

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

Ana Paula Silva

A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA:
pioneirismo e ação no registro do
patrimônio imaterial

Belo Horizonte
2015

Ana Paula Silva

A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA:
pioneirismo e ação no registro do
patrimônio imaterial

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Doutor em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Informação, cultura e sociedade

Orientadora: Prof^ª Alcenir Soares dos Reis

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2015

S586d Silva, Ana Paula.
A Discoteca Oneyda Alvarenga [manuscrito] : pioneirismo e ação no registro do patrimônio imaterial / Ana Paula Silva. – 2014.
240 f. : enc., il.

Orientadora: Alcenir Soares dos Reis.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.
Referências: f. 223-240.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Discotecas – Teses. 3. Discoteca Oneyda Alvarenga – Teses. 4. Patrimônio imaterial – Teses. I. Título. II. Soares, Ana Paula. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

CDU: 02:316



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

FOLHA DE APROVAÇÃO

"A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA: PIONEIRISMO E AÇÃO NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL"

Ana Paula Silva


Tese submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de "**doutora em Ciência da Informação**", linha de pesquisa "**Informação, Cultura e Sociedade**".

Tese aprovada em: 20 de fevereiro de 2014.

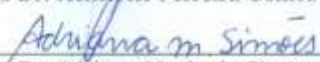
Por:



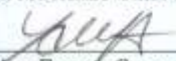
Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis - ECI/UFMG (Orientadora)



Profa. Dr. Henriette Ferreira Gomes - UFBA



Profa. Dr. Adriana Machado Simões - PUC/MG




Profa. Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves - EBA/UFMG



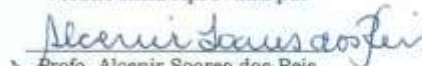
Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI



Profa. Renata Maria Abrantes Baracho Porto
Coordenadora

Versão final Aprovada por



Profa. Alcenir Soares dos Reis
Orientadora

Dedico este trabalho aos colegas que lidam cotidianamente com acervos audiovisuais
em arquivos, museus e bibliotecas

À memória de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade.

AGRADECIMENTOS

Um projeto como realizar uma tese, que envolve tantos anos, desse o seu início com a ideia fixa que não sai da cabeça até a conclusão do trabalho, nunca se faz sozinho. Diversos eram os momentos onde apenas eu saberia qual o caminho a seguir, muitas pessoas foram ao longo de todo o tempo parceiros nesta empreitada. Desta forma sei que agora muitos não serão aqui nominados, porém agradeço a todos pois reconheço que sem apoio e incentivo não teria conseguido concluir este trabalho.

O primeiro agradecimento é para a minha família, ao Wesley e Felipe, minha mãe, Maria das Graças e ao Edson, meu padrasto. Aos meus irmãos, Flávio e Bruno, à minha cunhada Rose. Aos meus sogros Elba e Antônio. À minha prima Dani. Todos a sua maneira sempre me incentivaram, principalmente quando estive licenciada me patrocinaram em vários momentos. Obrigada.

Ao meu pai Márcio e avó Adelina (*in memoriam*) sempre presentes. Obrigada pelo apoio.

Aos amigos novos e antigos por escutarem (presentes ou pelo *Facebook*) pacientemente minhas conversações da tese. A Renata Leite, Bel e Jussara obrigada.

Às minhas cumadinhas do coração: Alexandra, que me trouxe o afilhado mais lindo, João Pedro, em minha vida neste período. À Claudia Jajeneski, amiga, cumadi e anfitriã maravilhosa, que me acolheu em minhas idas à São Paulo. Obrigada.

À família Viana pelos almoços e encontros sempre muito animados, Vovóbisas Jacira Grazielle, Átila, Carol, Camila, Jader, Kólia, Áurea e Mayan, obrigada pelo incentivo.

“*Vencer, vencer, vencer este é o nosso ideal*” ao meu Clube Atlético Mineiro, pela conquista da Libertadores e a ida ao Mundial no Marrocos!!!

Aos meus colegas de trabalho da Secretaria de Modernização da Prefeitura de Belo Horizonte, agradeço o companheirismo. À Eliana, Sérgio, Cris, Elaine, Michelle, Márcia, Luan, analista Wesley e Emília. A conclusão deste trabalho não seria possível sem a consideração e apoio de vocês. Obrigada.

Aos colegas de curso na Pós-graduação, nas aulas da ECI, Escola de Belas Artes e Arquitetura, onde pude expandir meus conhecimentos e interesse pela área patrimonial.

Ao Fabrício, Ruleanderson, Débora, Aline, Ludmila, Arimatéia, Juliana, obrigada pela troca de leituras e pelas ótimas conversas.

Aos professores das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, em que tive a oportunidade de expor minhas questões. Obrigada pelo excelente trabalho.

Às professoras e professores de minha graduação e mestrado, que vez ou outra nos encontramos nos corredores, biblioteca, seminários, congressos e almoços, obrigada pela atenção e carinho. Em especial à Guiomar da Cunha Frota e Maria Aparecida Moura.

À Gisele da Secretaria da PPGCI, obrigada pelo atendimento sempre tão eficiente.

As professoras Conceição Carvalho e Yacy-ara Froner por serem de minha banca de qualificação e terem sugerido alterações que foram importantes na condução do trabalho final.

Ao Paulo Roberto Barbosa, pelo belo trabalho de revisão dos originais e pelas palavras de incentivo, que Deus lhe pague em dobro.

Ao Sandro Luís e ao Daniel Caldas por me ajudarem nos resumos de língua estrangeira, obrigada.

Devo agradecer com muita consideração e respeito aos funcionários dos arquivos e bibliotecas que consultei. Em nome de todos eles, agradeço na pessoa de Jéssica Barreto, Diretora da Discoteca Oneyda Alvarenga. Oneydinha não estaria mais feliz de saber do empenho da atual equipe, parabéns!

Não poderia finalizar sem agradecer ao excepcional trabalho de minha orientadora Alcenir Soares dos Reis, primeiro por me aceitar novamente como sua orientanda e seguir comigo na construção de cada questão, a cada desafio, com muita sensibilidade e otimismo, sempre me deu o norte no momento exato. Sou muito grata.

Só é verdadeiramente feliz o povo que, sem desprezar o passado, saiba amar e entender o tempo em que vive. Erra quem imagina que o passado foi melhor que o presente. E seria uma feia injustiça que não entendêssemos nem cultivássemos os grandes artistas da atualidade, em nome de um passado que, por ilustre que seja, não poderá mais voltar. Se já compreendemos o passado, busquemos compreender também o presente, porque assim, além de termos mais numerosos prazeres artísticos, distribuiremos os aplausos com justiça mais honesta. Mário de Andrade.1935.

RESUMO

Esta tese apresenta o histórico, a organização e o significado da Discoteca Oneyda Alvarenga, bem como o trabalho realizado pela instituição em termos dos processos de construção do patrimônio cultural imaterial, evidenciando a sua originalidade e inovação em acervos musicológicos e etnográficos. A constituição do acervo etnográfico, com gravação em suporte não-convencional, foi criado como resultado das viagens e estudos promovidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas e a este se soma outros trabalhos pioneiros no Brasil, que inauguraram os projetos de pesquisa científica dedicados à cultura brasileira. Todos os materiais recolhidos pela Missão foram organizados por Oneyda Alvarenga e encontram-se disponíveis à consulta pública na Discoteca Oneyda Alvarenga, na cidade de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A discussão deste tema, no âmbito da Ciência da Informação, tem como objetivo evidenciar a importância da produção de conhecimento e informação acerca da manutenção e gerenciamento de acervos não-convencionais, destacando-se os aspectos referentes ao patrimônio cultural, folclore e acervo audiovisual, com vistas a ampliar a reflexão desta discussão na área. Os objetivos centrais da tese foram: descrever a dimensão histórica do protagonismo de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga no que se refere ao conceito de patrimônio cultural; analisar as principais referências teóricas que permeiam o entendimento do patrimônio cultural imaterial do Brasil; identificar as relações informacionais estabelecidas pela Discoteca e seus desdobramentos acerca do trabalho informacional atual em torno do registro da cultura imaterial. A pesquisa é de cunho qualitativo, e utilizou-se pesquisa documental nos acervos da Discoteca Oneyda Alvarenga, IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), a Biblioteca Mário de Andrade, além de entrevistas realizadas junto a equipe técnica da Discoteca. Destaca-se que conhecer e disseminar os trabalhos produzidos em épocas passadas permite não só contar, no presente, com um conjunto de experiências a serem analisadas e tomadas como referência para novos empreendimentos, mas, fundamentalmente como instrumento para a ação.

