

Interpretações do Brasil

Fábio Almeida de Carvalho
João Kennedy Eugênio
(orgs.)

Rio de Janeiro, 2014

 e-papers

Capítulo 28

Escutando o Brasil

José Geraldo Vinci de Moraes
Universidade de São Paulo (USP)

Cacá Machado
Universidade de São Paulo (USP)

“O povo canta mais do que lê”

Curiosa a afirmação que apresenta esse subtítulo. Certamente nos leva a refletir sobre aspectos centrais que formam a identidade brasileira. Acontece que ela foi feita pelo cancionista francês Thomas Rousseau no final do século XVIII.¹ Seu objetivo declarado era destacar a importância que as canções tinham como meio de interlocução e ação políticas no período pré-revolucionário na França. Na verdade, na fase final do Antigo Regime a cidade de Paris mantinha certa tradição de canções engajadas executadas nas ruas, cafés e tabernas, como apontou R. Darton.² Mas além do engajamento político esse cenário cultural indicava também a existência de fortes tradições orais, especialmente entre os setores mais pobres, ampla maioria da sociedade francesa. Neste contexto, as culturas escritas e orais conviviam muito próximas, constituindo uma espécie de cultura lecto-oral³ em que canções e outras formas extralinguísticas alcançavam importância e espinha dorsal das culturas políticas.⁴

É impossível não identificar as semelhanças com o Brasil. Porém por aqui este circuito se manifestou de maneira bem mais ampla e extensa do que a exposta pelo cancionista francês. No Brasil esse cenário jamais apresentou um tempo e temáticas unívocas, mas uma multiplicidade de redes, conteúdos e temas, acompanhados pela incrível variedade e misturas de

1 BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 266.

2 DARTON, R. An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris. *The American Historical Review*, v. 105, n. 1 (Feb., 2000), p. 1-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2652433>>.

3 GOODY, J. *O mito, o ritual e o oral*. São Paulo: Vozes, 2012. p. 142-149.

4 GILROY, P. *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 129.

ritmos e melodias. A “vocação musical” da sociedade brasileira foi sem dúvida nenhuma reforçada por sua condição cultural basicamente oral ou lecto-oral que, por uma série de circunstâncias históricas, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Além disso, a inexistência ou as limitações de mediações e interlocuções sociais e políticas sempre exibiram nossas gritantes contradições, instituindo na cultura cotidiana o lugar central das ações, mediações e representações da sociedade. Nessas condições, não surpreende, portanto, que a música – sobretudo a do “povo” – ocupasse papel importante na produção e interlocução cultural e social na sociedade brasileira. Tudo indica que já nas primeiras décadas do século XX ela assumiu certa centralidade na caracterização da ideia de “brasilidade” e na formação de uma “comunidade imaginada” como brasileira.⁵ E no decorrer do século ela se transformou em item crucial para identificação e compreensão tanto interna do que era ser brasileiro, quanto também configurou as singularidades que nos identificavam diante das outras nações.

Entre o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, esse “povo” que “mais canta do que lê” ainda estava fortemente identificado com as tradições do mundo rural e as contribuições étnicas particulares. Por isso seu cancionário, suas formas e gêneros é que formaram as primeiras explicações e “escutas do Brasil”. O país, recém-saído da escravidão e da monarquia, lutava para modernizar-se a qualquer custo para vencer os arcaísmos do mundo rural que, no entanto, continuava a se apresentar como referência mais autêntica da “alma nacional”. Neste período repleto de indefinições, em que a busca para encontrar nossa “identidade nacional” era uma espécie de imperativo, a cultura rural deveria ser então resguardada na forma de folclore. Com a expansão e concorrência implacável da cultura urbana, ele deveria ser protegido e divulgado, tornando-se preocupação e eixo de discussão de intelectuais tradicionais e modernistas, como também “moda sertaneja” nos centros urbanos importantes.

