

Arquivos sonoros em tempos de guerra: a troca de discos entre Discoteca Pública Municipal de São Paulo e Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso

329

Biancamaria Binazzi

Universidade de São Paulo – Instituto de Estudos Brasileiros
binazzi.biancamaria@gmail.com

Resumo: Neste artigo, busco identificar aspectos de identidade e alteridade em práticas sonoras a partir do caso do intercâmbio de discos realizado entre a Discoteca Pública Municipal, vinculada à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington no período da Segunda Guerra Mundial. Entre os anos de 1939 e 1943, as duas instituições trocaram vasta correspondência que culminaria na troca de discos de música folclórica gravados em expedições fonográficas com financiamento público. Entendendo práticas sonoras como a gravação em campo, a formação de coleções discográficas públicas e a sua difusão, procurarei situar, naquele momento histórico, a fonografia e os arquivos sonoros como mediadores de relações interculturais.

Palavras-chave: Arquivos Sonoros. Fonografia. Folclore. Política da Boa Vizinhança. Segunda Guerra Mundial.

Sound Archives in War Times: records exchanges between the Discoteca Pública Municipal de São Paulo and the Archive of American Folk Song (1939-1943)

Abstract: In this article, I will describe some aspects of identity and alterity in sonic practices based on the case study of the agreement between the Discoteca Pública Municipal – which was associated with the Cultural Expansion Division of the Culture Department of the State of São Paulo – and the Music Division of the Library of Congress in Washington during the Second World War. Between the years of 1939 and 1943, both institutions shared a vast correspondence that led to an exchange of folk music records captured during recording expeditions funded by public resources. With the understanding that sonic practices include field recordings, the creation of music collections and the diffusion of these collections, I will attempt to describe how, in that historical moment, phonography acted as a mediator of intercultural relations.

Keywords: Sound Archives. Phonography. Folklore. Good Neighbor Policy. Second World War.

Colecionando sons

Em tempos de guerras, nacionalismos e modernidade, a chegada de tecnologias sonoras como o rádio e a fonografia abria um mundo de novas possibilidades para lidar com o tempo, as distâncias geográficas e a morte. A partir de pelo menos 1877, com o lançamento do fonógrafo de Thomas Edison, o som, antes efêmero, agora poderia ser deslocado de seu contexto original, poderia ser reproduzido e multiplicado, poderia ser manipulado, comprado, vendido, estudado e, principalmente *colecionado*. Ao separar a fala humana de seu corpo emissor e a música da performance, a nova tecnologia foi

celebrada pela capacidade quase mágica de congelar momentos, e imortalizar a fala humana e a música. Como um veículo de transporte, o disco transformava radicalmente as práticas sonoras (de escuta, criação, pesquisa e lazer) encurtando distâncias de espaço e tempo.

Escolhi dois arquivos sonoros públicos criados no período entre-guerras, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo (DPM) e o Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso (LOC) em Washington em uma tentativa de escutar coleções de discos buscando ouvir, além da música prensada, ecos de políticas e práticas culturais, econômicas e sociais. Nesse artigo, pretendo apresentar o caso específico do intercâmbio de discos folclóricos entre as duas instituições, identificando convergências, divergências e trocas nas práticas e discursos de seus principais agentes: Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Alan Lomax e Harold Spivacke.

Pretendo fazer uma breve apresentação sobre a formação dos dois arquivos identificando convergências, divergências e trocas nas suas as práticas e discursos sobre gravação de campo, preservação e difusão. A criação dos dois arquivos se insere em um contexto histórico entre duas guerras mundiais e nos amplia a reflexão sobre como práticas sonoras modernas ligadas à fonografia foram adotadas em políticas culturais voltadas a memórias coletivas, identidades e alteridades sonoras. Como veremos, a gravação de campo, preservação e difusão da música folclórica em discos de acetato, seriam ferramentas bastante úteis para a construção de imaginários sonoros de identidades coletivas, um processo que teria se iniciado com o fim da Primeira Guerra, e que ganharia ainda mais forças no período da Segunda Guerra Mundial com a Política da Boa Vizinhança.

A Discoteca Pública Municipal, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, foi criada em 1935 como um braço do que seria a Rádio Escola do recém-fundado Departamento de Cultura de São Paulo. O projeto foi idealizado por Mário de Andrade, então diretor da divisão de Expansão Cultural do Departamento, e dirigido pela musicóloga Oneyda Alvarenga. Para Mário de Andrade, a fonografia impunha-se como “remédio de salvação” para as tradições musicais brasileiras que, acreditava-se, estavam “condenadas à morte” pela influência do rádio e da indústria musical (TONI 2004, p. 264). Não apenas uma imensa biblioteca musical, a Discoteca operava de forma pioneira na América do Sul

como uma produtora de eventos (audições de discos, cursos, concursos, conferências) e gravadora comprometida com a preservação da memória destas tradições musicais e com a renovação artística da música nacional além de estimular e produzir estudos científicos sobre música brasileira.

331

Logo em seu segundo ano de existência, a Discoteca já chamava a atenção de outros arquivos sonoros do mundo principalmente pelas modernas tecnologias para a gravação e rigorosas metodologias científicas para gravação e sistematização do conteúdo apoiadas em estudos de etnografia e folclore trazidos principalmente contribuição da antropóloga Dina Dreyfus (então Dina Lévi-Strauss). Recém-chegada da França, Dina ministrou, a convite do Departamento de Cultura, um Curso de Etnografia ministrado com o objetivo de formar folcloristas para trabalho em campo e apresentou técnicas e metodologias etnográficas que iriam embasar as ações do Departamento, principalmente nas gravações de música folclórica conduzidas pela Discoteca.

É nesse contexto que acontecem as trocas de discos e informações técnicas e teóricas sobre gravação, armazenamento, preservação e divulgação com instituições com o Arquivo Sonoro de Berlim, a Discoteca do Serviço Oficial de Difusão Rádio-Electra (SODRE) do Uruguai, e finalmente, a Biblioteca do Congresso em Washington. (BINAZZI, 2019, p. 79-102).

O projeto do intercâmbio de discos com Biblioteca do Congresso já vinha sendo esboçado desde 1939 e acabou se concretizando apenas em 1943. Como veremos, esses longos anos de negociação estão relacionados a falta de recursos financeiros e tecnológicos para a cópia dos discos e a uma aparente resistência da parte de Mário de Andrade em ceder um precioso material sobre o folclore brasileiro a uma instituição estrangeira sem antes ter podido escutá-lo apropriadamente.

Para entender como acontecem a trocas entre LOC e DPM, partirei de um conjunto de cartas trocadas entre os quatro principais agentes interessados no intercâmbio entre os arquivos: Mário de Andrade (idealizador da Discoteca Pública Municipal, e diretor do Departamento de Cultura de São Paulo), Oneyda Alvarenga (diretora da Discoteca Pública Municipal), Harold Spivacke (diretor da Divisão de Música da LOC), Alan Lomax (responsável pela seção de música folclórica da LOC). A leitura das cartas, oficiais e pessoais, entrega pistas sobre diferentes percepções das vantagens e

desvantagens do intercâmbio para ambos os arquivos sonoros, além de dados objetivos sobre esse processo.¹

Sob incentivo da política da Boa Vizinhança e financiamento do Fundo de Emergência de Guerra do Departamento do Estado dos Estados Unidos, o convênio entre as duas instituições promoveu não apenas a troca de material fonográfico sobre música das Américas a ser apreciado pelo meio acadêmico (antropólogos, linguistas, musicólogos, folcloristas) e artístico (rádio, cinema e espetáculos musicais), mas também uma relevante troca de conhecimento tecnológico sobre gravação dos chamados discos instantâneos e sua preservação.