Palavras chaves: Patrimônio. Discoteca. Informação

ABSTRACT

This thesis presents the historical organization and meaning of “Discoteca Oneyda Alvarenga”, as well as the work of the institution in terms of building processes of incorporeal cultural heritage, showing their originality and innovation in musicological and ethnographic collections. The constitution of the ethnographic collection, in unconventional recorded support, was created as a result of travelings and studies sponsored by the Folklore Research Mission along side with other pioneering works in Brazil, which inaugurated the scientific research projects dedicated to Brazilian culture. All materials collected by the Mission were organized by Oneyda Alvarenga and are available to public consultation at the “Discoteca Oneyda Alvarenga”, in the city of São Paulo, at São Paulo exhibition center. The discussion of this issue in the realms of Information Science aims to highlight the importance of knowledge production and information concerning the maintenance and management of unconventional collections, emphasizing aspects related to cultural heritage, folklore and audiovisual collection in order to generate reflection and further discussion in the area. The main goals of this work are: to describe Mario de Andrade's and Oneyda Alvarenga's historical proportion concerning the concept of cultural heritage; to analyze the theoretical references which are involved in understanding incorporeal cultural heritage in Brazil; to identify informational relations established by the "Discoteca" and their consequences for the present informational work regarding the recording of incorporeal culture. It's been highlighted that knowing and disseminating works previously produced not only allow us to count, nowadays, with a set of experiences to be analyzed and taken as references for new enterprises but mostly as tool of action.

Keywords: Heritage. Disco. Information.

RESUMEN

En esta tesis se presenta el histórico, la organización y el significado de la Discoteca Oneyda Alvarenga, así como el trabajo desarrollado por la institución desde el punto de vista de los procesos de construcción del patrimonio cultural inmaterial, evidenciando su originalidad e innovación en colecciones musicológicas y etnográficas. La constitución del acervo etnográfico grabado en soporte no convencional, se creó como resultado de los viajes y estudios promovidos por la Misión de Pesquisas Folclóricas y esto se suma otro trabajo pionero en Brasil, que inauguró los proyectos de investigación científica dedicados a la cultura brasileña. Todos los materiales fueron recogidos por la Misión organizada por Oneyda Alvarenga y están disponibles para su consulta pública en la Discoteca Oneyda Alvarenga, en la ciudad de São Paulo, en el Centro Cultural São Paulo (CCSP). La discusión de este tema en el contexto de la Ciencia de la Información tiene como objetivo destacar la importancia de la producción de conocimiento e información sobre el mantenimiento y la gestión de los acervos no convencionales, poniendo de relieve los aspectos relacionados con el patrimonio cultural, el folclore y el acervo audiovisual, con el fin de ampliar las reflexiones en esta área de discusión. Los principales objetivos de la tesis fueron: describir la dimensión histórica del protagonismo de Mario de Andrade y Oneyda Alvarenga en lo que se refiere al concepto de patrimonio cultural; analizar los principales referentes teóricos que permean la comprensión del patrimonio cultural inmaterial de Brasil; identificar las relaciones de información establecido por la Discoteca y sus consecuencias sobre el trabajo actual de información en torno a la grabación de la cultura inmaterial. Enfatísase que conocer y difundir el trabajo producido en las últimas temporadas permite no sólo contar, en el presente, con un conjunto de experiencias a ser analizadas y tomadas como referencia para los nuevos desarrollos, pero fundamentalmente como un instrumento para la acción.

Contraseñas: Patrimonio. Discoteca. Información.

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1- Arco-temporal patrimônio.....	88
Quadro 2- Conceitos específicos na documentação cultural.....	103
Quadro 3- Locais de ocupação DPM.....	201
Quadro 4- Publicações de Oneyda Alvarenga.....	205

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Diferenças entre os principais formatos de discos	115
Figura 2	Mário de Andrade.	125
Figura 3	Equipe da Missão	147
Figura 4	Os quatro membros da Missão de Pesquisas Folclóricas contaram com a ajuda de habitantes locais	150
Figura 5	Caminhão com a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas	150
Figura 6	Brejo dos padres	156
Figura 7	Toré	157
Figura 8	Cabocolinhos índios Africanos	157
Figura 9	Roda	158
Figura 10	Pífanos	158
Figura 11	Reis de Congo	159
Figura 12	Cabocolinhos	159
Figura 13	Catimbó	160
Figura 14	Barca	160
Figura 15	Bumba-meu-boi	161
Figura 16	Carregadores de Piano	163
Figura 17	Oneyda Alvarenga - formatura	166
Figura 18	Oneyda Alvarenga	169
Figura 19	Oneyda Alvarenga com seu marido Sylvio Alvarenga	169
Figura 20	Aparelho RCA VICTOR “Presto”	184
Figura 21	Aparelho “Presto Recorder”	184
Figura 22	Estação de pesquisa	210
Figura 23	Estação de áudio	211
Figura 24	Estação de áudio coletivo	212

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AP	Arquivo da Palavra
CE	Ceará
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CRAV	Centro De Referência Audiovisual de Belo Horizonte
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CDD	Código Decimal de Dewey
IDART	Departamento de Informação E Documentação Artística
DPI	Departamento do Patrimônio Imaterial
DBTA	Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística
DOA	Discoteca Oneyda Alvarenga
DPM	Discoteca Pública Municipal de São Paulo
FMC	Fundação Municipal de Cultura
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INCR	Inventário Nacional de Referências Culturais
LC	Library of Congress
LP	Long Play
MPF	Missão de Pesquisas Folclóricas
MIS	Museu da Imagem e do Som
ME	Música erudita
ONU	Organização das Nações Unidas
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
PA	Pará
PB	Paraíba
PE	Pernambuco
PBH	Prefeitura Municipal de Belo Horizonte
PCH	Programa de Cidades Históricas
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
RBCN	Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial
RBF	Revista Brasileira De Folclore
RPM	Rotação por Minuto
SPAN	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico E Artístico Nacional
SEF	Sociedade de Etnografia E Folclore
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1.1 Definindo os contornos da pesquisa	19
1.2 Questões fundamentais e objetivos	22
1.3 Objetivos e considerações metodológicas	25
CAPITULO 2- A informação e o conceito de patrimônio cultural	32
2.1 A Ciência da Informação: evolução de um campo científico	34
2.2 Informação e o patrimônio-cultural	46
2.2.1 Memória, identidade, tradição, cultura e informação.	50
2.3 Patrimônio histórico-cultural: histórico e institucionalização.....	62
2.3.1O Estado novo e a criação do SPHAN	69
2.3.2 O Decreto-lei nº 25 de 1937: a instituição do tombamento	72
2.4 O Patrimônio imaterial: a instituição do Registro e do Inventário como instrumentos legais de proteção	78
CAPÍTULO 3 DOCUMENTAÇÃO E REGISTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	101
3.1 Aspectos particulares dos suportes não-convencionais e audiovisuais	103
3.2 Documentação audiovisual ou não-convencional: limites e possibilidades para o registro do patrimônio imaterial	109
3.2.1 Os registros de áudio em suportes mecânicos	116
3.2.2 Suportes magnéticos.....	118
3.2.3 Alguns apontamentos sobre a documentação de gravação em audiovisual de música e sua proteção como patrimônio cultural.....	119
CAPÍTULO 4 MÁRIO DE ANDRADE E ONEYDA ALVARENGA: o processo de resgate da cultura popular através da Missão de Pesquisas Folclóricas	123
4.1 Mário de Andrade e o seu projeto de preservação do patrimônio cultural.....	124
4.2 A Missão de Pesquisa Folclórica - MPF.....	133
4.2.1 A pré-produção da Missão de pesquisas folclóricas: O curso de Etnografia e folclore.....	140
4.2.2 A pré-produção da missão de pesquisas folclóricas: recomendações, cuidados e a escolha da equipe	144
4.3 A coleta e a documentação produzida pela Missão de Pesquisas Folclóricas.....	151
4.4 Oneyda Alvarenga	167
CAPÍTULO 5: A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA	179
5.1 A Discoteca Pública Municipal de São Paulo.....	180
5.2 Concepção e criação: Organização dos serviços.....	186
4.2.1 Registros sonoros, serviços de folclore e consultas públicas.....	187
5.3 A organização dos fundos de pesquisa relativos à Missão de Pesquisas Folclóricas.....	204
5.4 A Discoteca Municipal de São Paulo na atualidade.....	210
CAPÍTULO 6: CONCLUSÃO	219
REFERÊNCIAS	225

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consolida o resultado da pesquisa sobre a Discoteca Pública Municipal, criada em 1938 e nomeada posteriormente por Discoteca Oneyda Alvarenga; analisa e reflete sobre a construção de um acervo peculiar, de caráter não-convencional, tendo como objetivo trazer para a discussão na Biblioteconomia e na Ciência da Informação a realidade do patrimônio imaterial, inserindo esta problemática no universo dos registros da informação e da memória. A pesquisa visava apreender e analisar a trajetória da referida discoteca e, de forma simultânea, lançar um olhar sobre os protagonistas que estiveram à frente desta instituição e em especial da Missão de Pesquisas Folclóricas.

O percurso da pesquisa inicia-se por um lado na vontade de elaborar uma investigação em profundidade sobre o tema do patrimônio cultural, e por outro de compreender as interconexões com a área da Ciência da Informação. Dessa forma se faz necessário recontar o início do trabalho; ele tem seu começo no momento do processo de seleção de candidatos ao curso de doutorado em Ciência da Informação tendo se definido à época que a temática central da pesquisa estaria no campo do patrimônio e na cultural imaterial.