Ao mesmo tempo as várias redes de sociabilidades urbanas se multiplicavam nas principais cidades. No circuito da cultura musical elas se revelavam nos cafés-concertos, festas populares, teatros de revista, na indústria fonográfica e mais tarde, na década de 1930, no rádio. Neste quadro difuso, elementos do mundo tradicional rural se misturavam com fragmentos do universo moderno apontando para diversas intermediações e fusões. Embora importantes na formação do país que se modernizava, essas culturas musicais, construídas fora dos padrões oficiais e intelectuais, foram negadas e rejeitadas durante certo tempo. Somente no final da década de 1930

5 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

começaram a ser admitidas gradativamente na “formação da identidade brasileira” e como elementos importantes da “alma nacional”. Esse conjunto composto por uma cultura lecto-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 de explicação sobre o país e sem base intelectual e institucional, sua dinâmica se aproximou daquilo que Michel de Certeau classificou como exercício de “guerrilha”, oposto ao “discurso estratégico”. Enquanto os discursos hegemônicos fundados na “alma nacional” de origem rural criavam e ocupavam espaços institucionais, essa outra escuta do país se deslocava por inúmeros “lugares”⁶ de memória: nas ruas, teatros, festas profanas, clubes dançantes, cafés e bares e, posteriormente na indústria fonográfica e radiofônica. E é preciso lembrar sempre que essas passagens das culturas rurais para formas urbanizadas e mediadas pelos meios eletrônicos sonoros ocorreram de maneira abrupta, sem as lentas transições que caracterizavam as mudanças culturais. Essa dinâmica certamente deixou marcas profundas no processo de modernização da sociedade brasileira e nas formas de escutá-la.

Não é sem razão, portanto, que a música “do povo” no Brasil passou a ser considerada nos últimos tempos uma 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 foi o primeiro que se preocupou, a partir da década de 1920, com a compreensão e o estudo dessa questão de maneira sistemática e profunda, contribuindo ao mesmo tempo para determinar vários elementos que serviram para caracterizar a “identidade nacional”. E nela, as tensões entre o mundo rural e o urbano variaram no tempo, anotando presenças distintas, do conflito intransponível às aproximações e fusões inevitáveis. Elas permearam boa parte das interpretações do Brasil, sobretudo aquelas que tinham ou têm a música como eixo explicativo. Na verdade, até hoje escutamos suas reverberações na busca incessante e ineludível de certa “alma nacional”.⁷ No entanto, no início do século XXI essas condições e referências culturais

6 CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

7 Essas percepções sobre a “alma musical brasileira” continuam presentes em certas interpretações da cultura nacional, como se percebe em casos relativamente recentes como KRIEGER, Edino. “Reflexões à margem dos 500 anos: A identidade sonora do Brasil Brasileira”. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Música, nº 4, jan. 2000 e SEKEFF, Maria de Lourdes. “A alma musical brasileira”. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Música, nº 16, jan. 2004. Ver MORAES, José Geraldo Vinci. “Gilberto Freyre, Sobrados e Mocambos e a música brasileira”. In: *O Brasil dos Gilbertos. Notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

mudaram profundamente, exigindo pensar novos parâmetros e referências para entender e escutar a sociedade brasileira.

As primeiras escutas do Brasil: algumas tradições oitocentistas

As primeiras reflexões sobre a música praticada no Brasil e suas implicações na construção da “identidade nacional” nascem no século XIX respirando oxigênio mental e cultural composto basicamente por dois elementos básicos: o romantismo e o folclorismo em formação. Porém, por aqui a questão nacional ainda estava muito mal resolvida e tratada ironicamente como “uma florzinha tenra”.⁸ Mesmo que regada lenta e cuidadosamente durante todo 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). Acontece 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”.⁹

Certa tradição folclorista se preocupou à época com os estudos da música, exclusivamente a “popular”, para compreender essa “identidade nacional” em formação. Autores como Mello Moraes (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”,¹⁰ 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, sobretudo no caso de Silvio Romero. Já Alexina,¹¹ 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”,¹² como metáfora da “identidade nacional”, pode ser medida pela presença de sua obra como uma das fontes centrais para elaboração, entre 1932-36, do *Guia Prático* sob a responsabilidade de Villa-Lobos.¹³ 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”. Tornado 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 com características quase atávicas!

