

## Música em conserva<sup>(\*)</sup>

José Geraldo Vinci de Moraes<sup>(\*)</sup>

Cacá Machado<sup>(\*\*)</sup>

Ouvir e escutar o passado nunca foram tarefas simples. Isso porque sons e músicas são elementos que se fazem e se manifestam no tempo: o seu desaparecimento acontece quase no mesmo instante de sua aparição. Assim, seus registros imediatos invadem e se assentam em primeiro lugar sempre na memória. Depois, ganham a forma da linguagem e da notação, para não perderem-se. Curioso é que historiadores e historiografia – diretamente interessados em conhecer e compreender o passado – raramente consideraram de maneira integral as possibilidades de se escutar essas sonoridades do passado e compreender como as sociedades criaram seus sistemas de produção de sons e regimes de escuta. Certamente o fato de o conhecimento historiográfico ter construído um paradigma de memória e de história fundamentalmente centrado na linguagem escrita, colaborou de maneira decisiva para isso. Neste panorama, memórias como a oral e a auditiva se transformaram em algum momento em texto, criando dilemas e problemas às vezes difíceis de serem superados. Do ponto de vista da construção do conhecimento, esse padrão textual sustentado pelo ler-ver tornou-se o mais confiável nas tradições racionalistas e objetivadoras, sobretudo por sua incrível capacidade explicativa e analítica<sup>1</sup>. Essas mesmas condições descartaram aspectos do conhecimento humano, mais relacionados ao universo sensorial e das experiências sensíveis. História e historiadores sempre estiveram mais próximos desse mundo textual do que do audível (e outras experiências do mundo sensível) e, conseqüentemente, do

---

<sup>(\*)</sup> Este texto está baseado no capítulo *Música en conserva. Memoria e Historia de la música en Brasil* VINCI DE MORAES, José Geraldo, MACHADO, Cacá. en BRESCIANO, Juan *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2011.

<sup>(\*)</sup> – Historiador, professor doutor de Teoria e Metodologia da História da Universidade de São Paulo e pesquisador CNPq. Autor de *Sonoridades Paulistanas* (Funarte, 1997), *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000), *Conversas com historiadores brasileiros* (Ed 34, 2002) e *História e música no Brasil*, (Alameda, 2010).

<sup>(\*\*)</sup> – Músico e Historiador, Diretor do Centro de Estudos do Auditório Ibirapuera (SP). É professor doutor convidado da Universidade de São Paulo. Foi Diretor do Centro de Música da Fundação Nacional das Artes/MinC (2009/2010). Autor de *O Enigma do Homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007) e *Tom Jobim* (Publifolha, 2008).

<sup>1</sup> - Fentress J. e Wickham, C., *Memória social*. Lisboa, Ed. Teorema, 1992.

texto (e do contexto) ao invés da música<sup>2</sup>. E mesmo quando se aproximaram da música, ela foi confinada ao plano especialista da estética, da linguagem e de uma dinâmica temporal muito própria - que, no entanto, não podem ser recusados.

Para o historiador nunca foi fácil penetrar neste universo desconhecido e um tanto específico da linguagem musical, uma vez que exige especializações técnicas muito estritas. A escrita registra a memória e a integralidade da criação sonora, mas não garante a forma de sua expressão e exposição em um tempo-espço determinado e muito menos sua recepção em quem escuta. Esse caráter essencialmente performático da música é mais um elemento que embaralha o trabalho da compreensão histórica. Talvez uma das maneiras de vencer esses limites impostos tanto pela memória e prática evanescentes inseparáveis, como pela complexidade da teoria e linguagem musical estrita, seja o historiador trabalhar com os registros escritos indiretos que comentam e tratam da música. Certamente eles são determinantes para alcançar e compreender o pensamento musical de uma época e, conseqüentemente, aproximar-se dos sons produzidos e difundidos no passado. Deste modo, a música não se constitui apenas como som, silêncio e ritmo, mas também tudo aquilo que se escreve e se diz sobre ela, situando-se assim também no mundo textual e aparece como parte indissociável da construção do mundo das idéias e das culturas<sup>3</sup>.

Porém, o desenvolvimento no século XX da “música em conserva”<sup>4</sup> materializada nos fonogramas significou impacto enorme nestas relações e transformou profundamente os processos de memorização, registro, divulgação, reprodução e recepção da música, criando um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidades e escutas. Ao lado das inúmeras fontes escritas indiretas, os fonogramas surgem assim como recursos valiosos e mais acessíveis para os historiadores chegarem aos sons do passado.

---

<sup>2</sup> - Embora vários historiadores desde pelo menos a década de 1970 discutam essas possibilidades e já há alguns anos debatam de modo sistemático esse território indefinido, como é o caso, p.ex., de Alain Corbin. Ver “Do Limousin às culturas sensíveis”, In *Para uma história cultural*, Lisboa, Ed. Estampa, 1998.

<sup>3</sup> - Fubini, Enrico. *Estética de la música*, Madrid, 2ª ed., A. Machado Libros, 2004, pp. 23-26.

<sup>4</sup> - Entre o final do século XIX e início do XX a expressão era difundida para expressar o arquivamento dos sons e músicas nos cilindros fonográficos de cera e nos de pianola. Além da conservação dos registros, a forma dos invólucros também colaborava para criar a imagem. Depois ela também serviu para designar as chapas e discos fonográficos. Ver p.ex., *O Rio Musical. Revista litteraria, theatral e sportiva*, Nº 17, setembro de 1922.

Porém, seria a associação de todos esses elementos, certamente em condições desiguais e distintas, a depender da época, temática e objeto abordado pelo historiador, o passo mais interessante e seguro para o historiador. Ele teria então que proceder como um delicado “*luthier (...) que guia-se, antes de tudo, pela sensibilidade dos sons e dos dedos*”<sup>5</sup>, para alcançar e recriar o sons e a músicas do passado<sup>6</sup>.

Além das dificuldades de tratar com um objeto evanescente, a tecnicidade da linguagem musical e as suas fontes, campos do conhecimento próximos da História assumiram melhor durante décadas a tarefa de compreender a construção, funcionamento e a difusão da música nas sociedades. Elas surgiram no século XIX em razão do tardio ingresso da música e dos músicos no universo do “belo artístico”, até então restrito às artes visuais e plásticas. Assim, além de “ver” de alguma maneira os homens procuravam “escutar” o mundo, mesmo que por caminhos epistemológicos e metodológicos um tanto oblíquos do conhecimento positivo e do exagerado cientificismo.

Evidente que todo esse processo acentuou a relativa surdez da História e dos historiadores e teve desdobramentos nas tentativas de “escuta do passado”. Essa condição é perceptível nas formas e nas instituições de registros e memória da música e dos sons! É preciso considerar sempre o alerta de Marc Bloch de que fontes e documentos não aparecem “naturalmente” ou como “*mágicas*” nos arquivos, acervos e bibliotecas: suas presenças dependem “*de causas humanas*”<sup>7</sup>. Certamente toda essa dinâmica gerou a conhecida ausência dos registros de sons e músicas, sobretudo “a iletrada” de diversas origens e formas, nos arquivos e acervos. Esta é uma condição cruel e dura para os historiadores de modo geral e para os brasileiros de maneira especial.

É certo que no período anterior ao último quartel do século XIX é impossível pensar em formulações e discursos a respeito de uma “música popular” e, conseqüentemente, em sua memória e preservação. As problemáticas em torno da existência de uma “cultura” e de uma “música popular” começavam a se apresentar na Europa nesta época. E estavam intimamente vinculadas às demandas nacionais mais

---

<sup>5</sup> - Bloch, Marc. *Apologia da História. Ou o ofício de historiador*, RJ, Jorge Zahar Ed. 2001, pp. 54-55.