Ao participar do processo de seleção de candidatos ao curso de doutorado em Ciência da Informação, apresentamos como tema de pesquisa desenvolver a questão do patrimônio cultural. Tal escolha se deu em função dos interesses pessoais, considerando a conservação e preservação de acervos bibliográficos, consubstanciado com a prática de trabalho como bibliotecária, adquirida no Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte – CRAV, equipamento cultural da Fundação Municipal de Cultura – FMC da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – PBH no período de 2004-2009.

Assim, em razão dos aspectos acima indicados e em função dos trabalhos desempenhados na instituição CRAV, que permitiu o contato com profissionais da área da produção audiovisual e da conservação de acervos fílmicos, bem como, com a organização de informações relacionadas ao universo da política e gestão cultural, incluindo os setores de documentação de registros iconográficos e audiovisuais das manifestações culturais de Belo Horizonte, foi possível então, definir a proposta de

pesquisa. Esta propunha-se a analisar quais seriam os subsídios de informação necessários para formular uma política de preservação de acervos, adequada à rede de bibliotecas da FMC, frente ao uso dessa modalidade de registro – os audiovisuais.

Vale esclarecer que àquela época o projeto pretendia definir os parâmetros de conservação e preservação presentes nas práticas consolidadas no cuidado dos acervos nas bibliotecas da FMC e analisar a política de preservação existente, confrontando com as demais políticas, incluindo-se também as nacionais. Para tanto tornou-se imprescindível debater o tema à luz de disciplinas como aquelas voltadas ao entendimento da epistemologia da Ciência da Informação¹, e ainda, as disciplinas específicas de patrimônio cultural, realizadas nas Escolas de Arquitetura e de Belas Artes, em seus respectivos programas de pós-graduação. A partir do acesso as referências teóricas fundamentais para o entendimento do fenômeno, que é a patrimonialização, foi possível perceber que no Brasil todas as referências tinham como ponto de convergência o Anteprojeto de lei de Mário de Andrade, de 1935.

O contato com algumas obras do escritor Mário de Andrade, já era uma realidade, haja vista os trabalhos desenvolvidos no CRAV, em conjunto com historiadores, sociólogos, antropólogos e cineastas, destacando-se dentre as obras, de forma especial o “*Dicionário de Música Brasileira*” e de alguns textos sobre estudos do folclore. Vale destacar também que era uma das atividades da instituição, a documentação em vídeo e fotografia das manifestações culturais de Belo Horizonte (relacionadas ao universo da religiosidade afro-brasileira). Como bibliotecária da instituição constituía-se como parte do trabalho organizar a biblioteca de apoio, bem como dar o tratamento técnico, ou seja, indexar e classificar os registros audiovisuais produzidos pelo CRAV, conforme o Classificação Decimal de Dewey (CDD), instrumento de catalogação e indexação adotado pela FMC.

Entretanto, para esta experiência de tratamento informacional, apresentaram-se uma série de dificuldades, pois, não havia descrição temática específica para a categoria folclore e sobre esta faceta de assunto o indicado pela CDD era incluir os termos “Congada”, “Candomblé” e “Irmandade do Rosário” na grande categoria Religião. Esta

¹ Disciplinas de Teoria do conhecimento (ECI/UFMG), Tópicos em Arquitetura e Urbanismo II (ARQ/UFMG) e Tópicos Especiais em Artes IV (EBA/UFMG)

recomendação, além de não ser representativa do assunto, desagradava aos pesquisadores já citados, pois não traduzia, de forma adequada, as manifestações pesquisadas. A solução para contornar a limitação apresentada, estava em buscar auxílio em fontes de referências pertinentes e conseguisse chegar a uma conclusão a contento, ou seja, criar um tesouro específico sobre as manifestações afro-religiosas de Belo Horizonte. Tal publicação infelizmente não chegou a ser finalizada, pois a instituição passou por mudanças em sua estrutura funcional e os trabalhos não foram concluídos.

Porém, a instigante experiência vivenciada na PBH, acrescentadas pelas leituras relacionadas ao patrimônio cultural durante os primeiros semestres do doutorado, foi o suficiente para iniciar um processo de intensa curiosidade em relação as primeiras instituições criadas para a manutenção da memória e da identidade brasileira, bem como, dos personagens que foram os protagonistas dessa história.

Tornou-se evidente que a presença dos modernistas e novamente de Mário de Andrade surgiu como orientação das leituras, fazendo-nos descobrir que ao redor da vida e do trabalho do escritor havia um interessante projeto em torno da preservação da cultura popular e em especial do patrimônio imaterial. Através da leitura de o “Turista aprendiz”², o escritor nos apresenta à visão real, diferente do Brasil urbano e paulistano com que estava acostumado.

As leituras mais importantes deste momento foram: a Revista do IPHAN, n. 32, publicação especial sobre o centenário de Mário de Andrade. A obra de Paulo Duarte, sócio e amigo de Mário de Andrade “*Mário de Andrade por ele mesmo*”, na qual o autor apresenta as correspondências mantidas por eles, desde o início do Departamento Municipal de Cultura até a sua morte em 1945. O livro “*O inventário dos Sentidos de Mário de Andrade*” de Gilberto Nogueira e “*Câmara Cascudo e Mário de Andrade*” de Câmara Cascudo. A leitura desses e outros textos indicaram uma nova direção a seguir e consolidou a conexão entre a tríade, informação, memória e identidade e deu uma fundamentação teórica mais sistemática sobre o tema a ser desenvolvido na tese.

² O livro *O Turista Aprendiz*, é fruto das anotações diárias durante as viagens etnográficas que Mário de Andrade realizou pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil nos anos 20. Alguns dos registros publicados neste livro também foram publicados em colunas jornalísticas de autoria do próprio Mário de Andrade, quando ele escrevia material como correspondente enquanto realizava suas viagens.

Desta forma e em face das novas perspectivas de estudo que se colocaram a partir das leituras citadas anteriormente, ou seja, a origem de Mário de Andrade e seus desdobramentos enquanto homem público a frente do Departamento Municipal de Cultura e como proponente do Anteprojeto e ainda o contexto histórico-cultural que propiciou a institucionalização do Anteprojeto, firmaram-se como questão fundamental a ser pesquisada revelando a importância do entendimento que esta situação histórica determinava. Foi também durante o processo da pesquisa que, a figura de Oneyda Alvarenga, ex-aluna de Mário de Andrade se destacou. Ao que tudo indica ela se constituiu, junto com ele, a figura significativa na construção de instituições voltadas ao estudo da cultura imaterial e dos seus registros em audiovisual, de maior importância do país, ou seja, a viagem da Missão de Pesquisa Folclóricas.

Em face desta descoberta e do desconhecimento na área de Ciência da Informação do trabalho informacional criado pelos dois, deu-se início a uma pesquisa documental sobre a pessoa de Oneyda Alvarenga e também da Discoteca Pública Municipal. Considerando este percurso e as indagações suscitadas, foi realizada então uma viagem a São Paulo, para pesquisar os acervos da Biblioteca Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – onde está recolhido o arquivo pessoal de Mário de Andrade – e ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), onde encontra-se instalada hoje a Discoteca Oneyda Alvarenga.

1.1 Definindo os contornos da pesquisa

Como apresentado, esta tese tem sua origem ligada ao entendimento da construção do patrimônio cultural no Brasil, tendo a Discoteca Oneyda Alvarenga – DOA como locus de observação. A DOA, possui o nome da musicista, poeta e diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (DPM), Oneyda Alvarenga. Ela foi discípula de Mário de Andrade e juntamente com outros intelectuais do início do século XX, foram responsáveis pelos contornos dados às políticas e as instituições voltadas ao patrimônio cultural que contribuíram para o entendimento de patrimônio que temos hoje.

Desde o momento em que o olhar modernista figurou sobre a cultura nacional vemos em Oneyda Alvarenga um exemplo de ação e reflexão sobre as possibilidades de construção de acervos específicos voltados à proteção material e imaterial da cultura

popular. Ao longo deste trabalho iremos visualizar como foi possível garantir o acesso aos bens culturais atrelados aos processos de preservação, conservação e informação, temas que são espaços de interesse a todas as áreas relativas ao patrimônio cultural, sejam no Brasil e no exterior.

Os estudos sobre a construção do patrimônio cultural brasileiro destacam o papel fundamental de Mário de Andrade, que, como poucos em sua época, colaborou para fixar as bases teóricas, ideológicas e políticas para a formulação de uma legislação de preservação e fomento à preservação do patrimônio cultural, material e imaterial no Brasil.

No que se refere à preservação das manifestações da cultura brasileira e da promoção da cientificação do saber cultural, o conhecimento de Mário de Andrade também foi de importância decisiva. Seu trabalho nesta área deriva de suas investigações e projetos em torno do descobrimento da autêntica cultura nacional, de forma a avançar para além do projeto modernista, movimento de que Mário de Andrade foi articulador e militante.

