgaos-superiores/42000?ano=2024>. Acesso em 15/10/2024.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Trad. Sandra Castello Branco. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

EGASHIRA, João. **Clube do Choro de Curitiba e suas Composições.** Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2016.

ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA. *Casa do Choro*, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.casadochoro.com.br/epm-sobre>. Acesso em: 29 jan. 2025.

FERNÁNDEZ, Loreto Bravo. **A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas.** In: Calabre, Lia (Org.), Políticas Culturais: Teoria e Práxis. São Paulo: Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, 145 p.

FREITAS, André. **Almir Chediak, Biografia.** *Academia Líbano-Brasileira de Letras.* 04/dez./2022. Acesso em 08/set./2024. Disponível em: <https://academialibanobrasil.com.br/portfolio-item/emil-farhat/>

GARCÍA, Fernanda Ester Sánchez. **Cidade Espetáculo: política, planejamento e city marketing.** Curitiba: Palavra, 1997. 168 p.

HÁ 29 ANOS ERA LANÇADO O PRIMEIRO CD NO BRASIL. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 08 abr. 2015. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-29-anos-era-lancado-o-primeiro-cd-no-brasil-b6madf0cn60trq59cig76k2j7/> Acesso em: 08 set. 2024.

HAGERTY, James R. e PEARSON, Samantha. **Brazilian mayor became a Global Guru of Urban Planning.** The Wall Street Journal, 2021. Disponível em: <https://www.wsj.com/us-news/brazilian-mayor-became-a-global-guru-of-urban-planning-11623247202> Acesso em: 10 nov. 2024.

HISTÓRIA. *Fundação Cultural de Curitiba*, Curitiba, [s.d.]. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecureitiba.com.br/historia/inicio/> Acesso em: 15 out. 2024.

HISTÓRICO. *Conservatório Pernambucano de Música*, Recife, [s.d.]. Disponível em: <https://www.conservatorio.pe.gov.br/historico/> Acesso em: 27 fev. 2025.

HISTÓRICO. *Conservatório Tatuí de Música e Teatro*, Tatuí, [s.d.]. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatu.org.br/quem-somos/historico/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

HISTÓRICO. Oficina de Música de Curitiba. Curitiba. Disponível em: [Histórico - Oficina de Música - Prefeitura de Curitiba](#). Acesso em: 29/Jan./2025.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 336 p.

JAIME LERNER/PRINCIPAIS PRÊMIOS. *Instituto Jaime Lerner*. Curitiba-PR. Disponível em: <https://www.institutojaimelearner.org/jaime-learner> , acesso em 09/01/2026.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. 499 p.

LIBERAÇÃO PARA CAPTAÇÃO DE RECURSOS DA LEI ROUANET AUMENTA 255% EM 2023. *Ministério da Cultura - Gov.br*. Brasília, 18/mar/2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/captacao-de-recursos-da-lei-rouanet-aumenta-255-em-2023> Acesso em 15/10/2024.

LUCA, Tania Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. Em: *Fontes Históricas*. Vários autores. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. **Os direitos culturais na Constituição Brasileira: uma análise conceitual e política**. In: Calabre, Lia (Org.), *Políticas Culturais: Teoria e Práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, 145 p.

MAIA, Tatyana do Amaral. **Políticas Culturais na Ditadura Civil-Militar brasileira: os intelectuais da cultura e o projeto modernista-conservador (1937-1975)** In VILLAÇA, Mariana, SCHMAEDECKE, Natália Aya, GARCIA, Tânia da Costa (orgs.) **Políticas Culturais na América Latina: entre conflitos e negociações**. São Paulo: Unifesp, 2023. p. 225-241.

MATEIRO, Teresa. **Do Tocar ao Ensinar: o caminho da escolha**. Revista Eletrônica da Anppom, v.13, n.2, 2007.

MAURÍCIO, Dinalva Rosa Neves. **Governos Lupyon e Ney Braga: Um Estudo Comparativo**. Especialização em Sociologia Política, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2011.

MARGARETH MENEZES CONFIRMA QUE IRÁ ASSUMIR O MINISTÉRIO DA CULTURA EM 2023. *Revista Carta Capital*. Brasília, 13/dez/2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/margareth-menezes-confirma-que-ira-assumir-o-ministerio-da-cultura-em-2023/> Acesso em 15/10/2014.