<sup>6</sup> - Essa discussão está presente de modo mais aprofundado In Moraes, José Geraldo Vinci e Saliba, Elias Thomé. *O historiador, o luthier e a música*. In *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010

<sup>7</sup> - Bloch, Marc. *Idem*, p. 65-6.

gerais e fortemente marcadas pelo Romantismo. Elas estavam sendo concebidas do ponto de vista cultural e conceitual, e o folclore era quem exercia esse papel inventivo: assim, a cultura e a “música do povo” começam a ser compreendidas nesses contornos. E o princípio básico e urgente do trabalho com essa memória e seu registro, foram profundamente marcados pela idéia de “*salvar a casa em chamas*” diante do avanço avassalador do Estado Nacional homogenizador e do mundo moderno e urbano. Assim, aqueles que se preocupam neste período com o resgate e a preservação da memória e a construção da história da música, vêem e escutam esse universo dividido entre a “música artística” – que retrata a evolução linear da tonalidade e do gênio criador - e a do “povo” – autêntica, pura e base original das nacionalidades!

### **Primeiras escutas e narrativas da música no Brasil**

As primeiras reflexões sobre a música praticada no Brasil nascem no século XIX respirando justamente esse oxigênio mental e cultural mencionado. Porém, por aqui essa problemática enfrentou outros obstáculos já que a questão nacional ainda estava mal resolvida e tratada ironicamente como “*uma florzinha tenra*”<sup>8</sup>. Mesmo que regada lenta e cuidadosamente durante o Segundo Império (1841-1889), éramos ainda, segundo Tobias Barreto (1839-1889), somente “*um Estado, mas não (...) uma Nação*”. Para alcançar esse segundo e mais importante estágio, certas práticas e tradições precisavam ser inventadas social e culturalmente para além dos elementos unificadores da língua (portuguesa) e da religião (católica). Ocorre que “identidade brasileira” permanecia completamente indefinida na sociedade escravista, com fortes características mestiças, mas regida por uma elite inteiramente indiferente a elas. Sem uma “identidade nacional” consolidada, tornava-se impossível pensar em uma arte e uma música nacional. É precisamente nesses limites que Mário de Andrade (1893-1945) identificou que no século XIX não tínhamos ainda uma “música brasileira” e uma “música artística” de caráter nacional, mas apenas uma “música étnica” e “interessada”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> - Mello, Evaldo Cabral de, “Fabricando a nação, In *Um imenso Portugal. História e historiografia*, SP, Ed 34, pp15-23.

<sup>9</sup> - Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Livraria Martins Editora, SP, 1962.

Apesar desses limites, é surpreendente como a música - sobretudo a “popular” - gradativamente foi ocupando lugar central na formação de uma “comunidade imaginada” como brasileira. De várias maneiras, nas primeiras décadas do século XX ela já era elemento cultural importante, assumindo certa centralidade na formação e caracterização cultural e social da idéia de “brasilidade”. E no decorrer do século se transformou em item crucial para identificação e compreensão tanto interna do que era ser brasileiro, como também configurou as singularidades que nos identificavam diante das outras nações.

Não é sem razão, portanto, que a música popular no Brasil tem sido considerada nos últimos tempos um peça chave para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea e, por isso, têm se multiplicado exponencialmente os estudos em torno dela. Certamente Mário de Andrade (1893-1945) foi o primeiro que se preocupou com essa questão de maneira sistemática e profunda, contribuindo ao mesmo tempo para formar vários dos rudimentos da “brasilidade” e da “alma nacional” que permaneceram no tempo e serviram para construir elementos da “comunidade imaginada” como brasileira<sup>10</sup>.

#### *Algumas tradições oitocenistas*

Antes do musicólogo modernista certa tradição folclorista também se preocupou com os estudos da música, exclusivamente a “popular”, para compreender a “identidade nacional” em formação. Autores como Mello Morais (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914) e Alexina Magalhães Pinto (1870-1921) entre outros começaram a pensar as “tradições nacionais” levando em conta a música, contribuindo de várias maneiras para esboçar certo pensamento cultural em torno dela. Os trabalhos dos dois críticos são mais conhecidos e tem aquele perfil oitocentista de recolha e compilação da “cultura popular”<sup>11</sup>, quando essas atividades eram parte fundamental da crença folclorista de formação da “alma nacional”. Mas claro que elas serviram também de base para elaborarem os discursos tão característicos do período sobre a nacionalidade,

---

<sup>10</sup> - Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, SP, Cia das Letras, 2008.

<sup>11</sup> - Romero, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Tomo I, RJ, Livraria José Olímpio Ed, 1954 e Filho, Mello Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*, BH/SP, Ed. Itatiaia/Edusp, 1979.

sobretudo no caso de Silvio Romero. Já Alexina, enquanto viveu, teve papel secundário e sempre tributário à geração anterior. No entanto, a importância de seu trabalho, também fundado na coleta de canções infantis destinada à formação da “*grande ópera lírica nacional*”<sup>12</sup>, como metáfora da “identidade nacional”, pode ser medida pela presença de sua obra como fonte central para elaboração, entre 1932-36, do *Guia Prático* sob responsabilidade de Villa Lobos<sup>13</sup>. Poderoso instrumento musical institucional, o *Guia* foi determinante durante décadas para a compreensão do que era a cultura nacional e a divulgação de sua “música original e autêntica”. Tornando obrigatório nas escolas de música e também no ensino fundamental durante décadas, ele preservou, divulgou, mas, sobretudo, construiu e consolidou a memória musical nacional e uma percepção do que era ser brasileiro. Gerações de crianças e jovens conheceram e cantaram – e ainda permanecem cantando e memorizando – “*Terezinha de Jesus*”, “*O cravo*”, “*Cai-cai balão*”, “*Nesta rua*”, entre dezenas de outras canções, estabelecendo não apenas um repertório musical, mas principalmente uma memória cultural nacional singular. Nesse processo de “naturalização” da memória musical, ela assume características quase atávicas!

Porém, é curioso notar que antes destes primeiros “folcloristas” brasileiros e nacionalistas, foi um estrangeiro quem deu passo importante no século XIX para a construção de certa percepção de algumas de nossas “singularidades nacionais”, com repercussões no universo musical. O naturalista bávaro Carl Friedrich Philipe Von Martius (1794-1868) chegou ao Brasil em 1817 junto com a missão científica que escoltava D. Leopoldina, futura esposa de D. Pedro I. Acompanhado do zoólogo Johan B. Spix ele viajou por grande parte do Brasil até 1820, recolhendo e classificando inúmeros aspectos da natureza e da sociedade colonial. Baseado nos relatos dos diários da longa excursão ele escreveu a obra *Viagem pelo Brasil (Reise in Brasilien)*<sup>14</sup>, iniciada a 4 mãos até a morte do colega em 1826. Nela ele descreve aspectos da natureza e da vida colonial que durante o Segundo Reinado serviram para fixar uma imagem física e social do Brasil, mas também de certa escuta muito própria da sociedade. Como era comum na escrita dos

---

<sup>12</sup> - Pinto, Alexina de Magalhães. *Cantiga das crianças e do povo e danças populares*, 1916, pág.9

<sup>13</sup> - Villa-Lobos, Heitor, *Guia Prático*. 4 volumes, RJ, ABM – Funarte, 2009.

<sup>14</sup> - Martius, C. F.P. Von e Spix, J.B. *Viagem pelo Brasil*, 3 volumes, BH/SP, Ed. Itatiaia/Edusp, 1981

viajantes, desde Jean de Lery (que deixou o primeiro registro musical da música indígena do século XVI<sup>15</sup>) as descrições das inúmeras festas e manifestações musicais destacavam os exotismos. A grande diferença de seu trabalho é que, além dos relatos criteriosos e minuciosos, a edição original de 1831 contava com anexo musical contendo partituras de cantigas, modinhas e lundus recolhidos em várias regiões, além de catorze melodias indígenas coletadas na Amazônia. Violinista com formação amadora, ele não se separou do instrumento mesmo durante a viagem pelo Brasil<sup>16</sup>. Essa condição permitiu-lhe transcrever para o pentagrama parte daquilo que escutou no percurso amazônico. As melodias das tribos amazônicas registradas são consideradas até hoje únicas e legítimas fontes da música indígena do século XIX<sup>17</sup>.