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 Philippe 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)*,¹⁴ iniciada a quatro mãos até a morte do colega em 1826. Nela ele descreve aspectos da natureza e da vida colonial que durante o Segundo Reinado serviu para fixar uma imagem física e social do Brasil, mas também de certa escuta muito própria da sociedade. Como era comum na

8 MELLO, Evaldo Cabral de. “Fabricando a nação”. In: *Um imenso Portugal. História e historiografia*. São Paulo: Ed. 34. p. 15-23.

9 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

10 ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. t. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954; e FILHO, Mello Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1979.

11 CARNEVALI, Flávia Guia. “A mineira ruidosa”. *Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. Dissertação (mestrado). São Paulo: DH-FFLCH. USP, 2009.

12 PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantiga das crianças e do povo e danças populares*. [S.l.]: [s.n.], 1916. p. 9.

13 VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. Rio de Janeiro: ABM – Funarte, 2009. 4 v.

14 VON MARTIUS, C. F. P.; SPIX, J. B. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1981. 3 v.

escrita dos viajantes, desde Jean de Lery (que deixou o primeiro registro musical da música indígena do século XVI)¹⁵ 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.¹⁶ Violinista com formação amadora, ele não se separou do instrumento mesmo durante a viagem pelo Brasil.¹⁷ 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.¹⁸

Além das melodias indígenas, duas das cantigas coletadas e registradas – *Acaso são estes* e *Escuta formosa Márcia* – foram utilizadas por Mário de Andrade como fonte em seu livro sobre as modinhas oitocentistas.¹⁹ Como se vê, Martius colabora de modo direto como fonte legítima para a formação de um dos primeiros “acervos da música do povo” e para 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. Martius indicou que a contribuição central era a portuguesa (branca, portanto), simbolizada no “rio caudaloso”

15 LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1980. p. 162.

16 MERHY, Silvio Augusto. “As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius”. *Revista Brasileira de Música*, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23/2, 2010.

17 LISBOA, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

18 KIEFFER, Anna M. *Viagem pelo Brasil*. LP. Partes desses registros podem ser escutados na página <<http://www.memoridamusica.com.br>>.

19 ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato: L.G. Editora, 1930. As referências e críticas ao trabalho estão nas páginas 12-13. Numa perspectiva da “musicologia histórica”, que ambiciona recriar as condições performáticas e culturais da época, elas foram gravadas por Kieffer e podem ser escutadas em <<http://www.memoridamusica.com.br>>.

que recebe participação dos “afluentes”, os índios e negros.²⁰ 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”.²¹ 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 ideias e agia no sentido de silenciá-las de diversos modos. E sua concepção baseada na “fábula das três raças”²² 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 construção da “identidade 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 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.²³ 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.²⁴ Interessan-

20 VON MARTIUS, C. F. E. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1982. p. 85-107.

21 *Ibid.*, p. 88 e 104.

22 DA MATTA, Roberto. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 58-85.

23 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” (*Revista do Museu Paulista*, São Paulo, N.S. VII, p. 9-202, 1953). Há uma versão condensada, em espanhol, publicada pelo Banco Central de Venezuela, 1923. A versão integral, em alemão, pode ser obtida em <<http://www.brasiliana.usp.br/node/473>>.

24 KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913*. Berlim: Berliner, Phonogramm-Archiv, 2006. (Série documentos históricos.)

te também saber que alguns dos mitos indígenas transcritos por ele foram utilizados por Mário de Andrade para escrever *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), obra que colaborou de maneira decisiva na construção da ideia 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.