Enquanto a biblioteca dos Estados Unidos recebia significativos recursos, públicos e privados, para ampliação de seu arquivo sonoro de música folclórica, no Brasil o projeto original da Discoteca Pública Municipal sofria duras amputações, como a exoneração de Mário de Andrade do cargo de direção Divisão de Expansão Cultural do Departamento e o corte de orçamento para a continuidade das gravações, preservação e divulgação estipulado pelo interventor Francisco Prestes Maia durante a ditadura Vargas.

Inspirada pelo desafio lançado por Jonathan Sterne, procuro entender o som gravado como um problema que ultrapassa o seu contexto empírico imediato (STERNE 2012:2). O que a fonografia nos conta sobre tensões, tendências e atualidades das culturas das quais elas pertencem? Ampliando a compreensão do intercâmbio de discos para outros campos, entenderemos a fonografia como mediadora, ativa, em processos sociais, políticos e culturais. Afinal, como provoca William Kenney, enquanto as máquinas de gravação sonora parecem simplesmente reproduzir o que “está ali” a ser gravado, elas também estão reproduzindo decisões sobre quem gravar, quando, por que e como, decisões essas influenciadas por variados fatores (KENNEY, 1999, p. xiii).

¹ Esse artigo foi produzido durante a pesquisa de mestrado “Fonografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943) defendida por esta autora em 2019 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). A dissertação aborda o caso do intercâmbio a partir de correspondências localizadas no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, no American Folklife Center, da Biblioteca do Congresso em Washington e na correspondência trocada entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, preservada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Trocando sons

Embora as negociações sobre a troca de discos tenham começado em 1939, o convênio entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington foi aprovado apenas em 5 de março de 1941 e se concretizou somente em 1943 devido a dificuldades tecnológicas e ausência de recursos financeiros.

Realizado com fundos do Departamento do Estado (Working Fund, Library of Congress - Emergency coordination between American Republics, War 1940-1942 - appropriation 030/25994/002), o convênio entre as discotecas deveria custar para o governo dos Estados Unidos \$1200,00, e incluía cópias de filmes e fotografias do museu da Discoteca (\$465,00), duplicação de discos folclóricos da LOC para envio ao Brasil (\$350,00), 200 discos virgens (\$250,00) e agulhas de corte (\$30) para a cópia dos fonogramas brasileiros e custos de envio, telegramas e outros (\$105,00)².

Esse valor integrava um fundo de \$ 100.000,00 investidos pelo Departamento do Estado e pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) para programas diplomáticos voltados à música no ano fiscal de 1941-1942. De acordo com a pesquisadora Maria de Fátima Tacuchian (1999), Nelson Rockefeller teria aprovado o recurso para projetos relativos a pesquisa de campo na área de educação musical, organização de uma bibliografia de livros de música e material de referência, pesquisa de campo sobre o carnaval no Brasil e outros países na América Latina, turnês de companhias de balé, coral e quinteto de sopros, visita do compositor chileno Domingos Santa Cruz aos Estados Unidos para concertos e conferências, programa de intercâmbio de estudantes e, finalmente, o intercâmbio com a Discoteca Pública de São Paulo (TACUCHIAN, 1999, v. 2, p. 20).

De acordo com o catálogo da Coleção da Discoteca Pública Municipal localizado na Biblioteca do Congresso, o acervo norte-americano recebeu 199 discos 78 rpm de 10 e 12 polegadas, contendo gravações realizadas no Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco

² Memorandum from Gilbert Chase to Dr. Harold Spivacke, 11 de maio de 1942. The Discoteca Pública Municipal de São Paulo Collection. AFC 1943/001. Folder 2. Correspondence. Library of Congress. American Folklife Center.

e São Paulo, totalizando 33 horas e 33 minutos de música folclórica brasileira gravada pela Discoteca entre 1937 e 1943³.

Não por acaso, dos 1223 fonogramas que foram enviados aos Estados Unidos, 90% eram registros sonoros gravados durante a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (AFS 7399-7586). Idealizada por Mário de Andrade com financiamento do Departamento de Cultura de São Paulo, a épica expedição para documentação do folclore brasileiro percorreu estados do Norte e Nordeste do Brasil entre fevereiro de julho de 1938, registrando em som aproximadamente 55 gêneros musicais do país em municípios do Maranhão, Pará, Paraíba e Pernambuco. Pioneira na América do Sul, essa expedição fonográfica foi conduzida por Luís Saia (chefe e principal interlocutor da Missão), Martin Braunwieser (compositor austríaco que fazia notação musical de algumas manifestações e decidia o que devia ser gravado), Benedito Pacheco (técnico de gravação) e Antonio Ladeira (auxiliar técnico). Além de mais de 30 horas de música gravada em discos de acetato por um gravador instantâneo *Presto Recorder* importado dos Estados Unidos, a Missão voltou a São Paulo com mais de 1000 fotografias em preto e branco, 14 filmes silenciosos, objetos sagrados e instrumentos musicais e mais preciosas anotações (e desenhos) em cadernetas de campo (TONI, 1985, 2006; CARLINI, 1994).

Além 189 discos da *Missão de Pesquisas Folclóricas* enviados ao arquivo sonoro da LOC, Oneyda Alvarenga enviou dez discos com a gravação de uma congada completa apresentada pela embaixada Rancho Mineiro, de Lambari (MG) em São Paulo no bairro de Santo Amaro (AFS 7587-7597). A gravação, de 1h25m de duração, foi realizada em maio de 1937 pelo Departamento de Cultura e, de certa forma, teria antecipado e preparado a equipe da Discoteca para a *Missão*. Todo o material enviado foi acompanhado por cópias das fichas das gravações preparadas por Oneyda Alvarenga contendo informações como data e local da gravação, título da música, nome dos informantes, instrumentos, indicação de fotografias e notas adicionais. Anos depois, a coleção da Discoteca Pública Municipal nos Estados Unidos foi complementada com o envio de publicações sobre parte desta documentação sonora, como uma relação de discos comerciais com temas musicais ligados à música folclórica com comentários sobre os

³ The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. In: *Guides to the collections in the Archive of Folk Culture*. American Folklife Center. Library of Congress, 1995.

gêneros musicais representados em cada um deles, e a série de livros *Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro* organizada pela diretora da Discoteca, contendo transcrições, em notação musical, de parte do material recolhido na *Missão*.

A primeira edição da série, *Xangô*, de 1948, contempla transcrições de 14 gravações feitas em Recife (FM-1 a FM14). A segunda, *Tambor de Mina e Tambor de Criolo*, foi lançada em 1948 (FM-15 a FM-28A). A terceira, *Catimbó*, foi lançada em 1949 (FM 28B-FM32); *Babassué*, 1950 (FM 39 a FM51); por último *Chegança de Marujos*, em 1953 (FM 72, FM 73, FM 82B a FM86, FM 97 a FM-104). Apesar da intenção de publicar transcrições de todos os gêneros musicais gravados pela Discoteca, a ausência de recursos financeiros e humanos não permitiu a conclusão do projeto, restando ainda não sistematizados em livro gêneros musicais como Bumba meu Boi, Reis de Congo, Reisado, Caboclinho, Cambinda e Praiá⁴.

Em contrapartida ao envio de cópias dos discos, fotos, filmes e fichas catalográficas, a Discoteca Pública Municipal receberia 199 discos em base de vidro com cópias de gravações realizadas nos Estados Unidos, Haiti e México, além de 200 discos virgens em base de alumínio e agulhas de corte para a produção de cópias do acervo brasileiro.

