

3.4 Acervos de registros sonoros e memória

Os registros sonoros, como já dito anteriormente, têm algumas peculiaridades, que os fazem únicos na diversidade de registros do conhecimento. Primeiramente, destinam-se a um público muito maior do que os livros. Em segundo lugar, podem não ser editados, isto é, comercialmente gravados e reproduzidos, e mesmo assim permanecerem com amplo uso, o que não acontece com manuscritos, por exemplo. Por outro lado, desgastam-se facilmenteⁱ, mesmo sob cuidados, e requerem aparelhagem específica, destinada a cada tipo de disco ou fita. Não sendo manuseáveis como os registros impressos, dependem de uma representação bibliográfica muito mais elaborada e completa. Por fim, talvez pelo custo de produção dos discos, talvez pelas características de sua invenção, esses já nascem em indústrias globalizadas, como um dos ramos mais significativos da indústria cultural.

As *IASA cataloguing rules* (1997), sem entrar no mérito - ou demérito - da questão, reconhecem a variedade de selos afixados aos registros sonoros por uma mesma companhia, que levam a uma falsa idéia de diversidade, assim como a freqüente compra e venda dos direitos de reprodução - e dos selos - entre as empresas.

Jambeiro (1975), em *Canção de massa*, discorre sobre a indústria fonográfica no Brasil, levantando a cadeia de seleção, produção e distribuição dos registros sonoros no mercado. Segundo ele, a escolha de um novo intérprete ou compositor a ser lançado depende de um estudo mercadológico sobre uma fatia de público a ser atingida. Textualmente afirma (p. 14):

" O artista não tem [...] autonomia para escolher quando lançar um disco seu ou que músicas deve gravar. É uma prerrogativa da gravadora selecionar seu repertório, estilo pessoal como cantor e o gênero musical a que deve se dedicar."

Tanto Jambeiro (1975) como Goldfeder (1980) demonstram, a partir do "recrutamento" (termo utilizado por Jambeiro) do artista, a criação de "ídolos" e a manutenção de suas imagens públicas. Aqui entram os demais componentes do grupo de "comunicação de massa": jornais, revistas, cinema, rádios, redes de televisão. Encarregados de lançar "a novidade",

devem também assegurar sua constante aparição e incentivar pseudo-rivalidades, assim como fãs em torcida organizada. Em curto espaço de tempo, o intérprete, ou o compositor, será exaurido até o último centavo de lucro, quando então será descartado e substituído pelo "novo". Ainda segundo Jambeiro (1975, p. 109), o mecanismo do direito autoral de uma gravação "*reduz o artista a um estado de semi-escravidão artística*". E mais adiante (p. 111):

"Praticamente o mesmo que se dá com o cantor, repete-se com o autor da obra musical. [...]"

Fácil, pois, inferir-se que, como o cantor, também o autor está, verdadeiramente, subordinado ao poder de decisão do sistema industrial que domina o setor".

Na etapa de distribuição, o comércio varejista é obrigado a receber pacotes completos, fechados, de discos e fitas das gravadoras, sem direito a escolhas próprias. Como se trata de uma das indústrias mais cartelizadas do mundo, nenhum lojista ousará romper essa cadeia (nos sentidos literal e figurado). A única saída para aqueles compositores e intérpretes não-lucrativos é a produção alternativa, através de organismos de incentivo à cultura, ou de iniciativa própria, o que assegura a gravação, mas não a distribuição. Os discos a laser (os CDs) baratearam e ampliaram a produção de gravações alternativas, embora persistam os problemas de divulgação e distribuição. Em termos práticos, além de muito limitadas as tiragens, o próprio artista se encarrega da distribuição e, com freqüência, da venda de seus discos. Dificilmente se encontram os CDs alternativos, mesmo de baixo custo e excelente qualidade. Nas grandes capitais brasileiras, alguns poucos comerciantes aceitam vender esses discos, em consignação, o que para o artista já pode ser uma vitória.

Por fim, sendo a grande indústria fonográfica globalizada, interessam-lhe vendagens de milhões de cópias de um mesmo disco, em todo mundo. Um mesmo "ídolo" e, ou, um mesmo tipo de música acostumam o consumidor a receber e a desejar tudo que lhe for impingido como "novo" pelos meios de comunicação de massa, embora se trate apenas de mais do mesmo. Certamente não há

justificativa estética alguma para o sucesso de Madonna, Michael Jackson e outros de mesmo calibre...

E a arte onde fica?