Nesse mesmo período, o coronel Cândido Rondon Pacheco também realizava inúmeras incursões pelo país. Na viagem de 1912 à região do atual estado de Rondônia ele foi acompanhado pelo antropólogo brasileiro Roquete-Pinto (1884-1954). Nessa viagem o jovem antropólogo 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.²⁵ 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! É preciso levar em conta também que Roquette-Pinto teve papel pioneiro e central no desenvolvimento da radiofonia brasileira, estabelecendo os parâmetros de uma política rádio-educadora que iria se contrapor à comercial que, no entanto, prevaleceria no transcorrer da década de 1930, veiculando uma cultura musical originária no entretenimento urbano.

Embora importantes, essas gravações permaneceram limitadas ao universo do trabalho etnográfico. 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 ainda

25 Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto. Coleção documentos sonoros Museu Nacional/Laced. Podem ser escutadas em <<http://www.memoridamusica.com.br>>.

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 naquele contexto uma vasta cultura musical urbana existente e em formação no país nas primeiras décadas do século XX.²⁶ 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 brasileira, As melodias do Boi e outras peças, Música de feitiçaria no Brasil, Samba rural paulista*,²⁷ 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 quatro 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.²⁸

26 Essa percepção fortemente arraigada não permitiu aos membros da Missão e àqueles(as) que trabalharam com o material recolhido posteriormente perceber a nítida influência das canções urbanas veiculadas pelos discos e pelo rádio, como “Pelo Telefone”. Ver, sobre o assunto, “E Se você jurar, Pelo telefone, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?”. *Revista USP*, São Paulo, nº 87, p. 172-183, set.-nov. 2010.

27 *As melodias do Boi e outras peças*. [S.l.]: Livraria Duas Cidades: INL, 1987; *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, 1983; “Samba rural paulista”. In: *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Martins: INL, 1975.

28 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>>). Parte dos registros fonográficos pode ser escutada na coletânea de CDs *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional*

Coleções e colecionistas

Além da atividade pública e institucional, Mário de Andrade foi colecionador metódico 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 1968 e até hoje é fonte de referência e de estudos culturais, literários, historiográficos e musicológicos.²⁹

Essa prática colecionista não era exclusiva de Mário de Andrade, já que era – e permanece sendo! – comum entre os amantes e estudiosos da música. Na verdade a maior parte dos acervos de música existentes no país teve essa origem. O acervo do musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997), que viveu muito tempo em Montevideu e um período no Brasil 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, p. ex., 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.³⁰

Casos semelhantes se multiplicam entre os colecionistas amadores. Talvez um dos episódios mais emblemáticos seja o do acervo Abraão de Carvalho incorporado à Biblioteca Nacional. Contador de origem, ele começou a coleção para ajudar a esposa Antonieta de Carvalho, aluna do músico Henrique Oswald. Hipnotizado pela prática colecionadora, acabou reunindo quase 10 mil títulos, entre livros, partituras, periódicos, programas de concerto etc. A biblioteca 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, a única fonte de música escrita do período. Outras coleções de colecionadores e “historiadores” da música brasileira, como

do Norte e Nordeste (1938). São Paulo: Secretaria da Cultura de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo: Sesc-SP, 2006 ou na página <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>.

²⁹ A página do instituto pode ser acessada no endereço <<http://www.ieb.usp.br/>>.

³⁰ Acervo Curt Lange. Disponível em: <<http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>>.

Mozart Araújo e Andrade Muricy foram incorporadas ao DIMAS ao longo dos anos 1960 e 1970.

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.