Como se vê, Martius colabora de modo direto como fonte legítima para a formação de um dos primeiros “acervos da música do povo” e compor a escuta do Brasil em momento decisivo de formação de sua “identidade”. Contudo, talvez a maior contribuição dele para a compreensão do Brasil não estava relacionada diretamente com o universo musical. Em 1840 ele apresentou em concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro uma monografia intitulada *Como se deve escrever a História do Brasil*. Pela primeira vez um texto sobre a História do Brasil e a formação do povo brasileiro era problematizado a partir da conhecida fórmula étnica ternária, composta por brancos, índios e negros<sup>18</sup>. Martius indicou que a contribuição central era a portuguesa (branca, portanto), simbolizada no “rio caudaloso” que recebe participação dos “afluentes”, os índios e negros. O naturalista bávaro destacou ainda o papel da miscigenação na sociedade brasileira, que surgida na “classe baixa” tendia a expandir-se para as “superiores”. Ainda de acordo com ele, esta “mescla” era um destino estabelecido pela “providência” e, de modo “inexorável”, já pertencia “à História Universal”<sup>19</sup>. Essa sua compreensão da sociedade brasileira de meados do século XIX foram importantes em um período que a elite (branca) era inteiramente avessa a essas

---

<sup>15</sup> - Lery, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. BH/SP, Ed. Itatiaia/Edusp, 1980, p. 162

<sup>16</sup> - Lisboa, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius : natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. SP. Hucitec, 1997.

<sup>17</sup> - Kieffer, Anna M. *Viagem pelo Brasil*, LP, Estúdio Eldorado/Akron, 1990.

<sup>18</sup> - Martius, C. F.P. Von, Como se deve escrever a história do Brasil, In *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*, SP/BH, Livraria Itatiaia Ed./EDUSP, 1982, pp. 85-107.

<sup>19</sup> - *Idem*, p. 88 e 104.

idéias e agia no sentido de silenciá-las de diversos modos. E sua concepção baseada na “*fábula das três raças*”<sup>20</sup> e suas misturas permaneceu de modo central na maioria das análises sobre a formação da música brasileira, popular ou erudita.

### **A “música em conserva” e a narrativa da “música brasileira”**

Esses apontamentos memorialísticos de Martius seriam superados somente no início do século XX quando a evolução tecnológica permitiu a gravação dos sons e expandiu as possibilidades dos trabalhos etnográficos e registros sonoros. Curiosamente um desses trabalhos foi realizado por outro alemão, o antropólogo Koch-Grünberg (1872-1924) que, entre 1911 a 1913, fez viagens etnográficas pela Amazônia. Inclusive ele se dizia muito inspirado e influenciado por Martius. Sua primeira viagem ao Brasil foi em 1896, retornando no início do século XX como líder de duas expedições à Amazônia; a primeira entre 1903-1905 e a outra em 1911-13. Nesta segunda deixou importante obra (*Vom Roraima Zum Orinoco*), publicada em 1917, cujo volume III é dedicado integralmente à etnografia e musicologia dos povos indígenas<sup>21</sup>. Além da parte escrita ele gravou quase uma centena de cilindros com música vocal e instrumental desses índios amazônicos, tornando-se um marco da memória e da etnografia amazônica<sup>22</sup>. Interessante também saber que Mário de Andrade, além de usar seu material etnomusicológico, utilizou alguns dos mitos indígenas transcritos por ele para escrever *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), obra que colaborou de maneira decisiva na construção da idéia e características do “povo brasileiro”. Nesse sentido, apesar da busca da “alma brasileira original” no século XIX, desde essa época evidencia-se a incrível circularidade de culturas e práticas que somam e colaboram na organização e construção da imagem de “brasilidade” e sua representação cultural e musical.

---

<sup>20</sup> - Da Matta, Roberto, *Relativizando, Uma introdução à antropologia social*, RJ, 2ª ed., Ed. Rocco, 1987, pp. 58-85.

<sup>21</sup> - Existe apenas a tradução para o português do volume I, *Do Roraima ao Orinoco*, São Paulo, Unesp, 2006 e do volume II publicado como "Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná", In *Revista do Museu Paulista*, N.S. VII, São Paulo, 1953, pp. 9-202. Há uma versão condensada em espanhol publicada pelo Banco Central de Venezuela, 1923. A versão integral em alemão pode ser obtida na página web <http://www.brasiliana.usp.br/node/473>

<sup>22</sup> - Koch-Grünberg, Theodor. *Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913*, Série documentos históricos, Berlim: Berliner, Phonogramm-Archiv, 2006.



Nesse mesmo período, o coronel Cândido Rondon Pacheco também realizou inúmeras incursões pelo país. Na viagem realizada em 1912 à região do atual estado de Rondônia ele foi acompanhado pelo antropólogo brasileiro Roquete Pinto (1884-1954). Nesta viagem o jovem estudioso anotou cantos de indígenas e também fez várias gravações em cilindros de cera. Para as anotações ele contou com a ajuda do musicólogo Astolfo Tavares e nas gravações ao vivo utilizou um moderno fonógrafo portátil<sup>23</sup>. O musicólogo Luiz Heitor Corrêa considerou essas gravações como “*a mais importante contribuição à etnografia musical ameríndia*” e compositores como Luciano Gallet e Villa Lobos harmonizaram as melodias originais ou criaram sobre seus temas novas obras, deslocando-as do universo etnográfico para o repertório da “autêntica música nacional”. Deste modo, as gravações de Roquete Pinto desempenharam papéis diferentes, mas complementares: apresentaram o mais autêntico desejo folclorista de recuperar e preservar a “pura cultura popular”; reforçaram a postura da missão nacionalista de criar uma memória musical da pátria; e por fim enquadraram-se na ambição dos modernistas brasileiros de determinar a “escuta da nação” e construir a música e arte nacionais!

Foi somente com o ambicioso projeto de Mário de Andrade a partir do final da década de 1920 que se instaurou verdadeiramente uma “escuta na nação”, composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Fundada em concepções folclorista e romântica da cultura e da música nacional, essa narrativa tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade. Ela classificou e determinou o que poderia estar dentro e o que deveria estar fora dos limites da cultura nacional, discriminando uma vasta cultura musical urbana existente e em formação no país nas primeiras décadas do século XX. Em compensação, foram os projetos relacionados a essa percepção que possibilitaram os maiores levantamentos, organização, preservação e difusão da variada cultura musical presente na sociedade brasileira, da qual somos tributários até hoje.

Em suas obras musicológicas Mário de Andrade sempre se preocupou em registrar e divulgar as músicas com as quais trabalhou como, p.ex., no *Ensaio da música*

---

<sup>23</sup> - Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquete-Pinto. Coleção documentos sonoros Museu Nacional/Laced.

brasileira, *As melodias do Boi e outras peças, Música de feitiçaria no Brasil, Samba rural paulista*<sup>24</sup>, entre outros. Porém, certamente foi a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1937-38), pensada, organizada e financiada por ele durante a direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o mais importante desses projetos – e talvez, infelizmente, ainda permaneça nos dias atuais nessa condição. Ela deu marcas musicais à identidade e cultura nacional por meio de sua prática etnográfica e técnicas inovadoras para a época. Além disso, construiu o mais interessante e relevante acervo iconográfico e fonográfico sobre a música e o cancionário popular, todo ele, claro, fortemente marcado pelas escutas de certo nacionalismo exagerado. O projeto original estava baseado no trinômio recuperar/registrar, preservar e divulgar. A *Missão* circulou pela região Nordeste e Norte do país com 4 membros recuperando incrível material por meio dos registros escritos, iconográficos e fonográficos. A preservação se deu com a criação de uma discoteca pública e a divulgação deveria ocorrer por meio de uma rádio de tipo “educadora”. A emissora não saiu do papel, mas a discoteca municipal foi implantada e dirigida por sua aluna e discípula Oneyda Alvarenga, que acabou nomeando a instituição<sup>25</sup>.