Em 1936, por solicitação do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, Mário de Andrade redige o Anteprojeto da lei de proteção ao patrimônio cultural, no qual propõe a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). No documento, pelas definições de Mário,

[...] entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil. (ANDRADE, 2002, p.272)

Verdadeiro visionário, Mário de Andrade enxergou claramente a riqueza das expressões que compõem as manifestações culturais e a importância da diversidade cultural nos processos de construção da sociedade. Seu amplo conceito de patrimônio estava à frente das concepções culturais da época. Em seu ousado Anteprojeto, são propostos quatro livros de tomo, abrangendo oito categorias de classificação, tratando de bens tangíveis e intangíveis. Vale ressaltar que, com Mário de Andrade, a ideia de patrimônio agregado à formação do cidadão ganha espaço para a implementação de ações em políticas públicas voltadas ao direito de acesso e de preservação da memória e dos costumes tradicionais brasileiros.

Desde a década de 1940 até os dias de hoje, a legislação em torno da proteção do patrimônio histórico e cultural passou por alterações profundas, que vai da criação de instituições e programas voltados à formação de especialistas e profissionais das diversas áreas que cobrem o vasto campo de atuação, até as atividades que envolvem as áreas destinadas à preservação, uso e disseminação do patrimônio cultural.

Atualmente intensificaram-se as discussões acerca da importância da proteção ao patrimônio cultural e a regulamentação das ações de preservação de bens culturais em nível mundial e no qual cresce, concomitantemente, a preocupação com o documento e especialmente com a informação nele contida, argumento que impulsionou grande parte das discussões e propostas para as ações e políticas de proteção do patrimônio cultural.

Entretanto, em termos práticos, estão os profissionais que lidam diretamente com a manutenção de espaços de memória como bibliotecas, arquivos e museus, cientes das relações estabelecidas junto à sociedade que mantêm e legitima as instituições que atuam, preparados para lidar com as demandas informacionais necessárias? Estes estão habituados a lidar com a variedade e as necessidades desses tipos de artefatos, ou de seus registros? Quais são as principais dificuldades enfrentadas? Quais são as principais referências voltadas às possibilidades informativas desses acervos?

Em razão de tais questionamentos e da correlação com a área de informação é que se instaura a proposta da presente pesquisa. Ao investigar a atuação e possibilidades da informação no espaço do patrimônio cultural, foi preciso realizar um levantamento bibliográfico em torno da história e da evolução do patrimônio cultural, a fim de estabelecer conexões entre as áreas e domínios específicos.

Durante as leituras realizadas, as atenções se voltaram para Mário de Andrade e as pessoas com quem ele se relacionava destacando-se a pessoa de Oneyda Alvarenga que foi responsável, dentre outras ações, de organizar a documentação pessoal de Mário de Andrade (*pós mortem*). O acervo da DPM, em especial a sua coleção histórica possui, além da documentação administrativa da Discoteca nela também se inclui o material da Missão de Pesquisa Folclóricas – MPF. A documentação da Missão corresponde ao levantamento de dados mapeados nos dezoito Estados do Norte e do Nordeste percorridos pelos pesquisadores e se constitui em um dos primeiros trabalhos de registro do patrimônio imaterial em audiovisual no Brasil, acervo que representa uma

experiência de documentação, pesquisa e investigação do patrimônio cultural popular do Brasil nos anos de 1935.

O contato com as fontes documentais delineou o desenho metodológico da tese. Ficou claro que a pesquisa seria qualitativa e de fundo documental, levando-nos a opção de conduzi-la em termos qualitativos, através da análise documental e elegendo como dimensão central a inter-relação de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade, bem como as interlocuções por eles estabelecidas que propiciaram a viabilidade da Missão de Pesquisas Folclóricas e da manutenção das atividades da Discoteca Pública Municipal.

Os estudos teóricos permitiram apreender e construir, através do levantamento das atividades desenvolvidas pela Discoteca Pública, um dos pilares para a formação de um acervo voltado ao registro da cultura imaterial e à etnografia. Em razão desta primeira aproximação apenas consultando os documentos foi possível vislumbrar ou descortinar esta construção, fato que se constituiu em elemento desafiador, de forma a compreender como os homens apreendiam os assuntos de seu tempo, ou, colocando tal questão em termos atuais, perguntar-se de que forma os homens construía as informações voltadas ao conhecimento da cultura em seu tempo.

1.2 Questões fundamentais e objetivos

Assim, tendo em vista as novas perspectivas de estudo que se colocaram durante o percurso acadêmico, pode-se, nortear a problemática da tese e apresentar a Discoteca Oneyda Alvarenga como seu objeto principal. Em uma dimensão macro podemos dizer que é no contexto do entendimento dos usos do patrimônio cultural e de seus aspectos informacionais que se concentra o tema central desta tese. As problemáticas que se colocam são: Qual a importância do trabalho desenvolvido na Discoteca Oneyda Alvarenga na construção do registro da memória brasileira no contexto dos anos de 1940? Como a manutenção do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas podem servir de modelo para a guarda e sistematização de informações relacionadas aos registros do patrimônio imaterial na atualidade?

Dessa forma, visando ampliar o entendimento de tais indagações, a proposta da tese se concentra na análise de três conjuntos de documentos: o entendimento dos referenciais

teóricos que compõem o patrimônio cultural e os bens intangíveis, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga; a construção da Discoteca e as estratégias de organização e manutenção do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Porém é oportuno interrogarmos: qual é a importância dessa problemática para a Ciência da Informação? O tema patrimônio cultural vem alcançando na literatura da Ciência da Informação destaque progressivo no cenário nacional e internacional. As discussões a respeito das políticas de proteção ao patrimônio incluem desde a legislação acerca das definições do vasto acervo que forma o patrimônio cultural, até as determinações legais sobre a atuação dos diversos profissionais nesse espaço. Evidenciam-se inúmeras iniciativas registradas pela produção técnico-científica da área e as de caráter interdisciplinar ressaltando, neste caso, publicações dos campos de Biblioteconomia, Arquivologia, História, Arquitetura e Museologia, dentre outros campos do saber, que denotam preocupações de órgãos, de instituições e empresas, de comissões, de pessoas e da sociedade de modo amplo, com a preservação do conhecimento mundial.

A ampliação do alcance das obras culturais e o compartilhamento das discussões sobre as formas de atuação, além de promover ações culturais com maior abrangência geográfica, favorecem a esfera social ao acesso aos bens e aos benefícios decorrentes deste contato. A inserção e articulação das pessoas no espaço social revelam diferentes contornos de uma produção cultural, confrontando e estimulando valores. Dentro deste contexto legal o artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 estabelece que cabe ao Poder Público, com o apoio da comunidade, a proteção, a preservação e a gestão do patrimônio histórico e artístico do País.

Entretanto, como este vasto e complexo pacote patrimonial é vivido, partilhado e compreendido pela sociedade? Em seu trabalho "*Patrimônio histórico e cultural*" Funari (2008), coloca a dicotomia existente entre patrimônio e acesso social como se o patrimônio fosse algo alheio, velho e distante da sociedade. "O patrimônio histórico virou sinônimo de igrejas barrocas, palácios e casas-grandes" FUNARI (2008). Uma situação contraditória se coloca quando verificarmos a existência de grupos, comunidades e entidades civis que se mobilizam para se apropriar e para manter os bens culturais atrelados aos processos culturais na construção e manutenção da memória social.

Como qualquer um dos campos que são relativos à cultura, o patrimônio cultural reflete as contradições e avanços das políticas públicas em suas distintas formulações. Em especial os dilemas que se apresentam frente a uma sociedade desigual buscando garantir que o estado subsidie a efetiva distribuição do conjunto dos bens sociais (incluindo os culturais), econômico e político em sua sociedade. Neste sentido é importante para a sociedade brasileira superar os desafios sociais, políticos e principalmente os direitos de acesso à cultura e informação colocados para o Brasil neste século.

Não há dúvida quanto ao tamanho da dívida social brasileira, seus contornos e sua diversidade. Também não estão claros os papéis e as áreas de interlocução que se ampliam com o amadurecimento do Estado brasileiro, que deverão somar os esforços e trabalhar para alcançar resultados com a urgência e a consistência necessária no que se refere à preservação e ao seu uso simbólico ou materiais voltados ao patrimônio cultural. Entretanto, o acesso aos bens culturais é garantido com a manutenção de unidades informacionais, tradicionais e mesmo aos mais modernos espaços, como os museus virtuais ou os repositórios de informação e de documentação eletrônica.