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 1960.³¹ A partir desta década, a incrível expansão dos meios de comunicação de massa ampliou as possibilidades de memorização-registro e de divulgação musical, embalhando 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 1940/1950 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 considerados 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

³¹ É preciso que se diga que, embora essa percepção tenha se desenvolvido a partir de algumas ideias e posições de Mário de Andrade sobre a música folclórica, popular e popularesca, suas reflexões sobre o assunto eram mais nuançadas e complexas, assumindo várias formas, bem diferente, portanto, dos folcloristas do período. Ver, sobre o assunto, GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música Mecânica. Uma história do conceito de Música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

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).³²

Luiz Heitor, em razão de suas intensas atividades, foi convidado em 1941 pela divisão de música da UPA (OEA) a realizar estágio de seis 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 EUA. Inspirado nelas, o musicólogo brasileiro realizou entre 1942 e 1944 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 do 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 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

32 VILHENA, R. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro 1974-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

formas de acervos. Distanciaram, sobretudo, da visão homogeneizadora de “povo” e do “popular” e, conseqüentemente daquela “meta-música nacional”, atávica e integradora. Entretanto, alguns resíduos dessa imagem permaneceram muito 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”. Por isso, atualmente muitos dos seus acervos são formados e mantidos pelo(s) governo(s) e universidades ou ONGs e Associações “especializadas”, algumas delas sustentadas com verba indireta do Estado. A face prática e positiva deste processo é que alguns deles já apresentam parte do acervo em forma digital.³³

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.

A música urbana na “formação” do Brasil

Na segunda metade do século XIX é visível que 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 Andrade reclama que “os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas (...)”.³⁴

33 ARAUJO, Samuel. “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica”. In: ARAUJO, Samuel (Org.). *Música em Debate*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. p. 33-42. Ver, como exemplo, os seguintes endereços: <<http://www.cachuera.org.br/cachue-rav02/>>, <<http://receitadesamba.blogspot.com/>> e <<http://portal.iphan.gov.br/portal/monitarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=12567>>.

34 ANDRADE, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, op. cit., p. 23. O músico Sinhô, citado pelo musicólogo, é José Barbosa da Silva, importante compositor, violonista e pianista carioca

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 uma “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*.³⁵ Em sintonia com seu tempo, Machado transformou em literatura um tema que o compositor e pianista Ernesto Nazareth³⁶ 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 a 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 acumulava na capital. Para isso tratou de editar uma série de obras de leitura fácil e preço acessível, entre elas alguns livros contendo “modinhas e canções”. Eles formaram uma coleção informal conhecida como Bibliotheca dos Trovadores, sob a 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 das 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 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 ela surgiu sem nenhuma pretensão cultural. Seu objetivo era 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 Figner e seu irmão Gustavo, ambos de

(1888-1930), e que teve papel fundamental para a decantação do moderno samba urbano.

35 In: *Contos. Uma antologia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

36 MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

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 de 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 fez 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.³⁷

Os irmãos Figner tinham pretensões exclusivamente comerciais, mas ao mesmo tempo forte sensibilidade para as manifestações da cultura popular. Sediados na capital do país, eles registraram exclusivamente a cultura carioca, muito embora a capital do país revelasse as 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 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.

Almirante: coleção, rádio e Museu

Certamente o mais representativo e importante destes colecionistas foi o radialista Almirante, apelido do cantor de Henrique Foréis Domingues

37 FRANCESCHI, Humberto. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: IMS: Sarapui, 2002; e TINHORÃO, José R. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

(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”.³⁸ 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 Efége, e Lúcio Rangel),³⁹ foi muito importante para dar início ao “canteiro de obras”⁴⁰ 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 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 imenso arquivo foi vendido ao governo do Estado da Guanabara (atual Estado do Rio de Janeiro) e incorporado ao 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 acervo institucional contendo parte da memória da cultura musical popular e urbana do século XX. Almirante permaneceu curador

38 ACQUARONE, Francisco. “Almirante: as canções de engenho e os pregões”. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [s.d.], p. 285.