O inesperado é o fato da arte ser, por essência, revolucionária. A arte não copia: recria, inventa, constrói. Como bem escreveu Milanesi (1997, p. 73): "*Os músicos, pintores, poetas, atores são pessoas que escaparam da linha de montagem*". Ou Ramos-de-Oliveira (1998, p. 33): "*A arte é justamente isso: um ato de conhecimento que nos agride com a força e a violência de um impacto, bofetões que nos acordam para a existência. [...] Por seus caminhos próprios, a arte faz o contrário da indústria cultural e de sua fase interna, a semiformação cultural: estas nos adormecem, nos afastam da realidade; aquela nos desperta, nos intensifica a acuidade existencial*".

O inusitado é o fato da arte sobreviver, apesar do mecenato, sobrepujar a indústria, vencer barreiras e sacudir o homem amortecido, adormecido.

O absolutamente espantoso, no caso brasileiro, é o fato de nossa música conseguir voltar às raízes, resgatar a memória, a identidade cultural, mesmo neste fim de século em que o neoliberalismo escancarado prega que o bom é o global.

Se a indústria cultural visa à homogeneização, a arte permite a ruptura e a memória preserva o diferente. Para Leonhard (1995, p. 7): "*A herança cultural é mais do que continuidade e tradição, ela existe também para a vida e a mudança*".

E segundo Ramos-de-Oliveira (1998, p. 35):

"*Em seu ensaio sobre a elaboração do passado, Adorno refere-se à afirmação de Henry Ford segundo a qual History is a bunk, ou seja, de que a História é bobagem, uma besteira. [...] A perda do sentido histórico, o enfraquecimento da consciência histórica é um passo decisivo para o desaparecimento do sujeito*".

Para Abid (1998, f. [2]), "*A memória é parte integrante da existência: isto é válido tanto para os indivíduos como para os povos. O patrimônio documentário armazenado nas bibliotecas e arquivos representa uma parte essencial da memória coletiva e reflete a diversidade das línguas, dos povos e das culturas*".

Uma parte significativa da memória do século XX, o século audiovisual por excelência, está nos acervos sonoros. Leonhard (1995, p. 6) enfoca muito bem a questão quando observa:

" Por um longo período, temos lidado com o rádio e a televisão de uma forma cotidiana e encarado estes meios de comunicação - que não são exatamente novos para nós - com maior ou menor interesse e atenção. Entretanto, não é fácil estimar o seu valor na história cultural, porque não há distância cronológica, e [documentos] sonoros e visuais têm um impacto mais imediato do que documentos escritos. E não queremos apenas ver os denominados eventos, progressos, realizações, pessoas notáveis etc. como documentos e como herança cultural para o amanhã, mas também dedicar nossa atenção a documentos supostamente sem significado da cultura cotidiana, uma vez que, do ponto de vista de um historiador social, eles também representam uma expressão de nossa civilização" .

Curiosamente, Leonhard (1995, p. 6-7) aponta para o fato de apenas em 1993 a Unesco ter aceitado que *" os documentos audiovisuais também fazem parte da herança cultural do mundo" .* Embora desde 1980 houvesse recomendações pertinentes aos filmes, vídeos e outros documentos visuais, nessas não se incluíam os registros sonoros. Abid (1998), falando em nome da Unesco sobre o projeto Memória do Mundo, reafirma: *" Foi recomendado, desde a primeira reunião [1993], que a noção de patrimônio documentário fosse ampliada para incluir, além dos manuscritos e arquivos históricos, os documentos em todos os suportes, particularmente os documentos audiovisuais, os registros informatizados e [os registros] de tradições orais, cuja importância varia de acordo com as regiões" .* Sobre o caso brasileiro, Irati Antonio (1994) escreve: *" O depósito legal inclui partituras, mas exclui as gravações sonoras" (p. 139).* Embora a página da Biblioteca Nacional na " web" englobe os registros sonoros (discos e fitas) no rol das publicações a serem legalmente depositadas, a Lei em vigor ainda é a de 1907; trata-se, portanto, de uma interpretação bastante ampla - e discutível - do ato legal.

Assim, a preservação de nossa memória sonora dependeu, em quase todo o século XX, da visão e da boa vontade de dirigentes,

ao sabor da política de plantão, e do esforço individual, do empenho pessoal de responsáveis diretos pelos acervos: bibliotecários, museólogos ou outros profissionais. Para Irati Antonio (1994, p. 237):

" De toda documentação musical existente no Brasil, apenas uma pequena parcela encontra-se organizada e preservada em bibliotecas e centros de documentação. Mesmo assim, nada se sabe sobre essas instituições e seus acervos, quais são as condições em que se encontram, os tipos de documentos que mantêm e quais serviços prestam. As necessidades de informação, contudo, são sempre crescentes, e as fontes de pesquisa, escassas" .

Se existem a memória escondida, a memória destruída e a memória oficial, no caso dos registros sonoros no Brasil pode-se dizer que existe a memória abandonada.