#### *Coleções e colecionistas*

Além da atividade pública e institucional, Mário de Andrade foi colecionador meticuloso e organizador de documentos, livros, partituras e discos. Como à época não havia qualquer referência e apoio institucional para os estudos musicológicos, sobretudo da música popular, ele se viu obrigado a reunir durante toda a vida um volume incrível de material. Essa prática colecionista gerou sua fabulosa biblioteca pessoal e acervo precioso, que se tornou importante núcleo para os estudos da música no Brasil. Eles foram incorporados ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em

---

<sup>24</sup> - *As melodias do Boi e outras peças*, Livraria Duas Cidades, INL, 1987, *Música de feitiçaria no Brasil*, BH/SP, Ed. Itatiaia, 1983, *Samba rural paulista*, In *Aspectos da música brasileira*, SP, 2ª Ed. Ed. Martins/ INL, 1975.

<sup>25</sup> - Atualmente a Discoteca está sediada no Centro Cultural de São Paulo e reúne acervo musical mais abrangente, sendo o mais importante deles o da *Missão de Pesquisas Folclóricas* <http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp>.

1968 e até hoje são fonte de referência e de estudos culturais, literários, historiográficos e musicológicos<sup>26</sup>.

Essa prática colecionista não era exclusiva de Mário de Andrade, já que muito comum entre os amantes e estudiosos da música (prática que ainda permanece usual). Na verdade a maior parte dos acervos de música existentes no país teve essa origem. O acervo do musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997), p.ex., teve trajetória muito semelhante. Fruto de seu trabalho e militância musicológica na América Latina, durante décadas ele reuniu de maneira individual um imenso material bibliográfico e de fontes primárias. Para o caso brasileiro ele foi fundamental para criar uma “escuta” da música colonial, especialmente do cotidiano musical de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Depois de passar por várias instituições, ele foi finalmente integrado à Universidade Federal de Minas Gerais<sup>27</sup>.

Casos semelhantes se multiplicam entre os colecionistas amadores. Talvez um dos episódios mais emblemáticos seja o do acervo Abrahão de Carvalho incorporado à Biblioteca Nacional. Contador de origem, ele começou a coleção para ajudar a esposa Antonieta de Carvalho, pianista e aluna de Henrique Oswald. Hipnotizado pela prática colecionadora, acabou reunindo quase 10 mil títulos, entre livros, partituras, periódicos, programas de concerto, etc.. A instituição federal comprou o imenso acervo em 1953 dando origem à sua seção de música – Divisão de Música e Arquivos Sonoros (DIMAS). Este acervo possui em sua “coleção de partituras de música do império”, por exemplo, uma das únicas fontes de música escrita do período. Outras coleções de “historiadores” da música brasileira foram incorporadas ao DIMAS ao longo dos anos 60 e 70, como as de Mozart Araújo e Andrade Muricy.

Mas, por forças das circunstâncias culturais e sociais, foi entre diletantes interessados pelas novidades da música urbana e de entretenimento que essa prática colecionadora tornou-se corriqueira, criando forte tradição colecionista e arquivística entre os críticos e pesquisadores, como veremos logo a seguir.

---

<sup>26</sup> - A página do Instituto pode ser acessada no endereço <http://www.ieb.usp.br/>

<sup>27</sup> - Acervo Curt Lange: [www.curtlange.bu.ufmg.br/](http://www.curtlange.bu.ufmg.br/)

### *Tensões na memória e na escuta*

A perspectiva ancorada no binômio “nacional-popular” em que o folclore tinha papel central tornou-se hegemônica e formou sólido campo composto de compositores (reconhecidos posteriormente como a “escola nacionalista”), folcloristas, musicólogos e depois etnomusicólogos. A produção e compreensão da música no Brasil – popular ou erudita – foram muito marcadas por ela até pelo menos o início dos anos 1960. A partir desta década, a incrível expansão dos meios de comunicação de massa ampliou as possibilidades de memorização-registro e de divulgação musical, embaralhando de vez o quadro cultural internacional e nacional.

A influência do discurso “nacional-popular” se ampliou a partir da década de 1940, solidificando seus espaços institucionais nas universidades, escolas, academias, conservatórios e órgãos do Estado. A expansão do movimento folclorista dos anos 40/50 segue essa dinâmica, fortalecido também pelo cenário internacional de expansão de trabalhos com essas características em momento de rearranjo do “concerto internacional”. A criação da cátedra de *Folclore Nacional* na Escola Nacional de Música em 1939 e do *Centro de Pesquisas do Folclore*, em 1943, ambos na Universidade do Brasil (RJ), podem ser consideradas marcos deste processo. O musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo foi o primeiro professor da cátedra e participou ativamente do *Centro*. Na verdade ele e Renato de Almeida, amigos, interlocutores e colaboradores de Mário de Andrade, exerceram papéis importantes em momentos diferentes deste processo. Lideraram, p.ex., a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947, que teve como desdobramento a criação de Comissões regionais, a organização de vários encontros e congressos de Folclore entre 1948 e 1963 e também a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958)<sup>28</sup>.

Luiz Heitor, em razão de suas intensas atividades, foi convidado em 1941 pela divisão de música da UPA (OEA) a realizar estágio de 6 meses nos EUA. Lá conheceu Alan Lomax, diretor do *Archive of American Folk Song*, da Biblioteca do Congresso, em Washington. O jovem pesquisador americano já era reconhecido por seu trabalho com gravações por todo o país, com destaque para aquelas realizadas no sul dos

---

<sup>28</sup> Vilhena, R. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro 1974-1964*. Rio de Janeiro. Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

EUA. Inspirado nelas, o musicólogo brasileiro realizou entre 1942 e 44 três viagens etnográficas. Apoiadas pela biblioteca norte-americana, que inclusive enviou aparelhagem de gravação, ele viajou para Goiás (1942), Ceará e Minas Gerais (1944). Uma quarta viagem ao RS, ocorrida em 1946, já sem a ajuda externa, contou apenas com apoio do governo e instituições deste estado. O material reunido pelo musicólogo no centro carioca se tornou, ao lado da *Missão* de Mário de Andrade, no acervo mais abrangente e importante da “música folclórica”. Consolidava-se assim a perspectiva folclorista de “coletar, documentar, guardar e analisar” a música do povo, tendo em vista salvá-la na sua pureza e originalidade e colaborar na construção de nossa “identidade nacional” e da “alma brasileira”.

A partir da década de 1960 o folclorismo sofreu ataques gerais e sistemáticos da sociologia e da antropologia, além de sufocado inevitavelmente pelo avanço dos meios de comunicação. Apesar da inserção institucional e influência intelectual, ele não se consolidou definitivamente nos quadros das ciências sociais e, conseqüentemente, no meio acadêmico universitário, exceção de alguns departamentos de música. Na verdade, o folclore suportou mesmo certo retraimento e ficou identificado com as posturas passadistas, além de vinculado a certas práticas conservadoras e empíricas, ao colecionismo amador e à museificação. Particularmente no universo da música popular, sofreu a forte concorrência dos estudos sobre a música urbana, da antropologia da música e da etnomusicologia em expansão.