O acervo paulistano hoje tem 198 discos 78 rpm de 12 polegadas em base de vidro enviados pela Biblioteca do Congresso, todos já digitalizados e disponíveis para audição em formato mp3. Dispondo apenas de resumidas fichas catalográficas enviadas à Discoteca, o arquivo brasileiro lamentavelmente não conta com informações completas sobre os intérpretes e contextos em os discos foram gravados. Como veremos, as fichas catalográficas fornecem apenas uma noção sobre o título das cantigas, data, o nome da pessoa responsável pela gravação, e, algumas vezes, seus intérpretes e locais.

A maior parte da coleção enviada a São Paulo (166 discos), corresponde às gravações realizadas pelo folclorista Alan Lomax e sua futura esposa Elisabeth Lyttleton Harold, em uma expedição de quatro meses no Haiti em 1937. A viagem do casal resultaria em mais de 1500 fonogramas (equivalente a 50 horas de som gravado) e 6 filmes. Essa expedição aconteceu apenas dois anos após o fim da ocupação dos Estados

⁴ Indicações dos fonogramas FM de acordo com o *Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Pública Municipal* publicado em 1993.

Unidos no país, portanto um momento de forte nacionalismo a afro centrismo naquele país, que despertou um grande número de folcloristas, etnógrafos e artistas interessados na cultura haitiana⁵.

Entre as gravações feitas em Pont Beudet entre janeiro e fevereiro de 1937, a maioria corresponde a manifestações de vodu, prática proibida na época, em registros de Odelia, Anita, Saul, grupo de Madame Degras Alphonse e Joseph Paul e grupo vocal masculino, além de cantos de trabalho de homens em lavouras de cana-de-açúcar. Também foram enviados discos com gravações realizadas em março em Plaisance, Leogane, Carrefour.

A Discoteca também recebeu 18 discos com gravações de músicas mexicanas gravadas por crianças no Texas Alan Lomax e seu pai, o pioneiro John Avery Lomax, em abril 1934 (San Antonio) e em janeiro de 1936 na escola Lanier School em San Antonio, no Texas⁶. Também são de música mexicana os registros realizados na Flórida por Stetson Kennedy e Robert Cook em 1939 durante a Florida Recording Expedition⁷ e os 9 discos com *corridos* gravados no Sul do Texas por Norman Laird 'Brownie' McNeil em 1942, em uma parceria entre a LOC e a Universidade do Texas.⁸

A Discoteca Pública Municipal também recebeu cinco discos música em português gravados em 1939 na Califórnia pela etnógrafa Sidney Robertson Cowell durante o W.P.A. California Folk Music Project, em 1939.⁹

⁵ Entre 1934 e 1937 o Haiti também foi o destino de Melville e Frances Herskovits, George E. Simpson, Harold Courlander, Katherine Dunham e, finalmente, a escritora Zora Neale Hurston, a principal incentivadora da viagem de Lomax.

⁶ John A. Lomax Southern States Collection, 1933-1937 <<https://www.loc.gov/collections/lomax/about-this-collection/>>

⁷ Florida Recording Expedition WPA, 1939. *A Flórida Expedition*, inclui registros feitos em Ybor City. A expedição coordenada por Stetson Kennedy contou com equipamento e discos virgens emprestados da LOC e registrou em som contos populares, histórias de vida, crenças e música sagrada e secular de culturas e comunidades afro-americanas, anglo-americanas, árabes, bahamianas, cubanas, gregas, italianas, seminolas, eslovacas e sírias. <https://www.loc.gov/collections/florida-folklife-from-the-works-progress-administration/about-this-collection/>.

⁸ Brownie McNeil Collection of Southern Texas Recordings, 1942. Realizada em parceria da LOC com a Universidade do Texas. Corridos mexicanos interpretados por Silvestre e o Hesperidion Gutierrez, Jr., Josefina and Adelaida Cavazos, Mariano Orozco, Jose Gomez, Pancho Delgado, Jose Silguero, and Cayetano Villalon. <[https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2006700222&searchType=1&permlink=y](https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2006700222&searchType=1&permalink=y)>

⁹ W.P.A. California Folk Music Project, 1939. California Music Project, dirigido e conduzido no Norte da Califórnia pela etnógrafa Sidney Robertson (Cowell), com equipamento e 200 discos "virgens" da Biblioteca do Congresso e apoio da Universidade da Califórnia Berkeley. Focalizando principalmente os

Gravando sons: o selo fonográfico da Discoteca Pública Municipal

Mário de Andrade desenhou a Discoteca aos moldes dos arquivos sonoros que vinham surgindo na Europa desde pelo menos 1899, quando foi fundado o Arquivo Sonoro de Viena ligado à Academia Imperial de Ciências. Com recursos da Prefeitura de São Paulo, a Discoteca Pública Municipal seria voltada a estudos etnográficos, linguísticos e musicais e daria vez e voz a sonoridades que não tocavam no rádio nem estavam representadas pela produção fonográfica comercial: a música erudita contemporânea, a música folclórica e os sotaques de diferentes regiões do país.

Em entrevista ao *Diário da Noite* publicada no dia 17 de agosto de 1938, a diretora da Discoteca reafirmava o interesse em produzir uma documentação sonora ainda inédita sobre o folclore nacional comprometida com estudos científicos e com uma renovação da produção artística contemporânea.

A documentação folclórica da Discoteca visa não só um melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, como fornecer aos nossos compositores uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional (ALVARENGA, 1938).

Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade estavam informados sobre a movimentação dos arquivos sonoros que vinham surgindo na Europa. Para angariar recursos para a gravação de discos folclóricos pelo Departamento de Cultura, Oneyda se apoiava nos argumentos lançados em 1927 no Congresso de Artes Populares de Praga:

Supomos não ser preciso insistir sobre a importância da colheita urgente dessas manifestações populares que, infelizmente, tendem a desaparecer. O serviço de registro do folclore musical brasileiro encetado pela Discoteca, atende assim indiretamente ao apelo lançado pelo Congresso Internacional de Artes Populares (reunido em Praga pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual): a maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a arte. O Congresso recomenda insistentemente aos diversos governos a fazer proceder ao seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico (ANDRADE, 1936).

A movimentação dos arquivos sonoros que estava acontecendo na Europa foi utilizada como argumento por Mário de Andrade em sua *Justificação de verba para 1937*

imigrantes, Robertson produziu uma coleção etnográfica "multiformatos" bastante semelhante à Missão de Pesquisas Folclóricas. Além das 35 horas de som gravado em discos de acetato, a coleção reúne fotografias, anotações e desenhos de instrumentos musicais. Das gravações de Sidney, foram enviadas à DMP apenas as em língua portuguesa, gravadas em Oakland. <https://lccn.loc.gov/2017701051>.

sobre gravação de discos, enviada para aprovação do prefeito Fabio Prado. No documento, o diretor do Departamento de Cultura justificava um pedido de 100:000\$000 para dar continuidade às gravações fonográficas da Discoteca. Em seu primeiro ano de existência, com os 80:000\$000 destinados a gravações, a jovem Discoteca já havia gravado uma sonata de Carlos Gomes e realizado duas gravações em campo de música folclórica de Minas Gerais e São Paulo.

Na “justificação”, o criador da Discoteca mostrava como o som gravado vinha ganhando importância nas últimas décadas não apenas como uma tecnologia recreativa, mas principalmente por seu caráter documental a ser incorporado em estudos científicos e produções artísticas.

Gravando a boa, a excelente música dos compositores da escola paulista e buscando o que há de essencial e característico no folclore musical brasileiro para estudos científicos e base de trabalhos para esses mesmos compositores, teremos feito por nós mesmos e pelo povo mais que 250 discursos pomposos (ANDRADE, 1936).