39 MORAES, Jose Geraldo Vinci. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES, Jose Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

40 CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

de todo o 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.⁴¹

Essa espécie de “memória subterrânea”⁴² presente no século XIX e nas primeiras décadas do XX acabou definindo uma forma de 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 sólida e acabou se “oficializando”, tornando aquela “memória viva” em “memória de papel”,⁴³ 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.⁴⁴ Além disso, uma avalanche de obras coletivas⁴⁵ e individuais, escritas por colecionadores, jornalistas e acadêmicos, tomou 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

41 CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990; MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009; e CRAVO ALBIN, Ricardo. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

42 POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n° 3, p. 3-15, 1989.

43 NORA, Pierre. “Entre Mémoire et Histoire. La problematique des lieux”. In: *Lieux mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. p. XXVI.

44 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.

45 Como, por exemplo, a série de discos *História da Música Popular Brasileira* (Abril Cultural, 1970) e a *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, folclórica, popular* (Art Editora, 1977).

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 que não cabe nos limites deste capítulo. No entanto, ela criou caminhos que ajudam a compreender melhor as razões da organização e existência dos atuais acervos e arquivos de música.

Acervos Universais do século XXI

Se ao longo do século XX essas duas trajetórias narrativas sobre a música no Brasil criaram diferentes tipos de compreensões, narrativas e acervos – uns mais institucionalizados e outros mais dispersos nas ações pontuais dos “coleccionadores” –, o início do século XXI foi marcado pelas 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 (metadato).⁴⁶ 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.

O fonograma revelou-se, ao longo do século XX, uma fonte documental analógica de grande importância para a construção do discurso histórico, no momento em que a especificidade das questões técnicas e estéticas que envolvem a música foram reconhecidas como processos também históricos. Contudo, agora surgem novos desafios investigativos relacionados ao documento digital. Isto é, como construir uma malha interpretativa conceitual que abarque desde as questões técnico-metodológicas específicas sobre, por exemplo, os critérios de criação de metadados para acervos

46 “En el contexto de las fuentes electrónicas, los metadatos constituyen ‘datos que describen datos y sistemas de datos’. A modo de ejemplo, presentan información sobre la estructura de una página web, sus características, su localización y su finalidad, entre otros. Gracias a ellos, es posible determinar: (a) el contexto administrativo o de creación (autor, fecha, etc.); (b) el contexto documental (es decir, un conjunto de referencias a los documentos relacionados); (c) el contexto tecnológico o de recuperación (formato, versión, programa, etc.). Se trata de una información independiente del soporte específico en que se registra el propio documento, pero resulta esencial para la preservación de su estructura y sus contenidos. La conservación de los metadatos constituye, entonces, un requisito básico que tiene ciertos equivalentes en el universo heurístico de los documentos tradicionales, ya que la información relativa a la génesis de una fuente y a su contexto de producción se emplea tanto en la descripción archivística como en la crítica histórica.” In: BRESCIANO, Juan André. *La historiografía en el amanecer de la cultura digital: innovaciones metodológicas, discursivas e institucionais*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2010. p. 27-28.

digitais e, ao mesmo tempo, envolva a articulação discursiva de um contexto maior, onde são “inventadas” narrativas da memória e da história da música brasileira no ambiente de uma cultura digital, para uma historiografia acostumada a trabalhar num terreno metodológico, institucional e discursivo analógico?

O primeiro passo é reconhecer o território onde se dá esta nova cena de construção da memória e da história da música brasileira no ambiente da cultura digital do século XXI.