Embora importantes, os estudos e acervos propriamente etnomusicológicos demoraram a preencher o vácuo folclorista e “nacionalista”, até pela indefinição “disciplinar” e de seu campo cultural. Se eles sucederam o folclore no tempo, do ponto de vista teórico seus interesses são completamente descontínuos. Seus estudos guardaram distância dos “antigos” métodos e pressupostos folcloristas e procuraram a formação de outras formas de acervos. Distanciaram, sobretudo, da visão homogeneizadora de “povo” e do “popular” e, conseqüentemente da “meta-música nacional”, atávica e integradora. Entretanto, alguns resíduos dessa imagem permaneceram vivos e enraizados. De certo modo a miragem da pureza e originalidade do “povo bom” foi transferida para a tela multicolorida e étnica dos estudos sobre a música indígena, afro-americana e nos diversos regionalismos. Além da dificuldade de vencer essa tradição, eles ressoaram também tanto

os discursos em voga dos multiculturalismos, como o oficial de Estado de defesa da pureza das “etnias”.

Já os estudos da música urbana e a constituição de seus acervos avançaram com dificuldade, mas a partir das décadas de 1970-80 de modo destacado, assumindo até mesmo papel central na forma de ouvirmos o passado e compreender a “escuta da sociedade brasileira”. Seguindo uma trilha muito própria e em permanente tensão com essas forças de memória e da história, elas apontaram para outro ponto de “escuta do país”, como discutido a seguir

### **“O povo canta mais do que lê”: outras escutas e narrativas**

Curioso como a declaração acima feita pelo cancionista francês Thomas Rousseau<sup>29</sup> no final do século XVIII provavelmente se ajustaria às percepções e narrativas que estavam sendo construídas e que apontavam a “natural vocação musical” da sociedade brasileira. A afirmação do cancionista revela de algum modo que na França pré-revolucionária a prática da escrita e da leitura ainda eram muito limitadas, apontando para a existência de uma sociedade oral em que provavelmente a música assumia papéis importantes (mnemônico, de mediação, comunicação etc.). Nesse contexto cultural, ele também destacava como as canções assumiam função de meio de interlocução e ação políticas<sup>30</sup>. É possível dizer que essa rede informal e móvel de “recados” também esteve presente no Brasil a partir do final do século XIX e tudo indica que este circuito se manifestou de maneira bem mais ampla e extensa do que a do cancionista francês. No Brasil ela jamais apresentou um tempo e temáticas unívocas, mas uma multiplicidade de redes conteúdos e temas, acompanhadas da incrível variedade de ritmos, melodias e gêneros urbanos!

Já a “inclinação musical” da sociedade brasileira também pode ser relacionada à sua condição cultural basicamente oral que, por uma série de

---

<sup>29</sup> - *apud* Blanning, Tim, *O Triunfo da Música*. SP, Cia das Letras, 2011, p. 266

<sup>30</sup> - Robert Darton já tinha feito apontado para essa condição da música como uma rede de recados polísicos e sociais. Ver An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris, In *American Historical Review*, vol 105, No1, february, 2000.

circunstâncias, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Nessas condições a música assumiu e ocupou papel central na compreensão, produção e interlocução cultural. Porém diferente da cultura e da música tradicional rural, incluída nas compreensões e narrativas sobre o país, essa escuta e música nasceram no mundo urbano e do entretenimento. Esse conjunto composto por uma cultura oral, urbanizada, marcada pelo divertimento e definitivamente pelos meios de comunicação, tornou os caminhos de constituição de sua memória e de sua história bem mais tortuosos e fragmentados. Sem discurso organizado e base institucional, sua dinâmica se aproximou daquilo que Michel de Certeau classificou como exercício de “guerrilha”, oposto ao “discurso estratégico” (p.ex., do projeto mariaandradino ou do folclore). Enquanto esses discursos hegemônicos criavam e ocupavam os “espaços” institucionais, essa outra escuta deslocava-se por inúmeros “lugares”<sup>31</sup> de memória: nas ruas, teatros, festas profanas, clubes dançantes, cafés e bares e, posteriormente na indústria fonográfica e radiofônica. Seus registros originários das várias culturas e práticas existentes na sociedade brasileira sedimentaram-se nas reminiscências pessoais, na memória do outro, nas memórias comunitárias urbanas, nas relações mestre-aprendiz e finalmente nos meios de comunicação.

#### *A música urbana “em conserva”*

Na segunda metade do século XIX é visível como ocorreu certo esforço cultural em conservar a música popular urbana em partitura formando uma memória escrita. Contudo, foi um trabalho restrito e marginal diante da infinidade da produção musical do mundo citadino cuja rede de sociabilidade era fundamentalmente oral. Além disso, do ponto de vista prático elas traduziam aquela impossibilidade intrínseca e angustiante de não conseguir registrar as aspirações estéticas dos compositores populares e alcançar as performances criativas dos instrumentistas. É neste sentido que Mário de

---

<sup>31</sup> - Certeau, Michel, *A invenção do cotidiano*. RJ, Ed. Vozes, 1994.

Andrade reclama que “os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas (...)”<sup>32</sup>.

De qualquer modo, os registros em papel foram realizados neste período com a edição de modinhas, lundus, polcas, maxixes entre outros gêneros urbanos em formação. Essas publicações escritas basicamente para piano inundaram a capital do país e depois outras cidades, colaborando para criar a “febre de piano” que ficou conhecida no meio musical como “*pianolatria*”. As contradições que este processo de criação, divulgação e invenção da memória musical produziu em alguns compositores foi tema de Machado de Assis no conto *O homem célebre*<sup>33</sup>. Em sintonia com seu tempo, Machado transformou em literatura um tema que o compositor e pianista Ernesto Nazareth<sup>34</sup> viveu como angústia em sua trajetória pessoal e artística.

Outro tipo de registro escrito que também surgiu no Rio de Janeiro e colaborou para construir a memória musical do período, apareceu sob responsabilidade da Editora e Livraria Quaresma no final do século XIX. Um dos objetivos dessa editora nacional era alcançar justamente um público semiletrado que crescia e se aglomerava na capital. Para isso tratou de editar uma série de obras de leitura fácil e preço acessível, entre elas alguns livros contendo letras de conhecidas “modinhas e canções”. Eles formaram uma coleção informal conhecida como *Bibliotheca dos Trovadores*, sob responsabilidade do compositor e poeta Catulo da Paixão Cearense. Nela ele publicou obras como *Cancioneiro popular*, *Florilégio dos cantores*, *Choros de violão*, *Serenatas* etc. Pouco depois o cantor e compositor Eduardo da Neves também publicaria nas “edições Quaresma”, assim como outros autores “populares”.

Apesar desse empenho nos registros escritos, o grande salto no sentido de criar uma “música em conserva” desta cultura musical urbana em formação foi indiscutivelmente o registro fonográfico. Ao lado da memória oral individual e coletiva, a indústria fonográfica desempenhou papel cultural determinante e múltiplo: foi o espaço

---

<sup>32</sup> - Andrade, Mário, *Ensaio*, p. 23. O músico Sinhô citado pelo musicólogo é José Barbosa da Silva, importante compositor, violonista e pianista carioca (1888 - 1930), e que teve papel fundamental para a decantação do moderno samba urbano.

<sup>33</sup> - ASSIS, Machado, In *Contos. Uma antologia*. SP, Cia das letras, 1998.