Mário de Andrade entendia que o registro sonoro de manifestações tradicionais deveria acontecer no plano das esferas públicas e, portanto, cita em sua “justificação” iniciativas ligadas sobretudo a universidades europeias. São citados como referências o *Berlin-Phonogrammarchiv*, ligado ao Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, o *Archives de la Parole* do Instituto de Fonética da Universidade de Paris e o *Arhiva de Folklore a Societatii Compozitorilor Romāni*, ligado à Sociedade de Compositores Romenos, que hoje integra o fundo Constantin Brăiloiu do Instituto de Etnografia e Folclore da Academia Romena.

O nosso imenso, o nosso riquíssimo patrimônio folclórico musical está todo por explorar. Até a fundação da Discoteca Municipal nada se fizera nesse terreno (não só no Brasil, mas na América do Sul). Entretanto, a Europa sentira desde 1899, desde o aparecimento dos primeiros aparelhos fonográficos deficientíssimos de Edison, o valor inestimável do fonógrafo posto a serviço das pesquisas científicas não só de folclore mas também de fonética.... Discotecas - como a toda a parte do mundo. A Alemanha tem uma notável coleção de fonogramas de nossa música indígena, enquanto nós próprios nada possuímos a esse respeito. A Rumania vê nascer a seção de pesquisas musicais folclóricas por meio do disco, do Ministério das Belas Artes; vê nascer a valiosíssima, eficientíssima Sociedade dos Compositores Rumenos. Na França, a Sorbonne trabalha seriamente. E assim por toda a parte. E em toda a parte, os governos quando não iniciam eles mesmos as campanhas científicas, são patrocinadores delas (ANDRADE, 1936).

Sobre a importância de iniciativas de gravação sonora patrocinadas por órgãos públicos, Mário de Andrade estava a par do que havia sido discutido no *Congresso de Artes Populares* promovido em Praga por iniciativa do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações em 1928, dispondo inclusive dos Anais do evento em sua biblioteca particular. Na resolução adotada pelo Congresso sobre tema específico das Canções Populares, Hubert Pernot, então diretor do Museu da Palavra e do Gesto em Paris, lançava um apelo para que os governos dos países começassem a registrar sonoridades tradicionais que estariam ameaçadas (PERNOT, 1931, II, p. 104). Este apelo seria utilizado também por Paulo Duarte, chefe do gabinete do prefeito, em artigo publicado no Estado de São Paulo em 7 de outubro de 1937.

Suponho não ser preciso insistir sobre a importância da colheita urgente dessas manifestações que, infelizmente, tendem a desaparecer... O serviço de registro do folclore musical brasileiro encetado pela Discoteca, atende assim indiretamente ao apelo lançado pelo Congresso Internacional de Artes Populares (reunido em Praga pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual): a maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a arte. O Congresso recomenda insistentemente aos diversos governos a fazer proceder ao seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico (DUARTE, 1937).

Além de dispor de uma coleção de discos comerciais de música popular e erudita que podiam ser escutados em cabines de audição ou em concertos de discos promovidos por Oneyda Alvarenga, a Discoteca tinha uma biblioteca musical com livros, revistas e partituras, um museu etnográfico-folclórico, uma filmoteca, um arquivos de matrizes de discos comerciais descartados pela gravadora Victor e, finalmente seu próprio serviço de Registros Sonoros.

Como uma gravadora pública, a Discoteca produzia registros para seus três selos: de Folclore Musical Brasileiro (MF), de música erudita da Escola de São Paulo (ME) e o Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética). De acordo com o Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga organizado por Álvaro Carlini e Egle Leite (CARLINI; LEITE, 1993), entre

1936 e 1945, a Discoteca gravou 234 discos das séries de música folclórica nacional (F), música erudita nacional (ME) e Registros de Fonética e de Homens Ilustres do Brasil (AP), totalizando 36 horas e 41 minutos de sons gravados. Embora a Discoteca exista até os dias de hoje, o serviço fonográfico foi interrompido e nunca mais se investiu em gravações.

Imagem 1 - Selo Folclore Musical – Nau Catarineta. Areia/ Paraíba (FM 84).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 2 - Selo Música Erudita. Artur Pereira. *Tenho um vestido novo* (São Paulo)/ *Cabocla Bonita* (Amazonas). Coro Misto e Vozes. Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri. (ME-4).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 3 - Selo Arquivo da Palavra. Pronúncias Regionais do Brasil. Baiano Culto (2.a parte). Padre Nosso e Ave Maria (AP 1).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 4 - Selo Arquivo da Palavra. Homens Ilustres do Brasil. Rubens do Amaral (alocação). AP-19.



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Como vimos, em 1938, a Discoteca finalmente consegue verba para realizar a *Missão de Pesquisas Folclóricas*. De acordo com documentação localizada por Álvaro Carlini (1994), para a realização desta expedição, foram reservados 60:000\$000 (sessenta contos de réis). Essa verba custearia todas as despesas com transporte, alimentação, alojamento, salário dos 4 integrantes, entre outros gastos, durante os 6 meses de viagem da expedição. Além disso, a Discoteca Pública Municipal teria investido aproximadamente 35:000\$000 (trinta e cinco contos de réis) para a aquisição dos equipamentos técnicos para a coleta de campo (CARLINI, 1994, p. 26).

Apesar dos gigantescos esforços e investimentos públicos para a Missão, quando os discos gravados retornam à Discoteca o cenário político é desfavorável. Com o golpe do Estado Novo em 1937, o prefeito de São Paulo Fábio Prado é substituído pelo interventor Prestes Maia. Mário de Andrade é exonerado do cargo e Oneyda encontra-se em desespero com o corte de recursos para a Discoteca. Em carta a Mário de Andrade onde comenta a visita do prefeito ao arquivo, relata que não havia mais onde guardar os objetos coletados, considerados “bugiganga” pelo novo gestor: “Fiquei, como resultado da visita, com uma nítida, uma aguda sensação de perigo. E com a convicção de que

precisamos tratar de salvar isto aqui, principalmente o material folclórico, de qualquer jeito” (ALVARENGA, 1983 p.140). Para piorar, os discos em acetato gravados começavam a deteriorar com os meses, e não se podia escutá-los antes de fazer as cópias. Para produzir as cópias, era necessário fazer a chamada “matrização” onde seria extraídas uma madre e uma matriz da gravação. Um procedimento custoso, mas urgente.

[...] parece que com o tempo a massa de que o alumínio é recoberto fica muito ressecada, dando um chiado horrível... tenho medo de que, dentro talvez de pouco tempo, em vez de um Bumba-meu-Boi ou qualquer coisa que o valha, a gente tenha, como diz o Pacheco, um solo de chiado com acompanhamento de bumba-meu-boi (ALVARENGA, 1983, p. 230).

Embora práticos e economicamente viáveis para atividades de gravação em campo como a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, os discos de acetato para gravação instantânea tinham a desvantagem de ser extremamente sensíveis. A fina camada de nitrocelulose que cobria o disco de alumínio para que fossem cravados os sulcos do som, os tornava extremamente vulneráveis à processos como oxidação, exsudação por ácido palmítico, descamação e fissuras no revestimento laminado do disco. Eram necessárias agulhas específicas para a audição desses discos e, mesmo assim, a camada se deteriorava a cada audição, tornando o disco altamente perecível.

Músicos e pesquisadores brasileiros (inclusive o próprio Mário de Andrade) estavam ávidos para escutar (e estudar) o material, mas nada se podia fazer enquanto não houvesse verba para a matrização dos discos¹⁰. É nesse momento, em que os discos deterioravam no porão, que a Biblioteca do Congresso de Washington, e outras instituições pelo mundo, iniciam as propostas de parceria para ter acesso às gravações.