MINAYO, Maria Cecília S.; DESLANDES, S. F. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Ed. Rev. Atual. Petrópolis: Vozes, 2007. 108 p.

MORILA, Ailton Pereira. **Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões**. Revista Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.90-96.

MÚSICA, MPB, BACHARELADO. *Instituto Villa Lobos*, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.unirio.br/cla/ivl/cursos/musica-mpb-bacharelado> Acesso em: 19 jan. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música - História Cultural da Música Popular**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. v. 01. 117 p.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 1º Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1995. 114 p.

PENNA, Maura, e SOBREIRA, Sílvia. **A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial**. Revista *Opus*, V.26, n.3, set/dez.2020. Publicação científica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

PETERS, Ana Paula. **Nas Trilhas do Choro**. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016. 100 p.

PINHEIRO, Armando Castelar, GIAMBIAGI, Fabio e MOREIRA, Maurício Mesquita. **O Brasil na década de 90: Uma Transição Bem-Sucedida?** Revista Textos para Discussão - Biblioteca Digital do BNDES. Rio de Janeiro, novembro, 2001.

PLANO ESTADUAL DE CULTURA - PEC-PR. Curitiba, [s.d.]. Disponível em: <https://www.cultura.pr.gov.br/Pagina/Plano-Estadual-de-Cultura-PEC-PR#:~:text=O%20objetivo%20do%20PEC%2DPR,paranaenses%2C%20al%C3%A9m%20da%20inser%C3%A7%C3%A3o%20da> Acesso em 02/12/2024.

RISEK, João Gabriel. **Tradição e Ruptura: Pierre Boulez e a Formação do Cânone no Pós-Guerra (1946-1954)**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.

ROLLEMBERG, Marcello. **Rouanet, um iluminista dos trópicos**. *Jornal da USP*. Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/rouanet-um-iluminista-dos-tropicos/>. Acesso em 19/02/2024.

SINIMBU, Fabíola. **Investimentos de R\$15 bilhões no setor cultural têm regras definidas**. Brasília, 19/out/2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-10/investimentos-de-r-15-bilhoes-no-setor-cultural-tem-regras-definidas> Acesso em 15/10/2024.

SLIDE DE APRESENTAÇÃO: PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA/PAIC - LEI DE INCENTIVO À CULTURA. *Fundação Cultural de Curitiba*. Curitiba, [s.d.]. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/o-que-e/> Acesso em 18/05/25.

SWANWICK, Keith - **Música, Mente e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 205 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, 368 p.

TORRES, Cleyton; NARDINI, Erick; ALMEIDA, Gustavo de; MARIN, Thaís e ALCÂNTARA, Thiago. **A Música Popular pede passagem: Curso da Unicamp se destaca**

pelo pioneirismo e consolida-se como referência em pesquisas na pós-graduação. *Jornal eletrônico: Jornal da Unicamp*. Acesso em 21/02/2024.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical.** *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999

TV CULTURA APRESENTA EDIÇÃO ESPECIAL DO BEM BRASIL COM WANDI DORATIOTTO E ADRIANA COUTO. *UOL Entretenimento*. São Paulo. 21/nov/2024. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2024/11/21/12042_tv-cultura-apresenta-edicao-especial-do-bem-brasil-com-wandi-doratiotto-e-adriana-couto.html. Acesso em 23/02/2025.

VELOZO, Rodrigo da Silva. **Camerata Carioca e o ‘Ressurgimento’ do Choro entre as décadas de 1970 e 1980.** Dissertação (Mestrado em Música) - Unespar. Curitiba, 2024.

VIEIRA, Ana Flávia Braum e FREITAS JR., Miguel Archanjo. **Processos civilizadores e seus recortes temporais de análise na tendência de aceleração social.** Ensaio, *Revista Mosaico*. Curitiba, Vol.13, nº21, p.250-269, 2021.

VILLAÇA, Mariana, SCHMEDECKE, Natália Aya, GARCIA, Tânia da Costa (orgs.) **Políticas Culturais na América Latina: entre conflitos e negociações.** São Paulo: Unifesp, 2023.

ZAN, José Roberto. **Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira.** Tese de Doutorado em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas, SP: 1997.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Uma reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada.** *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, Vol. 5, nº1. 2019.