<sup>34</sup> - Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. SP: Instituto Moreira Salles, 2005.



que acolheu e colaborou para decantar os gêneros urbanos em desenvolvimento; foi seu grande veículo de divulgação; e, por fim, criou, conservou e consolidou a memória da “música popular urbana” no país. Mas na verdade a indústria do disco surgiu sem nenhuma pretensão cultural formal, como procura fazer crer certas “linhas evolutivas” da música. Seu objetivo estritamente comercial de vender os produtos, inicialmente apenas os aparelhos reprodutores: fonógrafos e depois gramofones. E o curioso é que foram novamente dois estrangeiros que tiveram papel central neste processo: os irmãos Frederico e Gustavo Figner, ambos de origem tcheca, imigrados ainda jovens para os EUA. Frederico chegou a Belém do Pará em 1891, circulou pelo país exibindo a “máquina falante” e com a pretensão de vender alguns aparelhos. Estabeleceu-se na capital do país no ano seguinte e ali tratou de expandir seus negócios. Para isso criou em 1900 a *Casa Edison* que se tornaria uma referência na comercialização aparelhos, cilindros de cera e depois discos. O empresário rapidamente percebeu a riqueza deste mercado e resolveu gravar já em discos canções que circulavam pelas ruas e memória da população carioca. Assim ele faz os primeiros registros fonográficos em 1902, nos fundos da *Casa Edison*, com autores e cantores brasileiros como Cadete, Baiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, mas também com a banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Eles gravaram modinhas, lundus, maxixes e choros, bem ao gosto da população urbana e, por isso, o sucesso do empreendimento foi imediato. Em 1913 ele fundou a fábrica *Odeon* fechando finalmente o circuito da produção fonográfica no país<sup>35</sup>.

Os irmãos Figner tinham pretensões evidentemente comerciais e alcançaram sucesso neste universo. Mas tinham ao mesmo tempo forte sensibilidade para as manifestações da cultura popular, pois viviam envoltos nela. Sediados na capital do país, eles registraram exclusivamente a cultura carioca, muito embora a capital do país revelasse várias culturas regionais, misturando-as e criando novas sínteses. Assim, eles conservaram e registraram essa cultura, formando o primeiro grande acervo da música urbana, que a partir do final da década de 1920 ganharia nova expressão com o desenvolvimento e expansão da indústria radiofônica. Por isso, é compreensível que durante muito tempo essa memória musical da cidade tenha se afirmado e depois se

---

<sup>35</sup> - Franceschi, Humberto, *A casa Edison e seu tempo*, RJ, IMS/Ed Sarapui, 2002, e Tinhorão, José R. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*, SP, Ed Ática, 1981.

elevado à condição de representação da “música popular brasileira”. Todavia, fortemente marcado pelos interesses econômicos e modas circunstanciais, não havia qualquer empenho em conservar e arquivar esses registros. A tendência deles era a de desaparecer, não fosse o empenho de um conjunto muito específico de colecionadores que começavam a surgir: o dos colecionadores de discos e da memória desta nova cultura urbana.

### *Coleções, rádio e Museu*

Certamente o mais representativo e importante destes colecionistas foi o radialista Almirante, apelido do cantor de Henrique Foréis Domingues (1908/1980). No final da década de 1930 ele deu início a uma série de programas radiofônicos que foi interrompida somente em 1958 por questões de saúde. Desde o início suas produções tinham como objetivo apresentar aos ouvintes “*a boa e verdadeira*” música brasileira, mas sem estabelecer fronteiras nítidas entre a cultura popular rural e a urbana. Ele dizia: “*Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu*”<sup>36</sup>. Baseado nestes princípios, ele elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em várias emissoras cariocas e de São Paulo, mas com alcance nacional. Por meio da transmissão radiofônica ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou certa diacronia e narrativa sobre o tema. Seus programas eram baseados em densa pesquisa e cuidadosamente escritos, dando origem ao seu imenso acervo pessoal que se tornaria referência para os pesquisadores.

Assim Almirante, ao lado de outros autores de sua geração (como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efege, e Lúcio Rangel)<sup>37</sup>, foi muito importante para dar início ao “*canteiro de obras*”<sup>38</sup> de construção da narrativa histórica sobre a música popular. Ele começou a definir a organização de uma verdadeira operação historiográfica ao estabelecer um lugar social, uma prática e, por fim, o texto e narrativa sobre o objeto, destituído de qualquer valor

---

<sup>36</sup> Acquarone, Francisco. Almirante: as canções de engenho e os pregões. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s-d, p.285.

<sup>37</sup> - Moraes, José Geraldo Vinci. Entre a memória e a história da música popular, In Moraes e Saliba, *Op.Cit*, pp 217-268.

<sup>38</sup> - Certeau, Michel, A operação historiográfica, In *A escrita da história*, Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1982.

cultural e social até meados do século XX. Neste universo repleto de recordações e eventos, ele selecionou gêneros, autores e obras para compor um roteiro e uma ordem narrativa, produzindo conhecimento sobre o assunto. Ele reuniu todo esse universo em um imenso arquivo pessoal e depois institucional, fechando assim o processo de construção tanto da memória como da história.

Em 1965 seu extraordinário acervo e arquivo foram vendidos ao governo do Estado da Guanabara (atual Estado do Rio de Janeiro) e incorporado ao recém formado Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Logo depois o acervo fonográfico do jornalista e Lúcio Rangel contendo aproximadamente 16 mil discos em 78 rotações, também foi comprado pela direção do Museu. Formava-se assim o primeiro arquivo institucional contendo parte da memória da cultura musical popular e urbana do século XX. Almirante permaneceu curador de todo acervo, que a partir de então passou por diversas dificuldades e problemas para organizar e manter viva sua coleção, condição que se mantém até hoje<sup>39</sup>.

Essa espécie de “memória subterrânea”<sup>40</sup> presente no século XIX e nas primeiras décadas do XX acabou definindo uma forma de escutar-ver-compreender a sociedade a partir de um discurso muito próprio em que a canção e a música popular tiveram papel central. Baseada inicialmente nessa “memória viva” de seus agentes, ela gradativamente criou nos anos 1940/50 inicialmente seus “espaços informais”, sobretudo na cultura fonográfica-radiofônica e em certo tipo de crônica especializada em formação (a carnavalesca, do cotidiano boêmio, do entretenimento e da música urbana). Com o tempo ela formou uma narrativa, documentada e explicativa (uma “linha evolutiva”). Essa nova tradição cultural foi assimilada e “compartilhada” gradativamente pela “comunidade” brasileira, que imediatamente se identificou com ela. As tensões e debates presentes na década de 1960 sobre as formas de compreender a escuta do país aprofundaram a discussão e ao mesmo tempo abriram amplo espaço de aceitação cultural e social. A partir de meados da década seguinte ela tomou contornos de uma narrativa

---

<sup>39</sup> - Cabral, Sérgio, *No tempo de Almirante. Uma história do Rádio e da MPB*, Francisco Alves, RJ, 1990, Mesquita, Cláudia, *Um museu para a Guanabara*, RJ, Ed Folha Seca, 2009 e Albin, Ricardo, Cravo. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de memória*, RJ, Ed Sextante, 200.

<sup>40</sup> - Pollak, Michael, Memória, esquecimento, silêncio, In *Estudos históricos*, RJ, vol 2, Nº 3, 1989, pp. 3-15.

sólida e acabou se “oficializando”, tornando aquela “memória viva” em “memória de papel”<sup>41</sup>, representada a partir de então por instituições ou “espaços” como o Museu da Imagem e do Som (1965), a Funarte (1975), Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975) e seus congressos<sup>42</sup>. Além disso, uma avalanche de obras coletivas<sup>43</sup> e individuais escritas por colecionadores, jornalistas e acadêmicos tomaram conta da memória e da história da música, sem contar os filmes documentários que explodiram na década de 1990. Assim, a partir deste período essa memória conseguiu construir sua narrativa, tornando-se hegemônica na compreensão da música popular no Brasil.

Reconstruir a trajetória desta autêntica “operação historiográfica” de formação de uma narrativa da música popular no Brasil, ainda está em curso e é uma tarefa grandiosa. No entanto, ela criou caminhos que ajudam a compreender melhor as razões da organização e existência dos atuais acervos e arquivos de música.

### **Século XXI: cultura digital e acervos universais**

Se ao longo do século XX essas duas trajetórias narrativas centrais sobre a música no Brasil criaram diferentes tipos de interpretações e de acervos (uns mais institucionalizados e outros mais dispersos nas ações pontuais dos “coleccionadores”), o início do século XXI foi marcado por iniciativas de vários setores da sociedade, e mais tardiamente, pelo Estado, voltadas, sobretudo para o investimento na migração desses acervos originalmente criados em suportes analógicos (discos, fitas magnéticas, partituras, etc.) para a tecnologia digital (metadata). A rigor, este processo inicia-se na segunda metade dos anos 1990, mas é a partir dos anos 2000 que ele ganha corpo e forma, com a evolução e facilidades tecnológicas.