Gravando sons: os serviços fonográficos da Biblioteca do Congresso em Washington em tempos de Segunda Guerra

Para podermos entender os objetivos do convênio entre a LOC e DPM, será preciso conhecer brevemente as transformações que aconteceram no *Archive of American Folk Songs* a partir da entrada Segunda Guerra Mundial.

O *Archive of American Folk Songs* foi fundado em 1928 como uma pequena seção da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso. Robert Wilson Gordon, seu primeiro

¹⁰ A cópia de parte dos discos só iria acontecer em 1945-46 quando Oneyda enviou à Byington & Co 87 discos da Missão de Pesquisas Folclóricas e os 5 discos com a Congada de Lambari.

curador, era um grande entusiasta da mecânica, e foi considerado pioneiro nas gravações de canções folclóricas nos Estados Unidos. O arquivo de música folclórica da LOC foi inaugurado com sua coleção particular de gravações feitas na Carolina do Norte, Geórgia e Califórnia, totalizando 900 fonogramas em cilindros de cera e discos de acetato. A intenção inicial de Gordon seria transformar o arquivo em um Instituto de Musicologia dentro da LOC, voltado à coleta e ao estudo de canções tradicionais dos Estados Unidos. Como não havia verba do governo para Gordon, o projeto era sustentado com doações privadas. Com a Grande Depressão nos Estados Unidos, as doações diminuem e Gordon é demitido.

O texano John Avery Lomax, que desde a infância já anotava a música folclórica do sul dos Estados Unidos assume, em 1932 a direção do arquivo da LOC e, em 1933 parte, acompanhado pelo filho Alan, para sua primeira expedição fonográfica sob os auspícios da LOC. No Texas, pai e filho visitam fazendas-prisão onde gravam as conhecidas canções de trabalho, blues e baladas cantados pelos prisioneiros. Como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, Lomax procurava registrar formas de arte tradicionais que ele via como ameaçadas pela ampla aceitação da música popular e pela influência do rádio e da indústria fonográfica. Lomax tinha esperanças de que, de certa maneira, os antigos prisioneiros pudessem ressoar uma cultura “intocada pelo mundo moderno”. Em relatório anual produzido para a LOC em 1933, John Lomax escrevia que os prisioneiros “largados com seus próprios recursos para entretenimento, eles ainda cantam, especialmente os prisioneiros de longo prazo que foram confinados por anos e que ainda não foram influenciados pelo jazz e pelo rádio, as distintivas melodias negras dos velhos tempos” (LOMAX, 1940, p. 24).

Diferente de Gordon, John Lomax contava com recursos federais para sua pesquisa e foi beneficiado pelas políticas do New Deal que buscavam tirar os Estados Unidos da Grande Depressão causada pela crise de 1929. Em 1936 é contratado como consultor para coletas de folclore do Federal Writers Project e a Historical Records Survey, programas gerados pela *Work Progress Administration* (WPA). O programa de combate ao desemprego empregou 8,5 milhões de pessoas em 1,4 milhão de projetos públicos em seus oito anos de existência, como a construção de pontes, represas, rodovias etc. A atividade musical foi contemplada no Federal Music Project (FMP) que, entre outras atividades, incluía coleta e pesquisa de material folclórico

Em 1937, aos 24 anos de idade, Alan Lomax é contratado como Assistente do Arquivo da LOC após sua famigerada expedição ao Haiti. Harold Spivacke, então diretor da Divisão de Música, publica em memorando de 14 de agosto de 1937 um plano de coleta sonora estratégica que exploraria a diversidade da expressão cultural dos Estados Unidos, focando o olhar sobre comunidades diaspóricas. Spivacke autoriza três grandes viagens de campo por Kentucky, Ohio e Indiana, e Michigan e Wisconsin, todas elas propostas e realizadas por Alan Lomax (HARVEY, 2013, p. vii). A expedição aconteceu, com intervalos, entre setembro de 1937 e novembro de 1938 (quase simultânea à Missão de Pesquisas Folclóricas). Alan Lomax viajou de carro pela região dos Grandes Lagos, acompanhado por sua esposa Elizabeth, utilizando um gravador *Presto* e uma câmera de vídeo para registrar cantigas e histórias. Voltou com 250 discos e oito rolos de filme documentando a diversidade étnica e tradições expressivas de comunidades étnicas afro-americanas, britânicas, chippewas, croatas, finlandesas, francesas, alemãs, húngaras, lituanas, norueguesas, polonesas, romenas, sérvias, eslovenas e suecas.

Aqui há uma divergência crucial entre o projeto fonográfico dos Lomaxes e o de Mário de Andrade que dispensou a coleta de sonoridades das tradições musicais de imigrantes. Para além das linhas geográficas, Alan Lomax tinha percepção sobre o que soaria como música "autêntica" diferente da maioria dos folcloristas nacionalistas da época, como confirma Gage Averil:

Para Alan Lomax, "autêntico" não exigia que a música fosse de alguma forma "pura", pois ele era um defensor de muitas músicas 'criolizadas' de afro-americanos como blues e jazz. Em vez disso, a música autêntica significava música derivada de estratos sociais populares e pobres e não da elite (AVERIL 2008, p. 16).

Assim como seu pai, Alan Lomax também percebia a maneira como a música comercial vinha devorando culturas tradicionais e se aborrecia com estilizações do folclore que impediam a música folclórica de "falar por si mesma". Em 1938, ao visitar o Ohio Valley Folk Festival, Lomax escreve a Spivacke: "Era óbvio que essas pessoas conheciam muito material folclórico também, e não havia desculpa para um encontro chamado *Folk Festival* não dar a esse material a chance de falar por si mesmo" (HARVEY, 2013, p. xi).

Segundo Todd Harvey (2013), as viagens foram cada vez mais ampliando o pensamento progressista de Lomax que, em 1939, teve um processo aberto pelo FBI, por suas “associações comunistas”. Embora tentador, não seguirei discorrendo sobre a fascinante trajetória de Alan Lomax e suas percepções políticas que redirecionaram sua vida e seus trabalhos com o folclore por novos caminhos. Transcrevo, contudo, uma passagem de seu artigo *Saga of a folksong Hunter*, publicado na revista *HiFi Setero* em 1960 em que o autor faz uma breve revisão de sua trajetória como folclorista e comunicador. No artigo, Lomax traça paralelos entre sua biografia e os avanços das tecnologias de gravação sonora, e prevê os destinos das tradições culturais em tempos de consumo. No início do texto, ele relata o momento em que, ao gravar em uma fazenda no Sul do Texas o lamento de Blue, um lavrador de algodão que vestia trapos e um chapéu furado, percebeu que as gravações de campo não interessariam somente seus pares (folcloristas e intelectuais da classe média) e que, além de gravar notas musicais, ele estava registrando “a voz dos sem voz”.

O pessoal das plantações havia registrado seus sentimentos! ... Como Blue e seus amigos viram, a máquina de gravação pode ser uma voz para os sem voz, para os milhões no mundo que não têm acesso aos principais canais de comunicação, e cujas culturas estão sendo faladas até a morte por todos os tipos de pessoas bem-intencionadas - professores, missionários, etc. - e que estão sendo gritadas em silêncio pelos alto-falantes comerciais. Levei muito tempo para perceber que o ponto mais importante de minha atividade era equilibrar um pouco a balança, colocar a tecnologia sonora à disposição do povo, trazer canais de comunicação para todos os tipos de artistas e áreas (LOMAX, 1960, p. 1).

De acordo com o relatório anual da Biblioteca do Congresso de 1938, o *Archive of Folk American Songs* já dispunha de 2,959 discos e cilindros.