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 possibilitam acesso amplo e irrestrito. O contexto em que isso ocorre só pode ser compreendido com o advento e expansão de uma cultura digital,⁴⁷ que desloca e desarticula o tradicional modo de organização, consulta e compartilhamento das práticas culturais analógicas. Ecoando as tendências expostas no mundo global, 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.⁴⁸ 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

47 Sobre o conceito de “cultura digital” e seus desdobramentos para as ideias de compartilhamento, “cultura digital livre” e ativismo digital, ver CREEBER, Glen; MARTIN, Royston (Eds.). *Digital Culture: understanding new media*. London: Open University Press, 2009; JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.; COSTA, Eliane. *Jangada digital*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011; CASTELLS, Manuel. *Era da informação: Sociedade em rede*. v.1. 6ª ed. São Paulo: [s.n.], 1996; LESSIG, Lawrence. *Cultura livre*. São Paulo: Trama Universitário: Francis, 2006; ORTELLADO, Pablo; CARLOTTO, M. C. “Activist-driven innovation: uma história interpretativa do software livre”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, p. 77-102, 2011; BENKLER, Yochai. *The wealth of networks: how social production transforms markets and freedom*. New Haven; London: Yale University Press, 2006; AMADEU, Sérgio; CASSIANO, João. *Software livre e inclusão digital*. São Paulo: Conrad, 2003.

48 Cf. os sites, por exemplo, de “coleccionadores digitais”: <<http://www.umquetenha.org>> e <<http://www.loronix.blogspot.com>>.

Como indicado anteriormente, ao longo 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.⁴⁹ 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, que não é foco do percurso deste capítulo. De todo modo, estes institutos culturais tornaram-se protagonistas, a partir de 1990, como instituições referências 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 modo geral, o que vemos 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 exemplo destes casos. O Museu da Música de Mariana, em Minas Gerais foi criado em 1960 e é mantido pela Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana.⁵⁰ 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.⁵¹

49 <<http://www.itaucultural.org.br>> e <<http://www.ims.com.br>>.

50 Cf. <http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e2_projetos.htm>.

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

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 10 mil discos gravados entre 1902 e 1964. Este acervo é o que sobrou da memória musical fonográfica brasileira no momento em que ela foi criada, como citado em item anterior. 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. A obsessão do colecionar com o rigor do historiador criaram um biblioteca única sobre a cultura musical no Brasil. Ali encontra-se, por exemplo, o periódico raro, do final do século XIX, chamado *Revista Ilustrada*, de Ângelo Agostini. As revistas do início do século XX que documentam a chamada *Belle Époque* brasileira estão todas lá: *O Malho*, *A Careta*, *Fon-Fon*, *Seleta*, *Revista da Semana*, *Ilustração brasileira*, *Carioca* e *Cine-Rádio-Jornal*, *Kosmos* e *Renascerça*. 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 histórias da música brasileira. O primeiro com foco específico na implementação da indústria fonográfica no Brasil,⁵² 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 da biografia de Domingos Calda Barbosa.⁵³

52 Cf. FRANCESCHI, *A casa Edison e seu tempo*, op. cit.; GONÇALVES, Camila Koshiba. “Resenha A casa Edison e seu tempo”. *Revista de História*, São Paulo: FFLCH-USP, n° 149, p. 255-262, (2003).

53 Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; ___. *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990; ___. *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

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 “colecionadores 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 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 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 metucioso, 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”.⁵⁴

54 GARCIA, Lauro Lisboa. “Blogueiros defendem seu caráter cultural”. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not_imp277593,0.php>.

Mas como é comum neste mundo da “guerrilha”, atualmente o blog foi retirado do ar por questões que envolvem os direitos autorais das obras publicadas livremente na internet. Entretanto, surgiu um novo blog intitulado “Órfãos do Loronix” (<http://orfaosdoloronix.wordpress.com>) que se define da seguinte forma: “A ideia deste blog é recuperar o acervo do Loronix – <http://loronix.blogspot.com/> – um blog fantástico que publicou milhares de discos raros. Como o Zeca Louro deixou de dar manutenção no blog, ele parou de funcionar e todos nós, amantes da música brasileira, ficamos órfãos do Loronix. Recuperei e armazenei todas as mensagens e comentários. Além disso, tenho uma boa parte do acervo, mas nem todo ele. Os discos que eu não tiver serão marcados com ‘Não tenho’, formando uma lista de desejos que espero que vocês ajudem a manter vazia. Os que eu conseguir com a ajuda dos visitantes do blog irão para a lista ‘Não Tenho’, que mostrará quem colaborou conosco. Vou seguir a política de não publicar diretamente o disco, mas colocar um link para um blog que o publicou, agindo da mesma forma que no meu outro blog, o 300 discos importantes da música brasileira”.⁵⁵