Hoje em dia, e mais do que nunca, “a música em conserva” se materializa em torno do conceito de acervos universais, organizados ou não numa rede virtual que

---

<sup>41</sup> - NORA, Pierre, Entre Mémoire et Histoire. La problematique des lieux, In *Lieux mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.p. XXVI.

<sup>42</sup> - I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira - Curitiba, 1975; II Encontro Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, 1976; III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira - Rio de Janeiro, RJ. Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte - Período: 15 - 17.abr.1982.

<sup>43</sup> - Como p.ex. a série de discos *História da Música Popular Brasileira*, Ed. Abril Cultural – 1970 e a *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, folclórica, popular*, Art Editora, 1977.

possibilitam acesso amplo e irrestrito. O contexto em que isso ocorre só pode ser compreendido com o advento e expansão da cultura digital, que desloca e desarticula o tradicional modo de organização, consulta e compartilhamento das práticas culturais analógicas. Ecoando as tendências expostas em experiência mundializadas, no Brasil esta questão aparentemente do campo das ciências e tecnologias também se manifesta principalmente como uma questão cultural. Esse complexo processo está em curso e é ainda um horizonte aberto, mas seus reflexos podem ser identificados nas transformações das práticas dos novos “coleccionadores” da era digital<sup>44</sup>. E neste novo mundo, os institutos culturais tendem a entrar no lugar dos museus como criadores de memória e narradores dos “discursos estratégicos”. Já os “coleccionadores” continuam no campo da “guerrilha” recuperando e narrando fragmentos, mas agora munidos de um poderoso instrumento: a Internet.

*Saem os museus públicos, entram os institutos culturais*

No transcorrer do século XX os principais centros de memória da música brasileira surgiram das iniciativas individuais e coletivas. O Estado sempre se aproximou deste universo posteriormente, absorvendo e encampando vários destes trabalhos, transformando-os em museus, bibliotecas e discotecas, como ocorreu com a Divisão de Música e Acervos Sonoros da Biblioteca Nacional, a Discoteca Oneyda Alvarenga e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Mesmo assim, diante da permanente riqueza e multiplicidade da produção dos registros musicais e das “urgências em protegê-los e guardá-los”, as ações do Estado foram insignificantes e reclamadas pela sociedade.

Nestas circunstâncias rarefeitas, no final da década de 1980, surgiram dois importantes institutos culturais criados por duas grandes empresas da área financeira: o Instituto Itaú Cultural (1987), do Banco Itaú, o Instituto Moreira Salles (IMS, 1990), do Unibanco<sup>45</sup>. O processo de redemocratização do país e a abertura da economia para o capital globalizante ajudam também a compreender o contexto do surgimento destes institutos. Evidentemente a análise detalhada revelará um processo histórico mais complexo. De qualquer modo, estes institutos culturais tornaram-se protagonistas, a partir

---

<sup>44</sup> Cf. HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010. Cf. os sites de “coleccionadores digitais” [www.loronix.blogspot.com](http://www.loronix.blogspot.com) e [www.umquetenha.org](http://www.umquetenha.org)

<sup>45</sup> [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) e [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)

de 1990, como instituições referencias para preservação e difusão da música brasileira, sobretudo a popular.

É importante registrar que a música erudita ficou um pouco a margem desses institutos. De maneira geral, o que se percebe são iniciativas mantidas com verbas de universidades públicas, igreja (principalmente no caso do repertório da chamada música “colonial” brasileira), agências de pesquisa ou programas de governos. Alguns deles podem ser lembrados como exemplos destes casos. O Museu da Música de Mariana, em Minas Gerais, criado em 1960 e mantido pela Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana<sup>46</sup>. Ali existe um importante acervo de música sacra do período colonial brasileiro que recentemente, com apoio de um programa de governo (O Programa Petrobras Cultural, que será comentado adiante) realizou o trabalho de restauração digital de partituras e difusão, com a gravação em CD das obras recuperadas. O acervo do pesquisador Francisco Curt Lange, abordado anteriormente, também recebeu apoio do mesmo programa de governo para a sua conservação e instalação definitiva na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte<sup>47</sup>.

No caso específico da criação de acervos universais de áudio, o IMS construiu, junto com a Petrobras, um ambicioso projeto: o Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira (CPRMB/IMS), hoje em dia renomeado como Reserva Técnica Musical/IMS. Criado em 2002, ela nasceu com vocação para abrigar, tratar e difundir acervos musicais pelos processos digitais. Possui um prédio no centro cultural do Rio de Janeiro dedicado exclusivamente a esta função. Foram comprados e incorporados acervos de grandes autores da música brasileira como Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Elizete Cardoso, entre outros. Mas os principais acervos são os de dois pesquisadores/colecionadores: Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. O primeiro, caracteriza-se por ser estritamente fonográfico formado por cerca de 12 mil discos gravados entre 1902 e 1964. Este acervo é o que sobrou da memória musical fonográfica brasileira na sua primeira fase de criação. O segundo, também tem uma grande base fonográfica (8 mil discos da fase mecânica mais 40 mil elepês) além da biblioteca e hemeroteca do colecionador, pesquisador e historiador J. R. Tinhorão. Ali se encontra,

---

<sup>46</sup> Cf. [http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre\\_pgs/05e2\\_projetos.htm](http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e2_projetos.htm)

<sup>47</sup> Cf. <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>

por exemplo, periódicos raros do final do século XIX e uma vasta bibliografia. A obsessão do colecionar com o rigor do historiador criaram uma biblioteca única sobre a cultura musical no Brasil, que foi a base para o pesquisador erguer certamente uma das obras historiográficas mais importantes sobre música no Brasil. Desde que a Reserva Técnica Musical foi criada o IMS vem disponibilizando em seu *site* a mais completa discoteca institucional *on line* do país.

Contudo, não podemos perder de vista que tanto Franceschi como Tinhorão construíram suas narrativas históricas da música brasileira. O primeiro com foco específico na implementação da indústria fonográfica no Brasil<sup>48</sup>, e o segundo com uma grandiosa produção bibliográfica, complexa e com diferentes abordagens ao longo de 50 anos de trabalho: ora como crítica musical engajada sob orientação teórica “marxista” (característica dos anos de 1960); ora como sofisticado historiador no manuseio de fontes para a construção tanto dos “*sons que vem das ruas*”, como da biografia de Domingos Calda Barbosa<sup>49</sup>.

### *Cultura digital*

Simultaneamente ao processo de criação destes institutos que de certo modo realizavam a tarefa de institucionalização da memória e dos acervos musicais, as relações e as práticas culturais informais continuaram a se multiplicar na sociedade brasileira. Neste sentido, o conceito de “guerrilha” de Michael de Certeau se revela mais uma vez como esclarecedor dessas novas ações dos “coleccionadores digitais”.

A rápida evolução tecnológica e sua expansão imediata na primeira década do século XXI foram determinantes para expansão deste processo. Neste período a internet de banda larga foi potencializada e se ampliou ao mesmo tempo em que ocorria o barateamento dos equipamentos de digitalização de imagem, áudio e vídeo. Isto possibilitou que os amantes da música pudessem criar sofisticadas ilhas de produção em suas casas (os chamados *homestudios*), antes restrito somente aos profissionais. E em

---

<sup>48</sup> Cf. Franceschi, Humberto M. Op.Cit.; Gonçalves, Camila Koshiba. “Resenha *A casa Edison e seu tempo*”. In: *Revista de História*. São Paulo: FFLCH-USP, No. 149 (2<sup>o</sup> – 2003), PP. 255-262.