Em face destas indagações, cabe à Ciência da Informação, enquanto campo do saber, estar apta a exercer na área do patrimônio cultural ações efetivas seja por meio de melhor qualificação de seus formandos e profissionais, seja como espaço de reflexão das questões mais amplas relativas ao acesso e a manutenção de acervos e coleções específicas. Há ainda a necessidade de trabalhos e pesquisas de cunho técnico, específicas no tratamento e nas metodologias e atividades informativas básicas de atendimento ao usuário, consulente, visitante e cidadão. Vale acrescentar que, conhecer trabalhos produzidos em épocas passadas permite não só contar, no presente, com um conjunto de experiências a serem analisadas e tomadas como referência para novos empreendimentos, mas, fundamentalmente como instrumento para o trabalho qualificado de informação no âmbito do patrimônio.

As atividades desenvolvidas pela Discoteca Pública Municipal revelam em última medida as possibilidades de trabalho em torno do patrimônio imaterial. Os processos relacionados à coleta, tratamento, registro, preservação do conjunto de documentos em suporte audiovisual e dos seus documentos correlatos, possibilitam sob o enfoque da

Ciência da Informação analisar as relações informacionais envolvidas na construção desse acervo e sua disseminação ou transferência. Bem como, integrando-se a estes aspectos a análise da história de vida de Oneyda Alvarenga, possibilitará conhecer e apresentar as possibilidades informacionais no âmbito de uma instituição de promoção e preservação da cultura popular e do patrimônio imaterial. Diante do exposto a focalização deste trabalho se fez tendo como cerne as seguintes indagações:

- 1) Quem foi Oneyda Alvarenga e como se dá a inter-relação Mário-Oneyda?
- 2) Quais são as características dos suportes informacionais que compõem as coleções da Discoteca e seus principais elementos para a sua documentação e preservação?
- 3) Quais foram as inovações apresentadas no trabalho da Discoteca para o acervo audiovisual em folclore (manifestações da cultura popular e etnográficos)?
- 4) Qual o modelo de organização-estrutural da Discoteca?

1.3 Objetivos e considerações metodológicas

Apresenta-se a seguir o conjunto de objetivos que se constituíram em norteadores para o trabalho da pesquisa:

- Descrever a dimensão histórica do protagonismo de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga no que se refere ao conceito de patrimônio cultural;
- Discutir as principais referências teóricas que permeiam o entendimento de patrimônio cultural imaterial do Brasil;
- Identificar as relações informacionais estabelecidas pela Discoteca e seus desdobramentos e consequências em termos da memória, preservação e registro da cultura imaterial?

Com a intenção de encontrar respostas para os questionamentos apresentados anteriormente, buscou-se desenvolver procedimentos metodológicos específicos e adequados aos problemas suscitados. Em virtude da temática definida e das características do objeto de pesquisa, seu desenvolvimento se fez tendo como eixo a análise documental. Optou-se por conduzir a pesquisa com uma orientação qualitativa,

uma vez que era necessário visualizar o contexto de criação da Discoteca, com o propósito de compreender as orientações que permitiram a sua existência e a permanência da coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas por mais de 80 anos.

Como indicado segundo, Chizzotti (2005, p.16), “(...) a determinação de um problema a ser pesquisado pode originar-se, pois, da observação direta e da reflexão sobre fatos observáveis, de leituras e de análises pessoais, de fontes documentais orais ou escritas.” No que se refere a coleta de dados em pesquisa qualitativa, devemos ter em mente que os dados são colhidos, iterativamente, num processo de idas e voltas, nas diversas etapas da pesquisa e na interação com seus sujeitos. Para Chizzotti,

em geral, a finalidade de uma pesquisa qualitativa é intervir em uma situação insatisfatória, mudar condições percebidas como transformáveis, onde pesquisador e pesquisados assumem, voluntariamente, uma posição reativa. No desenvolvimento da pesquisa, os dados colhidos em diversas etapas são constantemente analisados e avaliados. Os aspectos particulares novos descobertos no processo de análises são investigados para orientar uma ação que modifique e as circunstâncias indesejadas. (p. 89)

Dela faz parte a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação e do objeto de estudo. Nas pesquisas qualitativas, é frequente que o pesquisador procure entender os fenômenos, segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada e, a partir, daí situar a interpretação dos fenômenos estudados.

O desenvolvimento de um estudo de pesquisa qualitativa supõe um corte temporal-espacial de determinado fenômeno por parte do pesquisador. Esse corte define o campo e a dimensão em que o trabalho desenvolver-se-á, isto é, o território a ser mapeado. O trabalho de descrição tem caráter fundamental em um estudo qualitativo, pois é por meio dele que os dados são coletados. Existem, pelo menos, três diferentes possibilidades oferecidas pela abordagem qualitativa: a pesquisa documental, o estudo de caso e a etnografia.

Em especial frente aos objetivos a serem alcançados a pesquisa documental tornou-se a modalidade adequada para que obtivéssemos as informações necessárias para compor um quadro da situação em questão. Segundo Laville e Dione (1999), a pesquisa documental é constituída pelo exame de materiais que ainda não receberam um tratamento analítico ou que podem ser reexaminados com vistas a uma interpretação

nova ou complementar. Pode oferecer base útil para outros tipos de estudos qualitativos e possibilita que a criatividade do pesquisador dirija a investigação por enfoques diferenciados. Este tipo de pesquisa permite o estudo de pessoas a que não temos acesso físico (distantes ou mortas). Além disso, os documentos são uma fonte não-reativa e especialmente propícia para o estudo de longos períodos de tempo.

Entretanto, as autoras acima citadas salientam os limites da pesquisa qualitativa, para elas, a tarefa de coletar e analisar os dados é extremamente trabalhosa e tradicionalmente individual. Muita energia faz-se necessária para tornar os dados sistematicamente comparáveis. Além disso, costuma ser grandes as exigências de tempo necessário para registrar os dados, organizá-los, codificá-los e fazer a análise. Também preocupados com essas questões, as autoras ressaltam que a coleta, a interpretação e a avaliação dos dados são problemáticos em qualquer tipo de pesquisa seja ela quantitativa ou qualitativa.

No que se refere à coleta de dados em pesquisa qualitativa, devemos ter em mente que os dados são colhidos, interativamente, num processo de idas e vindas, nas diversas etapas da pesquisa e na interação com seus sujeitos. Desta forma, após as visitas de campo necessárias e das entrevistas, poderemos assim, ainda redefinir os nossos objetivos de forma que a questão seja enfim elucidada. Concretamente, a interpretação dos dados desta pesquisa revelará ainda uma leitura pessoal, realizada a partir de uma determinada perspectiva teórica e em função dos documentos pesquisados.

Um levantamento de fontes e de documentos relativos à Discoteca foi a principal orientação para construir uma trajetória frente a diversidade de publicações existentes sobre a relação de Mário de Andrade para com as manifestações culturais, seja através de seu trabalho literário, musical, político ou simplesmente pessoal. Mas tendo em mente que o nosso objeto não pretende construir uma obra biográfica, em função dos recortes propostos e do alcance teórico limitado para este fim, decorrente da formação e da especificidade desta pesquisadora. Na medida em que as leituras foram realizadas, coligimos aquelas obras que de forma direta ou indireta se referia especificamente a Discoteca e a ideia de registro do patrimônio cultural imaterial. As visitas realizadas nas instituições acidadas (IEB, Biblioteca Mário de Andrade e na Discoteca) nos orientou em buscar material nas principais referências sobre os temas patrimônio cultural, bens culturais tangíveis e intangíveis, na legislação e marcos do processo de formação da

preservação patrimonial presentes nas cartas patrimoniais e principalmente nas fontes primárias escritas pelos próprios protagonistas em questão: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga.

Mário de Andrade ao longo de sua vida produziu um acervo de cartas epistolares de enorme valor, que tem servido de base documental às diversas pesquisas em torno de sua vida e de suas atividades. O conjunto das correspondências de Mário de Andrade foi a sua maioria publicada em livros ou está disponível no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, podendo ser acessadas *on line*, ou mesmo na consulta aos documentos originais na instituição.

No caso de Oneyda Alvarenga, o levantamento de sua vida e trabalho foi mais difícil, ela era pelo que as fontes indicam uma pessoa reservada e as suas publicações são focadas no trabalho da Discoteca, ou em artigos e estudos sobre música folclórica. Em um determinado momento pensou-se em coletar dados em Varginha, cidade natal de Oneyda Alvarenga, entretanto, como ela não teve filhos e parentes que pudessem ser contactados e ao investigar as instituições culturais da cidade sobre ela, fomos surpreendidos pelo quase total desconhecimento da mesma, aliás fomos convidados para irmos na cidade contar das obras e feitos de uma de suas cidadãs mais famosas. Em função desta realidade, foi realizado entrevistas junto a equipe da discoteca.