Com o intuito de ampliar ainda mais o arquivo, a LOC passa a emprestar seus equipamentos de gravação e discos virgens para coletores de outras instituições. Em 1939, em uma iniciativa promovida pela WPA a LOC empresta seu equipamento de gravação para mais “expedições” de música folclórica que nos interessam no estudo sobre intercâmbio de discos. Resultados dessas parcerias e do apoio financeira da WPA são as gravações sonoras da *WPA Florida expedition* e da *WPA California Folk Music Project* enviadas para a Discoteca Pública Municipal.

Quando percebe que “o trabalho do folclorista era dar voz”, Lomax observa um contexto político “amigável a esta ideia”. De acordo com o folclorista, a gestão de Franklin Roosevelt (de 1933 a 1945) “não foi apenas um momento de desenvolvimento político em que a América se conscientizou de suas responsabilidades sociais para com toda a população. Também foi um período em que o interesse na cultura norte-americana cresceu, floresceu e deu frutos” (LOMAX, 2005, p. 93). Foi com o apoio das políticas do New Deal e iniciativas como a criação do *Work Progress Administration* (WPA) que a cultura dos Estados Unidos seria “gravada, estudada e arquivada como nunca”. Para Lomax, até o momento, na música, pintura e literatura, a cultura americana ainda não se sentia em pé de igualdade com a europeia:

As reflexões sobre uma cultura americana própria ganharam força na era Roosevelt, e a busca pelas raízes folclóricas era parte disso. Os escritores da WPA passaram a escrever sobre o povo de suas próprias cidades e divulgar a América, que começou a ser fotografada, pintada e até muralizada. A América como uma civilização múltipla começou a ser gravada, estudada e arquivada como nunca (LOMAX, 2005, p. 93).

É preciso lembrar que, a partir de 1941, com entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, se amplifica o incentivo a estudos sobre o “caráter nacional” financiados pelo Estado. Entre outros exemplos desta política de guerra apoiada em estudos sobre cultura, podemos citar a escola norte-americana de Cultura e Personalidade. Em um assumido esforço de guerra, antropólogos como Ruth Benedict, Margareth Mead e Geoffrey Gorer e Gregory Bateson se empenharam em investigar não apenas o, assim chamado, “caráter” das Nações inimigas para entender como vencê-las, mas também o “caráter” dos próprios estadunidenses e dos aliados, produzindo argumentos para políticas internas e externas. Muitos dos estudos desses antropólogos foram produzidos sob encomenda do *Office of War Information* (GOLDMAN; NEIBURG, 2002).

Nesse mesmo sentido, a partir de 1941 a LOC também recebe volumosos recursos públicos (Departamento do Estado e Office of the Coordinator of Inter-American Affairs e privados (Carnegie Foundation) para ampliar seu acervo de música folclórica dos Estados Unidos e de países vizinhos. Os recursos seriam utilizados para a compra de equipamentos para gravação de campo, criação de um laboratório de copiagem (e venda) de discos e parcerias com colaboradores externos para a coleta de gravações pelo mundo.

A Carnegie Corporation foi uma das fundações culturais atuantes no corpo de consultores da Comissão de Música do Departamento de Estado/OCIAA, ao lado de

empresas comerciais das áreas de cinema e rádio, universidades e escolas de música. Em 1941 a fundação destinou verbas para a criação de um Laboratório de Gravação dentro da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso. Com tecnologias para a duplicação de gravações da coleção, o Laboratório foi um marco fundamental para a ampliação e difusão do arquivo e início das parcerias com arquivos sonoros e instituições de pesquisa de outros países.

Corinne Pernet (2004) adiciona ainda o fato de que durante a Guerra “viagens de campo dentro dos Estados Unidos estavam fora de questão” e por isso o arquivo estadunidense passa a patrocinar projetos de gravações em países como México e Cuba e a incentivar programas de permuta e intercâmbio com outros arquivos sonoros, como será o caso da nossa Discoteca Pública Municipal.

Para o arquivo norte-americano, esta foi uma forma conveniente de adicionar novos materiais à sua coleção, mesmo durante os anos de guerra, quando viagens de campo dentro dos Estados Unidos estavam fora de questão por causa do racionamento de gasolina e pneus. O American Folksong Archive também começou a produzir discos com a finalidade específica de “fazer a permuta com instituições culturais de outras repúblicas americanas... Outra possibilidade eram contratos de intercâmbio satisfatórios para ambas as partes. Assim, o Arquivo Sonoro de São Paulo, que anteriormente não quis compartilhar gravações com Seamus Doyle, disponibilizou cópias, na base de permuta, com a Biblioteca do Congresso apenas alguns anos mais tarde (PERNET, 2014, p. 89).

Nesse sentido, veremos que entre 1941 e 1945 a Divisão de Música da LOC encabeçará projetos de coleta musical em países como México (Henrietta Yurchenco), Alasca (Amos Berg), Panamá (Niron Schneffer), Cuba (Fernando Ortiz), Argentina (Carlos Vega), Guiana Holandesa/ Suriname (Michol Smith), e finalmente, o Brasil. Além do intercâmbio de discos com a Discoteca de São Paulo, a Biblioteca do Congresso apoia gravações de música folclórica brasileira conduzidas por Seamus Doyle (1941) Melville e Frances Herskovits (1941-1942), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1943)¹¹.

De acordo com o catálogo *Folk Music of the United States and Latin America: combined catalog of phonograph records* (1948), o arquivo já tinha ultrapassado 10.000 discos de acetato, com mais de 40.000 temas musicais dos Estados Unidos e de outros países da América do Sul e Central em 1948.

¹¹ Mais sobre a coleção de música folclórica brasileira disponível na LOC na dissertação de mestrado desta autora (BINAZZI, 2019).

Exportando sons

Se no hemisfério norte a Política da Boa Vizinhança aumentava recursos da LOC para a gravação e duplicação de discos folclóricos com músicas de “toda a América”, aqui no Brasil o projeto original da Discoteca Pública Municipal andava de mal a pior com a falta de recursos para a preservação do material (e muito menos para novas gravações de campo).

A partir das cartas desse período trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga observamos que, mais do que obter discos de música folclórica dos países vizinhos, a Discoteca brasileira precisava desesperadamente de recursos financeiros e tecnologias para duplicar os seus discos para usufruto interno de pesquisadores e músicos locais. Emudecidos, os discos gravados pelo Departamento de Cultura não podiam ser reproduzidos livremente a qualquer momento. Ouvir um disco original em acetato sem que tivessem sido feitas cópias significava matá-lo aos poucos. E é aqui que percebemos que, embora contrariados com a possibilidade de encaminhar discos para serem escutados uma instituição estrangeira, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga aceitam a proposta do intercâmbio, também pela possibilidade de salvar a sua documentação sonora. Além de trocar música gravada, as instituições estavam negociando tecnologias, e eram os recursos para a copiagem dos discos que, mais do que uma gravação de vodu haitiano feita por Alan Lomax, tornaram o convênio interessante para a Discoteca.

Por quê trocar discos, e não apenas doar cópias? O que sabemos sobre como esses discos foram escutados? Por quê a Discoteca Pública Municipal? Por que a Biblioteca do Congresso? Na balança, o que se ganha e o que se perde com essa troca de sons e de discos físicos?

Da correspondência de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, localizei um conjunto de 28 cartas trocadas entre 1939 e 1940 que documentam os primeiros pensamentos sobre o intercâmbio de discos e nos dão pistas sobre essa inicial resistência ao intercâmbio.