<sup>49</sup> Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*. SP, 2<sup>a</sup> ed, Ed. 34, 2005. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990; TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

seguida permitiu a vertiginosa proliferação de blogs com conteúdo musical digitalizado no formato mp3. Na realidade, trata-se de uma prática não muito diferente daquela dos colecionadores da era analógica que guardavam seus discos e fitas magnéticas em suas casas. A grande diferença pôde ser sentida no volume dos registros, sua acessibilidade e difusão.

Os colecionadores digitais conseguem atualmente com incrível rapidez e custos baixíssimos publicar seus acervos na Internet. Neste sentido, as redes sociais virtuais tornaram-se campo de “guerrilha” dos amantes/colecionadores de música. Formam, assim, um grande mosaico a partir de pequenos recortes temáticos: os amantes do jazz, da música clássica, do rock, da MPB etc. Alguns deles assumiram nítida opção e vocação para a pesquisa histórica e formaram rigorosos acervos. O blog *Loronix* é um bom exemplo. Organizado pelo Zeca Louro, possui um grandioso acervo de discos de Choro, Bossa Nova e gêneros afins entre as décadas de 1940 e 1970. O trabalho é meticuloso, os discos são digitalizados e “limpos” dos chiados analógicos, as capas seguem o mesmo tratamento e cada *post* acompanha a ficha técnica e um comentário contextualizando a obra. O crítico musical d’*O estado de São Paulo*, Lauro Lisboa Garcia, atento ao caráter cultural de preservação da memória da música brasileira registrou essa iniciativa: “o Loronix tem mais de 2 mil títulos e recebe colaborações de Jorge Mello e Caetano Rodrigues, conhecido como o maior colecionador de discos de bossa nova.”<sup>50</sup>

O primeiro desdobramento que surge dessas práticas é a sua legalidade. O compartilhamento desses arquivos protegidos esbarra, hoje em dia, em uma Lei de Direitos Autorais criada e praticada para o mundo analógico. A compreensão dessas ações no universo de uma nova cultura digital obriga, necessariamente, a reavaliação dessas questões. Aspectos técnicos como a padronização de informações (metadata), hospedagem, segurança e perenidade desses acervos virtuais também são questões em aberto. Em 2010, houve uma primeira iniciativa de discussão destas questões com o

---

<sup>50</sup> GARCIA, Lauro Lisboa. “Blogueiros defendem seu caráter cultural” In: [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not\\_imp277593.0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not_imp277593.0.php)



“Simpósio Internacional de políticas públicas para acervos digitais”<sup>51</sup>, realizado em São Paulo.

*O Estado e a “música em conserva”*

Uma das ações mais importantes neste novo cenário surgiu em uma rica empresa pública da área petrolífera com a criação do *Programa Petrobras Cultural* (PPC), a partir de 2001. O que se evidencia desde o início é a intenção do Estado em construir políticas públicas para a memória da música brasileira. A primeira linha de ação possibilitou a criação de novos acervos em instituições de grande porte (públicas e privadas) comprometidas com o uso de tecnologia avançada. A segunda ofereceu uma série de ações vindas de diferentes origens: instituições de médio e pequeno porte, pesquisadores de universidades, artistas e produtores culturais.

O que fica claro nessa iniciativa é o desejo de que a memória musical brasileira seja tratada como uma matéria viva. A ideia da construção do *acervo vivo* parte de um movimento em duas direções opostas, mas complementares: o trabalho *retrospectivo* para a fixação do passado musical, cuja realização se dá pela recuperação, preservação e disponibilização de acervos; e o trabalho *prospectivo* de registro (editorial, visual e sonoro) e de reflexão crítica interpretativa das manifestações musicais que, fora da valorização conferida pelo mercado, tenham valor em si mesmas e sejam reveladoras de conexões com o passado musical. Não é por acaso que o texto do projeto ressoe o pensamento de Mário de Andrade: “batalhador, enquanto pesquisador e diretor do Departamento de Cultura, da criação de um patrimônio cultural voltado para arquivo, pesquisa de campo, criação de discoteca e biblioteca, Mário de Andrade intuiu, na sua ‘rapsódia’ [o livro *Macunaíma*], que o acervo não deve embalsamar a cultura, mas retornar permanentemente aos seus fluxos criativos. O patrimônio não pode esquecer o matrimônio do acervo e da pesquisa com a cultura viva”.<sup>52</sup>

A consultoria para implementação deste programa foi realizada pelo músico e professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, José Miguel Wisnik.

---

<sup>51</sup> Cf. <http://culturadigital.br/simposioacervosdigitais/>

<sup>52</sup> <http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/>

Sintomático que Mário ressoe aqui. Tudo indica que Wisnik, especialista em sua obra<sup>53</sup>, vislumbrou a possibilidade de continuidade filtrada de aspectos do *ethos* marioandrino, sobretudo o de mapeamento e fixação da cultura musical brasileira como uma narrativa histórica. Contudo, o contexto agora é mais amplo e complexo, onde as dimensões do popular e do erudito não se apóiam mais na noção romântica do folclore e do nacionalismo da primeira metade do século XX. O que se vê desde os anos de 1960 é o surgimento de culturas em torno das indústrias da cultura com características singulares. A incorporação e a mediação dessas novas camadas são temas inexoráveis para o mapeamento e a interpretação do nosso passado e futuro musical.

Diante da perspectiva de respeitar e retomar de forma atualizada algumas das tradições do pensamento musical brasileiro, da importância dos suportes oferecidos e, principalmente, dos resultados materiais dessas ações, vale a lembrança de algumas dessas iniciativas, tão diferentes e complementares em seus objetivos e práticas. As ações contempladas na primeira edição do PPC são indicativos disso.

O projeto de “Preservação e Informatização do Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, tem como objetivo, por exemplo, preservar uma significativa parte da cultura musical nacional com a digitalização do acervo de discos de 78 RPM; digitalização e informatização do banco de dados de partituras. O projeto “Som Da Rua” segue em outra direção, que é a de procura registrar, sonora e visualmente, as manifestações relevantes de música brasileira absolutamente fora de qualquer evidência de mercado, porém ligadas à memória musical brasileira. Já o projeto “Brasília - Catálogo Digital Radamés Gnattali”, pretende criar um catálogo digital multimídia da obra completa do compositor fundamental para o conhecimento de uma tradição brasileira entre a música popular e erudita<sup>54</sup>.

Sintomático que apareça aqui o projeto de digitalização da Discoteca Oneyda Alvarenga. Ele simboliza a ponte entre as práticas de pesquisa do início do século XX e a necessidade de acessibilidade universal do início do século XXI. Vale lembrar que uma primeira iniciativa de transposição de suporte analógico para digital ocorreu no início da

---

<sup>53</sup> Cf. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários - a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1977; WISNIK, José Miguel. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

<sup>54</sup> No site deste programa, citado acima, pode-se avaliar a evolução dos projetos contemplados, entre 2001 e 2009.

década de 1990, quando o Centro Cultural São Paulo (CCSP) realizou, em 1992, a digitalização deste acervo em fitas DAT (*Digital Audio Tape*). “Todo esse processo” se lê no Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca, “foi realizado durante as noites e madrugadas, quando a corrente elétrica que abastece o CCSP está mais estável, permitindo um registro praticamente sem alteração de voltagem”<sup>55</sup>. Como se nota nesse sincero depoimento, as condições de trabalho foram precárias, refletindo uma situação que perdurou por uma década.

Entre iniciativas do Estado, de instituições privadas e práticas culturais marcadas pela mundialização em torno da Internet, a “música em conserva” vem adquirindo um novo mapa no Brasil. Mais rico e complexo, sem dúvida. Porém, carente ainda de reflexões e análises mais sistemáticas e, por isso, é urgente que ela tenha início desde já.

---

<sup>55</sup> CARLINI, Álvaro; LEITE, Egle Alonso. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. P. 34.