Novamente o conjunto documental das cartas tornou-se um caminho promissor. As correspondências de Oneyda Alvarenga também estão disponíveis no IEB ou na DPM, bem como os documentos relacionados à formação e atividades desenvolvidos pela Discoteca Pública, que se encontram no arquivo da própria instituição. Sobre as vantagens e aplicação deste tipo de fonte documental como técnica de pesquisa tem sido objeto de estudo nas pesquisas qualitativas, por fornecerem ao pesquisador informações muito próximas ao cotidiano dos indivíduos que as produziram, além de permitir maior profundidade na análise de fatos, pois revelam o íntimo de quem as produziu. Matildes Demétrio dos Santos (1998), em sua “*Obra ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*” a autora utiliza as cartas epistolares como fonte documental privilegiada. Segundo a autora:

a correspondência funciona como um meio de pesquisa realmente significativo, adquirindo valor e estatuto de um documento histórico, pois a escrita das cartas registra muitas das transformações profundas da história

política e literária (...) na escrita das cartas, lugar e data são fatores preponderantes que, uma vez obedecidos, têm a vantagem de situar no tempo e no espaço a feitura e o conteúdo da mensagem. A data, especialmente, delimita e capta o momento em sua fugacidade. Não se trata de relatar ações ou acontecimentos de cada dia, como num diário. Trata-se de recompor um espaço íntimo, mas de tempo determinado, uma forma de reviver e repensar o que está acontecendo. (p. 22)

Entretanto, os relatórios e as anotações realizadas no cotidiano da Discoteca, ainda não foram relacionados num inventário descritivo, mas a sua consulta é facultada pela diretoria da instituição, com prévia notificação e tendo a supervisão da equipe de documentação. As grandes fontes de consulta foram os relatórios publicados na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, pela própria Diretora da DPM.

Somam-se as teses e dissertações frutos da investigação desses dois personagens, cada um sob um olhar ora na produção musical, outros na relação da Discoteca com a formação do panorama cultural da cidade de São Paulo, na descrição de serviços específicos da Discoteca, ou na Missão de Pesquisas Folclóricas.

Todo este conjunto documental permitiu abrir um universo de informações que sob a luz e focalização dos objetivos da pesquisa permitiram enfim dar corpus a investigação. Assim, em decorrência da proposta inicial e com os subsídios teóricos que a sustentam apresentamos as subdivisões desta tese:

O capítulo um: **“Introdução”** indica o tema da tese, as questões fundamentais de sua relevância para a área da Ciência da Informação, os objetivos a serem alcançados e a metodologia e técnicas de pesquisa empregada;

O capítulo dois: **“A informação, patrimônio cultural e os registros audiovisuais”** remete ao desenvolvimento do termo informação, bem como da delimitação epistemológica da CI. Trata também do conceito de patrimônio e patrimônio cultural imaterial, seu desenvolvimento e caracterização legal no Brasil; traz também as características históricas, físicas dos suportes de registro em audiovisuais. Bem como o debate sobre a importância da documentação de apoio para a preservação do patrimônio histórico cultural, em especial do patrimônio imaterial.

O capítulo três “**Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga: o processo de resgate da cultura popular através da Missão de Pesquisas Folclóricas**” procura traçar o perfil dos personagens principais da tese, em especial de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga e seu protagonismo a frente da Discoteca Pública Municipal. Destaca a Missão de Pesquisas Folclóricas e sua organização.

O capítulo quatro “**A Discoteca Pública Municipal**” refere-se ao lócus de trabalho de Oneyda Alvarenga, apresenta sua evolução e construção do acervo, em especial ao conjunto de documentos relativos à Missão de Pesquisas Folclóricas. A construção da Discoteca como fonte de referência cultural e patrimonial. Os obstáculos para a criação no início do século XX de uma coleção não convencional. Ainda apresenta uma descrição da instituição na atualidade.

O capítulo cinco “**Conclusão**” resgata, de forma sintética, os principais aspectos advindos da pesquisa, em especial aqueles relacionados a Discoteca e a instituição como espaço de promoção cultural e de preservação da memória nacional.

As imagens não foram introduzidas na igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura do simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. A incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utiliza as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé...A frouxidão dos afetos, para que aqueles cuja devoção não é estimulada por intermédio dos ouvidos, sejam provocados pela contemplação dos olhos...já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê...assim por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos. OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. 2000, p. 247

CAPITULO 2- A informação e o conceito de patrimônio cultural

A Ciência da Informação como ciência social aplicada se coloca como um espaço de geração de conhecimento e tem como centralidade a informação, constituindo-se como objeto de análise, quantificação e mensuração, em termos das diversas aplicações do saber humano. Seu desenvolvimento se dá como resultado das transformações sociais no âmbito da sociedade bem como da inclusão das tecnologias decorrentes dos estudos e inovações da área da informática, a partir da década de 1950, associada aos conceitos advindos das áreas da documentação e da biblioteconomia.

Três fatos podem ser considerados como responsáveis e necessários à formação da Ciência da Informação: a explosão da informação, a implosão do tempo e a tecnologia. Na realidade, pode-se afirmar que, a partir do advento da informática, foi possível o armazenamento e a mais ampla distribuição de enormes volumes de informação.

No que se refere à produção científica, tal fato pode ser comprovado pelo crescimento da literatura científica, originando grandes bases de dados e sistemas de recuperação da informação, determinantes para que os teóricos e os profissionais da informação voltassem seus estudos para soluções demandadas por esse crescente e rápido fluxo informacional. Por outro lado, isso teve como consequência a rápida velocidade na transmissão das informações, o que também se reflete em um novo modo de produção, em que a distância foi compensada pela economia de tempo, fator indispensável à organização de diferentes esferas sociais.

Esses elementos, presentes no contexto social, servem como localizadores para se estabelecer a ótica relativa à sociedade da informação, que se define por ser uma sociedade que possui a informação como elemento primordial em seus processos de formação social. No campo científico, a Ciência da Informação surge como consequência desse momento histórico, que se traduz na formulação a seguir:

[...] tais mudanças provocaram simultaneamente uma mudança epistemológica. Isso nos faz constatar que, hoje, o objeto da Ciência da Informação não é mais o mesmo da biblioteconomia e de suas veneráveis disciplinas co-irmãs. Não é mais a biblioteca e o livro, o centro de documentação e o documento, o museu e o objeto, mas a informação. (LE COADIC, 1996, p. 21).

Apresentaremos a seguir a evolução histórica da área, ressaltando seu caráter inerentemente social, já que a mesma é determinada pelas questões sociais e por elas demarca seus temas de estudo. Também traremos o conceito de patrimônio cultural, ressaltando a relações estabelecidas entre o patrimônio e a informação.

2.1 A Ciência da Informação: evolução de um campo científico

Não é recente a preocupação e a necessidade do homem de guardar seus registros; há indícios de que há mais de 4.000 anos, na Mesopotâmia, conservavam-se em tabuletas de argila organizadas, seus documentos contábeis, contratos, despachos governamentais, sentenças, dentre outras ações mais próximas do cotidiano e da vida privada das pessoas.

Porém, o olhar científico sobre as questões práticas da informação foram inicialmente tratadas na biblioteconomia e na arquivologia, as profissões que tradicionalmente lidam com a guarda, conservação e manuseio dos documentos, a partir da segunda metade do século XIX. Segundo Robredo,

A mudança de paradigma do documento como foco para o seu conteúdo, ou seja, para a informação, acontece ainda bem mais próxima de nós, com o surgimento da ciência da informação, a qual com o auxílio das novas tecnologias da informação e da comunicação têm revolucionado e ampliado os horizontes do que poderia ser chamado de ciências da documentação. (ROBREDO, 2004, p.10).

Parece óbvio dizer que a CI trata da informação, porém o que significa informação? Com relação à epistemologia da ciência, deve-se definir o objeto de estudo de uma área científica com o propósito de delimitar seu escopo de interesse. Entretanto, não basta apenas dizer que a palavra informação é um termo polissêmico, ou de difícil definição e aceitar seu caráter abstrato, sem reflexão. Na realidade, a dificuldade de definição reside no fato de o termo informação ter significados diferentes em outras disciplinas, que são importantes para a CI em função de a mesma ser uma ciência interdisciplinar.

Conforme Capurro e Hjørland (2007)

O conceito epistemológico de informação põe em jogo processos de informação não humanos, particularmente na física e na biologia, e, vice-versa, os processos psíquicos e sociológicos de seleção e interpretação devem ser considerados usando-se parâmetros objetivos, deixando de lado a dimensão semântica ou, mais precisamente, considerando-se parâmetros objetivos ou situacionais de interpretação. Este conceito pode ser ilustrado também nos termos da física, com relação a mecanismos de liberação como sugeriremos. Não se pode esperar que nossa revisão do conceito de informação nas ciências naturais bem como nas ciências humanas e sociais seja completa. (CAPURRO E HJORLAND, 2007, p. 150).

Sobre este tema Rendón Rojas (2005) afirma que a história da CI inicia-se a partir de estudos sobre os sistemas informativos documentais no início do século XX; tais

sistemas são formados pela relação entre informação, documento, usuário e instituição; estes elementos são considerados categorias correspondentes a um núcleo central das questões que compõem o universo da Ciência da Informação.