Os acervos sonoros compreendem dois tipos de registros: aqueles oriundos da indústria cultural e aqueles que se poderiam considerar autênticos, mesmo se posteriormente apropriados pela indústria cultural. No primeiro grupo, se enquadram os registros de músicas pobres, tanto na melodia quanto na letra, e de certos programas de rádio, por exemplo, que reforçam a ideologia da homogeneidade. No segundo grupo, se enquadram todas as gravações de caráter artístico, assim como o registro da história e da memória, que podem subsidiar a arte e auxiliar a compreensão da sociedade. No entanto, até a memória considerada produto da indústria cultural, parte do primeiro grupo, traz em seu bojo elementos para o estudo e a crítica de um determinado período histórico. Como disse Hayashi (1995, p. 43):

" Queremos enfatizar que, ao trabalharmos com a questão da memória, temos claro que não conferimos qualquer grau de 'neutralidade' aos documentos" .

E em outros trechos:

" Analisar os dados históricos como parte de um conjunto interpretativo amplo implica em afastar-se dos historiadores positivistas, que nunca ultrapassam o conteúdo explícito do documento, sacralizando-o. Distanciar-se desta historiografia tradicional é vital" . (p. 53)

" Sobre a natureza das fontes e a atitude do historiador diante das mesmas, é importante lembrar que, embora o documento

*escrito tenha status privilegiado em face de outros tipos de fonte, também ele pode ser tão falível, subjetivo e seletivo quanto qualquer outra produção do conhecimento. Além disso não se pode esquecer que é uma representação do real. **Impõe-se, pois, desvendar-lhe o conteúdo implícito e o que representa, bem como situá-lo no contexto sócio-político-cultural em que foi produzido [...]**" (p. 54-55) [grifo desta tese].*

Destacam-se, à guisa de exemplos, três acervos de registros sonoros brasileiros: o setor de áudio do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, o Setor de Arquivo e Pesquisa da Rádio Nacional, também do Rio de Janeiro, e a Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo. O MIS e a Discoteca possuem gravações editadas, de boa e má qualidade artística, e gravações originais. O Setor de Arquivo e Pesquisa da Rádio Nacional dispõe de gravações originais de radiodifusão.

Quando o MIS foi criado, por Maurício Quadrio, em comemoração ao quarto centenário da cidade do Rio (1965), seu objetivo maior era registrar a história contemporânea. Para esse fim, gravavam-se depoimentos de inúmeras pessoas que se destacavam nas mais diversas áreas, não exclusivamente artísticas, indicadas por um conselho e entrevistadas por um grupo. O próprio grupo de entrevistadores também se sobressaía, tornando-se parte desta memória gravada. Ao mesmo tempo, foram incorporados ao MIS, por compra ou doação, acervos, ou parte de acervos diversos, inclusive da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (recebido entre as décadas de 60 e 70), com outros tipos de conteúdo. Hoje o Museu apresenta um acervo riquíssimo, com mais de 40.000 peças. Entre discos e fitas nos mais diferentes tamanhos e materiais, ressaltam-se, além das obras musicais e entrevistas, programas radiofônicos, sonoplastia (banco de ruídos), trechos literários, peças teatrais, novelas, contos infantis, poemas, cantigas de roda, "jingles" publicitários, trilhas sonoras de filmes, entre outros.

O acervo do Setor de Arquivo e Pesquisa da Rádio Nacional é uma fonte inesgotável de pesquisa histórica e sociológica, possuindo raridades como a carta-testamento de Getúlio Vargas, lida por Heron Domingues, ao comunicar a notícia do suicídio do presidente. Um fato muito curioso é a existência de discos de

vidro, material utilizado durante a Segunda Guerra Mundial, em substituição ao petróleo. Novelas, "jingles", notícias, entrevistas, programas de auditório, entre o diversificado repertório da radiodifusão, e diante do significado da Rádio Nacional nos anos 40 a 60, constituem peças importantíssimas para o estudo e a pesquisa dessas décadas no Brasil.

Já a Discoteca Oneyda Alvarenga, criada por Mário de Andrade na década de 30 como Discoteca Pública, visava a subsidiar a Rádio-Escola e servir como fonte de pesquisa e inspiração a compositores e outros estudiosos. Ao mesmo tempo, nas palavras de Milanesi sobre o "*Mário desvairado*" (1997, p. 98), todas as propostas de Mário de Andrade objetivavam "*pôr as artes ao alcance da população, crianças e operários*". Especificamente, buscava-se aprimorar o gosto musical das pessoas em geral.