O primeiro documento sobre o “Caso Spivacke” (como Mário se refere às negociações sobre a parceria) é uma carta de maio de 1939 em que Oneyda relata a visita de Henry McGeorge, da Biblioteca do Congresso à Discoteca. Nela, já aparece a questão

da tecnologia à frente do conteúdo musical gravado e Oneyda conclui que o intercâmbio seria uma saída “gostosíssima e desolante” para o problema da preservação dos discos:

Acaba de sair daqui o sr. Henry McGeorge, da Library of Congress. Expus o caso do material folclórico a ele, a impossibilidade atual de intercâmbio por falta de matrimento e estudo das peças. O sr. McGeorge perguntou então se eu acreditava possível uma solução do problema, caso o Ministério das Relações Exteriores entrasse na dança. Inútil dizer que nós nos agarramos violentamente à ideia. Mário amigo, eu quero crer na eficácia desse remédio. É bem provável que cheguemos a esta conclusão ao mesmo tempo *gostosíssima e desolante*: vamos ter o nosso material estudado, por interferência dos Estados Unidos!!! Nós somos um povo divertidíssimo (ALVARENGA, 1983, p. 187).

É preciso lembrar que, àquela época, Mário de Andrade não era um grande entusiasta das políticas sociais e culturais dos Estados Unidos, tendo deixado registrado em artigos e cartas vasta documentação que indica antipatia e resistência a práticas racistas e imperialistas que, em tempos de Guerra impunham, por meio da cultura o *American Way of Life* para os países vizinhos (COLI, 1998, p. 160; GRILLO, 2015; BINAZZI, 2019).

Segue-se uma sequência de cartas em que Mário e Oneyda ponderam, com aparente desinteresse, sobre o envio de discos folclóricos aos Estados Unidos. Ao imaginar que a LOC comercializaria os discos do Departamento para os norte-americanos, enquanto no Brasil pesquisadores não tinham acesso aos discos, considera o intercâmbio “incongruente, inaceitável, absurdo” (ALVARENGA, 1983, p. 222).

Ao comparar o caso desse intercâmbio com outras parcerias que a LOC fez com arquivos de música folclórica, fica nítida a recusa da Discoteca brasileira em figurar passivamente como fornecedora de discos. Corinne Pernet (2008) destaca, entre outras trocas entre arquivos, o caso da Discoteca Pública Municipal como uma das poucas situações em que houve um “considerável espaço para compartilhamento e negociação”. A autora sugere uma certa equidade entre as instituições e um espaço aberto para que se negociasse uma troca justa entre projetos fonográficos de semelhante relevância científica.

Mário de Andrade, inclusive, chega a comemorar a superioridade “científica” da Discoteca em relação ao arquivo dos Estados Unidos,

E o fato dele não ter fotos, filmes, instrumentos e toda a documentação musical anexa ao documento musical, prova que a nossa Discoteca foi mais

cientificamente concebida e organizada que a dele... Viva nós, minha cara!" (ALVARENGA, 1982, p. 222).

De fato, para a expedição fonográfica brasileira foi precedida por uma minuciosa preparação científica, e se embasou, entre outras referências, na metodologia de coleta etnográfica apresentada pela antropóloga Dina Lévi-Strauss em curso ministrado no Departamento de Cultura em 1936. A coleta detalhada de informações sobre as práticas culturais, fotos, filmes, elaboração de fichas catalográficas e a complementação do registro sonoro com fotografias, filmes, questionários e cadernetas de campo realizados durante a *Missão* colocaram a instituição paulistana em posição de destaque no cenário mundial da coleta e preservação de gravações folclóricas.

A correspondência entre Mário e Oneyda que antecede a concretização do convênio revela uma longa negociação entre as instituições até que se chegasse a uma equidade entre as vantagens da troca. Por parte da Discoteca, parece não haver nenhum interesse em ter a música brasileira representada no gigantesco arquivo americano. Mas, se a LOC enviasse discos de sua coleção, a troca poderia trazer algum benefício. A correspondência dá pistas de sobre o interesse em um repertório que contribuísse com estudos sobre a formação identidade musical/cultural no Brasil. Mário de Andrade sugere que Oneyda escolha, dentro do vasto arquivo da LOC, um recorte temático específico: “quanto ao que você escolher, pergunte desde logo, o que eles têm de negros da África; de Portugal, de Cuba; de ameríndios; e de negros africanos de origem, já nos Estados Unidos” (ALVARENGA, 1983, p. 222).

Como Mário de Andrade já soprava nas cartas de 1939, as músicas de negros das Américas gravadas pela LOC embasariam estudos sobre as origens da música brasileira e suas raízes africanas. Em relatório de 1942, mesmo antes de receber os discos da LOC, Oneyda já comemorava esta possibilidade em uma edição especial da Revista do Arquivo Municipal:

Outro excelente trabalho já em realização, é a troca de cópias dos nossos discos folclóricos com material da mesma espécie gravado pela Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington. Visto que a música popular norte-americana sofreu uma das influências que atuaram também na música brasileira - a influência negra, - a existência na Discoteca de material folclórico norte-americano representa um meio excelente e indispensável de estudos comparativos, necessários ao esclarecimento de muitos casos da nossa música popular. Tendo sido proposto à Discoteca, o intercâmbio demonstra, além do mais, o interesse que as nossas pesquisas folclóricas já despertam no estrangeiro (ALVARENGA, 1942, p. 16).

Os discos americanos remetidos em fevereiro de 1943 só chegariam ao Brasil em setembro, como confirma Oneyda Alvarenga em carta de 15.06.1943¹². Na carta, Oneyda conta que havia remetido os discos brasileiros ao consulado norte-americano em 28 de julho, e que estes só deveriam chegar aos Estados Unidos em 15 de outubro daquele ano. Essa carta nos permite espiar Oneyda Alvarenga escutando os discos, buscando fazer comparações entre o vodú do Haiti e o Catimbó do Pará. Nela, também percebemos sua reação ao lidar com os discos de vidro da LOC. Esse suporte, frágil mas funcional, substituía o alumínio na fabricação dos discos de acetado, uma vez que, segundo o próprio Harold Spivacke, em tempos de Guerra o alumínio estava em falta.

O meu medo de lidar com material tão frágil me impediu de satisfazer bem a minha curiosidade. Ouvi apenas uns três discos vodú que me causaram um prazer extraordinário. É enorme a semelhança deles com alguns dos nossos discos de feitiçaria. A semelhança se estende mesmo ao timbre vocal. Um dos solistas que escutei tem uma voz absolutamente igual à de um mulato ou caboclo, não me lembro agora, de quem gravamos uma porção de cantos de catimbó (ALVARENGA, carta de 15 jun. 1943).

Escutando sons

2020. Quase oitenta anos depois do intercâmbio dos discos, onde estão todos esses sons colecionados? Como escutá-los? Quem os procura e para quê?

Apesar do aparente entusiasmo de Oneyda Alvarenga frente às coleções recebidas, pouco sabemos sobre como os discos foram escutados e se realmente, eles teriam contribuído para estudos comparativos. Até onde sabemos, não há nenhuma publicação brasileira que tenha se valido desta documentação sonora.

Se o material brasileiro enviado aos Estados Unidos foi estudado ou consultado por pesquisadores daquele país naquele período, também não sabemos. Arrisco afirmar que naquele momento histórico, a música folclórica prensada em disco representava a grande novidade da possibilidade de se materializar e objetificar o som. E esse objeto-som, com diferentes dimensões e fabricados com diferentes materiais, agora poderia ser colecionado, quantificado e trocado.

Incorporando centenas de discos de música folclórica brasileira em sua coleção, a Biblioteca do Congresso se aproximava do objetivo de ser o maior arquivo sonoro de

¹² Receipt from Exchange. In: The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. Correspondence [pasta 2]. American Folklife Center. Library of Congress, Washington DC.

música das Américas, e essa imensa coleção reverberava as políticas culturais de um tempo de Guerra em que se buscava forjar uma unidade cultural (e sonora!) entre “bons vizinhos” latino-americanos. Bons vizinhos que segurariam a economia em tempos de crise, e seriam aliados (ou pelo menos neutros) na guerra contra países do Eixo.