Para o autor, acima citado, a informação deve ser analisada sob um enfoque pragmático, pois ela é definida através da relação entre o sujeito, entendido com um ente real, e de suas atividades informativas. A informação não é apenas dados, mas ela se forma através de uma interpretação simbólica e estruturada, em uma rede que envolve o registro ou documento, os usuários (quem usa e consome a informação), a instituição depositária e o profissional de informação. Desta maneira podemos definir os elementos desta relação como:

- a) documento: é a objetivação da informação, independentemente do seu material (Tablet, papiro, pergaminho, papel, disco magnético, óptico, etc) ou simbólica (Desenho, pintura, roteiro, código binário, etc) e manifestação fenomênica. Para a CI todo objeto é um documento, porque todos possuem informação;
- b) usuário: é o ser humano que tem uma necessidade de informação e pode ou não satisfazer sua demanda informacional através de um sistema de informação documental;
- c) instituição informativo documental: é a instituição criada pela sociedade para fornecer as condições necessárias para satisfazer as necessidades de informação de usuários dentro do sistema de informação documental;
- d) profissional da informação documental: aquele que constrói e mantém o sistema de informação de documentos, responsável por abrir as portas do mundo da informação para os usuários para satisfazer suas necessidades de informação. Não é simplesmente o "intermediário" entre a informação e o usuário, mas é um agente ativo para o funcionamento do sistema de informação documental e na construção do conhecimento com outros cientistas. (Rendón Rojas, 1998). A inclusão do profissional da ciência documental no sistema informativo documental reflete a natureza social e humana da CI.

Frente a estes elementos a CI possui um conflito histórico em relação à sua origem. Segundo Shera (1977), a CI desenvolveu-se continuamente desde a antiga Biblioteca de Alexandria e estende-se pela Biblioteconomia até a sua transformação em um campo mais amplo. Esta opinião não é compartilhada por todos os autores, por exemplo,

Saracevic (1991) ao contrário defende que a origem da CI deve ser situada no final da Segunda Guerra Mundial, já que houve um acúmulo de informações, o que gerou a necessidade de classificação por técnicas cada vez mais sofisticadas; tal fenômeno afetou o campo da Biblioteconomia e engendrou a necessidade de uma nova área para a identificação e desenvolvimento das formas, dos usos e dos mecanismos de acesso à informação.

Nesse sentido o trabalho de Paul Otlet, “*Traité de Documentation*” (1934), é considerado por alguns autores o primeiro tratado sobre a representação e organização da informação. Wersig e Neveling (1975) situam a origem da CI, por volta de 1950, a partir das necessidades de organização e recuperação de informações dispersas em volumes cada dia maiores de documentos e registros. Para Capurro e Hjørland (2003) existem duas raízes para a CI: a biblioteconomia clássica e a computação digital. A biblioteconomia tratando dos problemas da organização e classificação da informação com vistas a sua recuperação. A computação com suas técnicas de tratamento de sinais para a produção, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, uso e disseminação da informação em massa.

Pinheiro e Loureiro (1995) analisam diferentes aspectos da história da CI e destacam o “*Relatório Weinberg: Ciência, Governo e Informação*”, como marco para o início das pesquisas sobre o tema. Estes autores também destacam o trabalho “*Informátika*” de Milkhailov, Cherryl e Giliarewskii como uma nova abordagem – inclusive quanto ao nome utilizado – para o tratamento da informação na perspectiva soviética. Ao analisar sua natureza científica verifica-se que ocorre na CI a necessidade de absorver métodos e técnicas de outras ciências.

Assim desde sua origem até agora percebemos alterações paradigmáticas de sua evolução. Para além da relação pragmática presente nos estudos técnicos ligados ao processamento técnico da informação, surge outra linha de pensamento, que advoga os estudos sobre a análise de publicações específicas em CI; estes oferecem uma nova metodologia de análise, voltada para a avaliação temporal e que permitem visualizar, sob uma perspectiva global, a produção científica da área, e portanto possibilitam verificar as suas fases evolutivas. Assim ao longo do tempo, as instituições publicaram estudos dedicados a observar a informação como objeto e a análise destes trabalhos

revelaram as diferentes abordagens dadas ao termo informação e, por conseguinte a definição da área de CI.

Vale ressaltar que alguns desses estudos configuraram-se como marcos evolutivos e direcionaram as investigações científicas da área entre o final do século XIX até os anos 2000 do século XX. Sobre estes estudos um marco para a área foi a conferência da “*Special Libraries Association*”; nesse encontro foi possível congrega e mensurar o conjunto de obras publicadas na área e pode-se enfim visualizar diferentes facetas das pesquisas realizadas, que denotavam especificidades e métodos originais da CI. Nesta conferência Rees e Saracevic elaboram a seguinte definição:

A ciência da informação não é uma melhor recuperação de dados, como a física não é uma mecânica reforçada [...] é um ramo de pesquisa que toma sua substância, seus métodos e suas técnicas de diversas disciplinas para chegar à compreensão das propriedades, comportamento e circulação de informação. (SARACEVIC, 1996).

Para os autores acima citados a ciência da informação é o estudo dos fenômenos da comunicação e das propriedades dos sistemas de comunicação. Há sucessivos trabalhos que apresentam o debate de qual seria a natureza da informação; os primeiros evidenciam a característica material da mesma. Porém, tal visão é relativa aos estudos ligados aos serviços bibliotecários, principalmente aqueles voltados à organização, administração e classificação de documentos, periódicos e base de dados. A estes se somam a conservação de documentos e obras em museus, transferência da informação e registro em bibliotecas e centros de documentação, além de estudos quantitativos e bibliométricos.

Entretanto, segundo o trabalho de Nascimento (2006), analisar a evolução do campo da CI através de seus trabalhos promove uma falsa sensação de que a Ciência da informação é uma área estritamente técnica, derivada da técnica e que o seu futuro esteja apenas na evolução de tecnologias da informação. Um olhar, uma perspectiva ou uma filosofia que dê sentido ao campo que delimite seu marco teórico e suas ações (ou práticas) são essenciais no desenvolvimento da CI.

Um olhar comum, ou uma nova tendência nos estudos sobre a descrição da CI está nas características de paradigmas. Como uma ciência recente, o campo da CI carece de modelos, ou em outras palavras de paradigmas, que forneceriam ferramentas que

permitissem uma compreensão epistemológica da área. A noção de paradigma científico vem desde Platão; aliás a origem da palavra paradigma vem do grego *paradeigma* e significa modelo, mantendo-se da Grécia até a atualidade o sentido da palavra. Assim, ser paradigmático seria então, “ser exemplar e modelar, ser norma das chamadas “realidades”, que são tais enquanto se aproximam do seu modelo” (Renault, 2007, p.53). A apropriação do conceito de paradigma na CI está presente em várias obras, em especial a de Saracevic e Capurro (2003). A necessidade desses autores em utilizar este conceito advém da condição interdisciplinar da CI.

Segundo estes autores, a noção de paradigma foi amplamente difundida pela obra de Thomas Kuhn, na década de 1970, onde ele afirmava que o paradigma se encontrava na “ciência normal” e os pesquisadores operavam sob ele, de forma consciente ou não. A hegemonia da condição científica dominante só seria alterada quando houvesse “anomalias” (quando em excesso) e então se colocasse em dúvida o status científico da área e se ocasionasse uma ruptura com o paradigma vigente, abrindo espaço para a constituição de um novo paradigma. Neste conceito de Kuhn, fica evidente a participação dos agentes ou da comunidade científica na manutenção de um modelo científico, ou utilizando o termo adequado do “paradigma”. Com relação a este aspecto, Renault (2007) esclarece que:

Sobre modelos, em visão mais geral, podemos dizer que pode ser empregado sob diversos aspectos: epistemológicos, metafísicos, éticos e estéticos. Interessou-nos, contudo, o seu significado epistemológico, o qual apreendemos como um modo de explicação ou representação da realidade. Ou ainda, numa outra forma de se entender modelo, dentro do aspecto epistemológico e com um significado possivelmente mais adequado para se utilizar neste trabalho, temos: Outro modo de entender ‘modelo’ é tomar como tal um sistema do qual se trate de apresentar uma teoria. O modelo é então a realidade – efetiva ou suposta – que a teoria procura explicar. (RENAULT, 2007, p.54).

É consenso entre os autores tradicionais da área que as bases da CI surgem a partir da emergência do paradigma do conhecimento científico, apoiado na invenção da imprensa e institucionalizado com a criação das primeiras associações científicas. Sua expansão estaria ligada ao desenvolvimento da ciência em todos os segmentos da sociedade contemporânea. Para Capurro (2003) quanto aos modelos, muito embora pressuponham a teoria, estariam mais próximos do método, do “como fazer”, por exemplo:

- O modelo de comunicação decorrente da Teoria Matemática da Comunicação, na qual se pressupõe uma relação linear de transmissão da informação entre o emissor e o receptor;
- O modelo de classificação por aspectos produzidos pela Teoria da Classificação Facetada de Ranganathan;
- O modelo de atuação social produzido pela Teoria da Epistemologia Social de Shera.