Oneyda Alvarenga, à frente da Discoteca desde seu início, publicou um artigo (1942) onde relata parte da história desta instituição, explica minuciosamente a forma de organização por ela criada e, o mais interessante, um levantamento detalhado sobre uso do acervo, com base em estatísticas coletadas. Pitoresca a nossos ouvidos menos exigentes (ou mais impregnados pela indústria cultural) é a afirmativa: "*Entre o grupo de Autores preferidos permanecem certos compositores, cuja ausência seria talvez desejável. Por ex., operistas italianos do séc. XIX e J. Strauss*" (p. 69). E nas conclusões:

"*Embora lentamente, o gosto do público veio progredindo através dos períodos analisados. Certos aspectos menos satisfatórios apresentados pelas estatísticas ligam-se a problemas gerais, que a Discoteca poderá ajudar a resolver, mas jamais resolverá sozinha. Tal é o caso do gosto pela ópera italiana, que para desaparecer ou se atenuar depende ainda de um longo trabalho de educação do público [...]*" (p. 88-89).

De modo algum tem-se aqui a pretensão de esboçar o trabalho de Mário de Andrade. De acordo com José Maria Neves (1981, p. 39), "*Mário foi 'quinhentos', como ele mesmo definiu*". Vale apenas lembrar que tanto a Discoteca como sua obra escrita sobre música, complementares do mesmo modo que toda sua obra e toda sua vida, tiveram um papel fundamental para a música brasileira. Mário de Andrade criou a Missão do Folclore,

incumbida de preservar em registros sonoros o folclore existente no Brasil. Na Missão trabalharam compositores brasileiros e dela se valeram inúmeros outros. O acervo folclórico registrado pela Missão se encontra na Discoteca. Os resultados se acham permanentemente gravados em nossa música. Neves (1981, p. 42) considera Mário de Andrade como o "*primeiro dos verdadeiros folcloristas brasileiros*" e, em outro trecho, "*o apóstolo do nacionalismo*".

Para Mário de Andrade (1972ⁱⁱ, p. 25):

" Cabe lembrar mais uma vez do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a ameríndia, em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influencia espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influênciã europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha" .

Um exemplo significativo é a composição de Edino Krieger, criada sob encomenda, para a vinda do Papa João Paulo II ao Rio de Janeiro, em 1997. Sua belíssima obra *Te Deum Puerorum Brasiliae* incorpora três influências de nossa música: o canto gregoriano, de origem européia (utilizado pelos primeiros catequistas), as cantorias nordestinas e o canto dos índios parecis.

Outra das peculiaridades de nossa música é a impossibilidade de distinção entre o que se costuma chamar de "erudito" e "popular". Onde se situam, por exemplo, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré?ⁱⁱⁱ Mário de Andrade (1972 [original provavelmente da década de 30], p. 24) já dizia:

" A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora" .

Assim, as regras de representação bibliográfica que se destinam à música "séria", isto é, erudita, ou à música "popular" (não séria?), embora em completa harmonia com o espírito da indústria cultural, perdem de todo o sentido para a música brasileira. Porém, o assunto será retomado em 3.5 e 3.6.

Para a Unesco (Abid, 1998), se um patrimônio documentário, entre outros critérios de avaliação^{iv}, " *está associado de maneira especial à vida ou à obra de uma pessoa ou um grupo que contribuiu de modo remarcável para a história ou para a cultura mundiais; [...] " se constitui um exemplo importante de uma forma ou um estilo remarcáveis; se possui um valor cultural e social ou espiritual excepcional, que transcende uma cultura nacional"* ; se, além disso, é único ou raro, então trata-se de um patrimônio da humanidade.

Bastam os curtos relatos acima para demonstrar a importância e a riqueza de nossos acervos sonoros, não exclusivamente musicais, únicos, memória de uma nação em grande parte iletrada, parcialmente ágrafa (como os índios), fonte de toda sorte de estudos e criações, existentes ou futuros.

Não há como a Biblioteconomia brasileira se furtar ao papel de organizar e disseminar esses registros do conhecimento, seja aos usuários ideais - cultos, cientes do que desejam, pesquisadores, estudiosos, compositores - seja ao grande público iletrado, mas também capaz de criar, de se descobrir, de se emancipar. Mais do que qualquer acervo impresso, os acervos sonoros permitem que se cumpra a grande função das bibliotecas: auxiliar a transformação do ser humano e da sociedade.

ⁱ Os CDs são particularmente frágeis. Em conversa com um apreciador e conhecedor de música, Donald Jhin, este relatou o aparecimento de ferrugem em CDs com certo tipo de acabamento.

ⁱⁱ O original desta obra, provavelmente, é da década de 30.

ⁱⁱⁱ Há um trecho engraçadíssimo sobre erudito e popular, na entrevista da especialista (ver cap. 4).

^{iv} Ao todo, são sete critérios principais e dois complementares.