Do lado de cá, Oneyda Alvarenga podia respirar aliviada por ter recebido da LOC, junto com as cópias das gravações da LOC em discos de acetato em base de vidro, os tão esperados discos virgens em base de alumínio para finalmente copiar (e salvar) grande parte dos seus discos em risco.

Alguns anos depois, em 1945, a diretora da Discoteca finalmente consegue verba pública para realizar a matrização para produzir cópias de um terço das gravações sonoras do Departamento de Cultura. Agora, a Discoteca poderia disponibilizar e distribuir cópias. Naquele mesmo ano, Mário de Andrade falecia em sua casa em São Paulo, restando a dúvidas se ele finalmente teria conseguido escutar todos os fonogramas gravados por sua tão sonhada Discoteca. Se não temos notícias dessa escuta, o aproveitamento dos discos da LOC pelo musicólogo parece algo ainda mais nebuloso e distante. Apesar disso, sabemos que a Discoteca Pública Municipal podia se orgulhar de manter, em sua coleção, valiosos discos de música folclórica do Haiti, México e Estados Unidos enviados pela LOC, conforme comprova Oneyda Alvarenga em publicações variadas sobre a Discoteca.

Em 1992, sob coordenação de Álvaro Carlini e colaboração dos funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga foi contratado um laboratório de som (Le Son Laboratório de Engenharia Sônica Ltda) para regravar os discos de acetato no sistema DAT (Digital Audio Tape). Nesse processo, pode-se “salvar” grande parte dos discos que não haviam sido matizados por Oneyda Alvarenga, embora uma parte (que ainda não foi quantificada) não pôde ser recuperada devido ao mau estado dos discos de acetato. Como esse processo aconteceu mais de cinquenta anos depois das gravações e, evidentemente, muitas delas estavam deterioradas, podemos concluir que, sim, o intercâmbio com a Biblioteca do Congresso teria contribuído com a preservação das gravações.

Em 1997, a Biblioteca do Congresso lançou um CD intitulado *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas (Brazil)* em sua coleção *Endangered Music Project* produzido por Mickey Hart e Alan Jabbour. No encarte, bilingue, fotos da Missão

e breves explicações sobre a Instituição paulistana, sobre a *Missão*, e sobre os os Xangôs, Tambor de Mina, Babaçúês, Pajelanças, Praiás, Côcos, Sambas, Carimbós e Bumba Meu Boi representados nas 23 faixas do disco. Entre as gravações, estão presentes músicas com qualidade sonora superior às que foram regravadas em DAT a partir dos acetatos, e algumas delas são inéditas, no sentido de não estarem mais disponíveis para audição na Discoteca Pública Municipal.

Pela primeira vez, o público, brasileiro e internacional, pôde escutar e adquirir as gravações em formato digital. No Brasil, a digitalização e disponibilização de parte dos fonogramas acontece em 2006 com o lançamento de uma coletânea contendo 6 CDs e um livro, também bilingue, com fotos e textos de especialistas como Flávia Camargo Toni, Marcos Branda Lacerda e Jorge Coli. Anos depois, em 2010, a Associação de Amigos do Centro Cultural São Paulo (que hoje sedia a Discoteca) lança um DVD com as Cadernetas de Campo da Missão, fotos e textos de Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, Aurélio Eduardo do Nascimento e José Saia Neto.

Reconhecendo a importância dos esforços heroicos de nomes como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Alan Lomax no sentido de constituir arquivos sonoros públicos que dessem conta da diversidade cultural de um mundo entre guerras, e também a de pesquisadores que, desde os anos 90 se empenham na digitalização desse material me pergunto: o que a fonografia reserva para os tempos atuais?

Ainda sem respostas, arrisco supor que é chegado o tempo da Escuta. Uma vez constituídos esses imensos arquivos sonoros e resolvido o problema da deterioração dos discos físicos, acredito que é chegado o momento de escuta cada uma dessas gravações. Uma escuta profunda da música, suas vozes, seus autores, seus instrumentos, seus contextos, seus assuntos, suas intenções, seus ruídos e silêncios, talvez amplifique o conhecimento sobre realidades sociais daquele tempo e do nosso tempo.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *A Discoteca Pública Punicipal*. Separata da Revista do Arquivo Municipal, n. LXXXVII. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

_____. (org). *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro* (5 vols.: Xangô, (1948), Tambor de Mina e Tambor de Crioulo (1948), Catimbó (1949), Babassuê (1950), Chegança de Marujos, (1953). São Paulo, Discoteca Pública Municipal, 1948-1953.

_____. *O Mundo dos Discos*. Entrevista concedida ao *Diário da Noite* em 17 ago. 1938.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins/ Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____, *Justificação de verba para 1937 sobre gravação de discos*. São Paulo (município). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Fundo Discoteca Pública Municipal. PASTA 1935 a 1939. Não catalogado.

AVERIL, Gage. Ballad Hunting in the Black Republic: Alan Lomax in Haiti, 1936-37. *Caribbean Studies*, v. 36, n. 2, 2008, p. 3–22.

BINAZZI, Biancamaria. *Fonografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943)*. Orientadora Flávia Camargo Toni. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

CARLINI, A.; LEITE, E. A. (org). *Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CAROZZE, Valquíria M. *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições*. São Paulo: Alameda, 2014.

DUARTE, Paulo. Contra o Vandalismo e o Extermínio. *O Estado de São Paulo*, 7 out. 1937.

GOLDMAN, Marcio; NEIBURG, Frederico. Da Nação ao Império: A guerra e os Estudos do Caráter Nacional. In: De Estoile, B; Neiburg, F; Sigaud, L. (org.) *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume/Dumara, Faperj, 2002.

GRILLO, Angela T. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. São Paulo, 2015.

HARDIN, James. *American Folklife Center: an illustrated guide*. Washington. Library of Congress (2004). <https://www.loc.gov/folklife/guide/>.

HARVEY, Todd. *Michigan I-O: Alan Lomax and the 1938 Library of Congress Expedition*. Library of Congress/ Dust to Digital. Atlanta, 2013.

LOMAX, Alan. *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. AVERILL, Gage (org). New York: Routledge, 2005.

_____. Saga of a folk song hunter. In: *Hi-Fi Stereo review*. May, 1960. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms090123/>>. Acesso em 28 de julho de 2019.

LOMAX, John A. *Annual report of the chief of the Division of Music, Carl Engel, in Archive of American Folk Song: A History 1928-1939*. Library of Congress Project, Work Projects

Administration, 1940. Disponível em: < <https://www.loc.gov/collections/lomax> >. Acesso em 26 jul. 2019.

PERNET, Corinne A. Pela cultura genuína das Américas. Folclore musical e política cultural do Pan-Americanismo, 1933-1950. In: *Revista Brasileira de Música*, v. 27, n. 1, p. 17-49, jun., 2014.

PERNOT, Hubert. *Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès international des arts populaires*. Prague, 1928; Paris: Duchartre, 1931.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

SPIVACKE, Harold. *Annual Report - Division of Music (for the fiscal year ended June 30, 1940)*. Washington: United States Printing office, 1941.

TACUCHIAN, Maria de Fátima G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo: FFLCH, 1998.

The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. In: Guides to the collections in the Archive of Folk Culture. American Folklife Center. Library of Congress, 1995.

TONI, Flávia C. *Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1985.

_____. *Missão de Pesquisas de Folclóricas*. In: Mário de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas. Caixa com seis CDs e um livreto. São Paulo: Serviço Social do Comércio – Sesc-SP. Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006, p. 71-99.