Como se vê, as construções da ‘memória’ e do ‘esquecimento’ andam juntas. Mas neste caso, o ‘esquecimento’ é compulsório e esbarra nas questões ligadas com o tema da autoria e dos direitos autorais, que no ciberespaço é uma questão complexa e ainda carente de reflexão mais profunda. 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 (metadado), hospedagem, segurança e perenidade desses acervos virtuais também são questões em aberto.⁵⁶ Em 2010, houve uma primeira iniciativa de discussão destas questões com o “Simpósio Internacional de políticas públicas para acervos digitais”,⁵⁷ realizado em São Paulo.

55 <<http://orfaosdoloronix.wordpress.com>>. Acesso em: 22 out. 2013.

56 Cf. BENKLER, *The wealth of networks: how social production transforms markets and freedom*, op. cit.; LEMOS, Ronaldo (Org.). *Direitos Autorais em Reforma*. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011; Cf. LEMOS, Ronaldo (Org.) Op. Cit.; ABRÃO, Eliane Y. *Direitos de autor e direitos conexos*. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002.; NETTO, José Carlos Costa. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo: FTD, 1998; ORTELLADO, Pablo. “Direitos autorais”. In: *A desconstrução do livro*. São Paulo: Com-Arte, 2007.

57 Cf. <<http://cultura digital.br/simposioacervosdigitais/>>.

O Estado e a "música em conserva": Mário de Andrade revisitado

Todo esse processo de rápidas e incessantes transformações impôs novas necessidades culturais e sociais, obrigando o Estado a se preocupar em estabelecer políticas públicas nesta área. Uma das ações mais importantes neste novo cenário surgiu em uma rica empresa pública da área petrolífera, a Petrobras. Ela criou linhas de financiamento direto para instituições referenciais e editais públicos 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 Programa Petrobras de Cultura (PPC) demarca seus princípios em sua apresentação institucional: a-) vitalização e consolidação de acervos existentes, visando sua ampla acessibilidade; b-) desenvolvimento de instâncias de referência capazes de integrar as fontes de informação musical; c-) permanência de manifestações musicais representativas cuja existência se dá à margem do mercado musical; e d-) reflexão sobre a música brasileira.⁵⁸

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."⁵⁹

A consultoria para implementação deste programa foi realizada pelo músico e professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, José Miguel Wisnik. Sintomático que Mário ressoe aqui. Tudo indica que Wisnik, especialista em sua obra,⁶⁰ vislumbrou a possibilidade de continuidade filtrada de aspectos do *ethos* marioandrado, 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 apoiam mais na noção romântica do folclore. O que se vê desde os anos de 1960 é o surgimento de uma cultura de massas em torno de uma indústria cultural com características multifacetadas. 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, p.ex., 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 procurar 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 Brasileira - 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.⁶¹

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

59 <<http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/>>.

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

61 No site desse programa, citado anteriormente, pode-se avaliar a evolução dos projetos contemplados entre 2001 e 2009.

58 Cf. MACHADO, Cacá. "Acervos vivos, memória precária". *Revista Reportagem*, São Paulo, ano III, nº 24, set. 2001.

século XXI. Vale lembrar que uma primeira iniciativa de transposição de suporte analógico para digital ocorreu no início da 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”.⁶² 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 que se projeta na construção de “acervos universais”. 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.

62 CARLINI, Álvaro; LEITE, Egle Alonso. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. p. 34.