Ou em outros termos paradigmas físicos, cognitivos e sociais. Apesar de os três grandes modelos paradigmáticos da CI se entrecruzarem, é possível delimitar cada um dos campos, como apresentado na obra de Capurro (2003). De acordo com este autor, percebe-se que ao longo da história da CI houve alteração de foco e de aplicação dos trabalhos, o que comprova a alteração de paradigma da área.

A seguir apresenta-se a delimitação dos três grandes paradigmas da CI, a partir de seu escopo. As mudanças paradigmáticas do uso da informação na sociedade moldam os contornos dados à CI; a informação não é processo, matéria ou entidade separada das práticas e representações dos sujeitos; na realidade o contexto cultural desses sujeitos reflete e molda a organização, o tratamento técnico e uso da informação na sociedade.

O paradigma Físico estabelece uma analogia entre a vinculação material de um sinal e a transmissão de uma mensagem; nesse âmbito não se consideram os elementos cognitivos e semióticos relativos à interlocução entre os sujeitos e a informação; à medida que se encontram relacionados aos objetos, tecnologias e estruturas físicas de recuperação da informação. O paradigma cognitivo focaliza o sujeito cognoscente, considerando que a informação apresenta sua origem no estado cognitivo anômalo de conhecimento, o qual se manifesta como uma necessidade informacional. No que se refere ao paradigma social, procura desvincular-se com as duas perspectivas precedentes ao incorporar a constituição social dos processos informativos concretos. No paradigma social, “[...] trabalho de informação é um trabalho de contextualizar ou recontextualizar praticamente o conhecimento.” (CAPURRO, 2003, p. 34). Nele compreende o ser e seu espaço social e histórico de produção.

A partir da década de 1970, a CI passa a receber forte influência de estudos sob o enfoque da cultura e das relações sociais, época em que surgiram, no bojo da sociedade civil organizada, diversas formas de movimentos e organizações sociais destacando-se a reboque da luta pelos direitos humanos, e, no Brasil, a luta contra o regime militar e pela redemocratização do país. À época, o movimento pelos direitos civis não se restringia apenas à realidade nacional, mas ganhava expressão em diversas partes do mundo, destacando-se os movimentos de contracultura, as inovações organizacionais, bem como a inclusão de novas tecnologias, ampliando e expandindo as relações sociais.

Cardoso (2006) discorre sobre a trajetória da área, enfatizando que no início ocorreram aproximações seguindo a ótica positivista e funcionalista (mais próximas às ciências exatas que pretendiam a informação reduzida em leis universais e modelos matemáticos) e estudos de ordem quantitativa e estatística. Posteriormente o resgate da história da CI e sua relação com outras ciências permitiram abordagens cunhadas na dialética marxista (informação e cidadania, ação cultural, democratização da informação, etc.).

Estes novos campos de estudo, conforme apontados por Cardoso (1994) e em especial, aquelas abordagens centradas no cognitivismo, propiciaram uma mudança de direção e permitiu que a CI, abarcasse em seus estudos espaços que não eram frequentes na área.

Para a autora

[...] os estudos em Informação Social procuram situar-se cultural e historicamente dentro de uma perspectiva sócio-antropológica que utiliza um referencial metodológico das ciências humanas e sociais para a elaboração de seus projetos, programas e análises, compreendendo o trabalho de produção/difusão do conhecimento como um compromisso ético que supõe a intervenção sobre o real para sua transformação (p.113).

Nas décadas de 1980 e 1990 emerge o denominado “Paradigma alternativo”, no qual se aponta que a informação não é algo fixo haja vista que o sujeito constrói ativamente o significado da informação em sua interação com outros indivíduos num processo de produção de sentido e conhecimento. A “produção de sentido” de cunho social e coletivo, orientadora dos estudos desta época, amplia os métodos de estudo da informação e conhecimento, com foco em contextos históricos e culturais (informação como fenômeno social construído coletivamente). O fenômeno da informação só pode ser apreendido se levarmos em consideração a historicidade, tensionalidade e totalidade,

categorias teóricas que nos permitem compreender a dialética da realidade social, onde se insere a informação. Dito de outra maneira, a CI é compreendida como Ciência Social Aplicada, tendo como referência os estudos que resgatam a história da CI incorporando em sua análise os aspectos da historicidade, tensionalidade e totalidade. (CARDOSO, 2000).

Frente ao avanço das novas tecnologias de informação (TICs), com a internet e a inclusão dos hipertextos, ocorre maior sofisticação e agilidade dos meios de produção e disseminação da informação. Tais alterações evidenciaram a inevitabilidade de articulações teóricas mais amplas para a área, uma vez que o fenômeno informacional não poderia ficar a reboque das novas necessidades de produção de informação.

Moura (2006) sintetiza esta questão, referindo-se à epistemologia da área com ênfase no fenômeno por ela analisada, a informação. Conforme a autora:

O surgimento das redes mundiais de informação adicionou sofisticação e agilidade aos meios de produção e disseminação da informação. Nesse contexto, a compreensão dos processos de significação tornou-se um dos principais desafios da Ciência da Informação (CI). O curso das últimas mudanças envolvendo a informação evidenciou a necessidade de articulações teóricas mais amplas, na medida em que a preocupação com o fenômeno informacional não é exclusividade de uma dada área de conhecimento. Nos últimos anos cresceram de forma exponencial as áreas que necessitam compreender estruturalmente esse fenômeno. Tal crescimento, tem tornado cada vez mais comum o desenvolvimento de pesquisas cujo arcabouço teórico é fronteiro. E, embora as áreas busquem compreender o fenômeno em sua especificidade, compartilham, em determinados momentos, de interesses comuns em termos do campo de investigação. (MOURA, 2006, p.1).

Os estudos da CI com o enfoque social ganha linhas de pesquisa voltadas exclusivamente para este fim. No Brasil, a linha de Informação, Cultura e Sociedade se firma como aquele espaço dedicado a estudos que visam compreender os aspectos antropológicos, sócio-culturais e político-econômicos da informação e do conhecimento na sociedade contemporânea. Sua premissa está no amplo espectro de temas, sendo que o que lhes dá unidade é o “[...]compromisso de buscar entender em profundidade os problemas que impedem uma verdadeira democratização da informação e dificultam o acesso aos recursos informacionais em igualdade de condições” CABRAL, 2007, p. 45).

As pesquisas em CI com enfoque cultural visam compreender como a informação adquire sentido para os sujeitos, considerando que não tem significado homogêneo, fixo ou imutável, mas que o sentido é conferido pelos sujeitos, que a absorvem de modos diferentes, conforme sua posição na sociedade. A incorporação da questão do “poder”, dos conflitos de interesses envolvidos na luta por informar, produzir, acumular e distribuir informação assume característica de fator de mudança social. Nascimento (2006, p. 78) resume os aspectos evidenciados pela linha de ICS,

[...] aquela destinada a identificar o conhecimento e analisar metodologias acerca da produção, organização, disseminação, consumo e incorporação da informação, enfatizando a diversidade de processos e relações que ocorrem no cotidiano dos indivíduos, segmentos, classes e instituições sociais.

Frente à evolução da área, as questões atuais giram no sentido de como dissociar os termos informação, conhecimento e valor, considerando que não se trata apenas de possuir informação, porém de compreender qual é o valor desta informação para quem a utiliza e para justificar os motivos que as processam. Atualmente dissemos que somos uma sociedade da ‘informação’, outros dizem que somos a sociedade do ‘conhecimento’.

A informação como produto sempre esteve presente nas ações, nos diferentes meios de vida, nos processos de preservação de memória e da cultura. Porém, as características das sociedades modernas em relação à informação são próprias da sociedade deste tempo atual que apresentam categorias específicas desta realidade chamada por muitos de pós-moderna. Tais características estão relacionadas aos meios e métodos de armazenamento e de compartilhamento de informações. Esta distinção vem provocando, no meio acadêmico, a necessidade de nomear a sociedade em “da informação” ou “do conhecimento”.

O fato é que a informação entendida como um produto social possui sua inserção na produção da informação na sociedade e na cultura, de modo a ser uma área relevante, pois consolida as práticas humanas nas relações sociais estabelecidas. Posteriormente o termo de cultura será analisado como pré-requisito ao de patrimônio, porém, vale destacar que no que se refere ao campo de estudos da CI atrelados ao aspecto cultural, podemos confirmar esta correlação ao dizer que: “[...] a cultura é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo da

sua história.” Cuche (2002, p. 21). Corroborando com o exposto, na perspectiva da informação esta relação se evidencia da seguinte maneira,

[...] há uma necessidade de um transmissor e de um receptor, ainda que afastados no tempo e no espaço, enquanto o lugar de entendimento de cada sujeito vai determinar o significado. Ou seja, o significado não depende somente de quem transmite a informação; aqueles que a recebem vão interpretá-la de acordo com sua experiência e seu conhecimento. [...] adotamos que a informação é um processo construído e reconstruído pelo sujeito do conhecimento, a partir do contexto de suas relações sociais e sua visão de mundo. Conseqüentemente, o objeto da informação encontra-se no comportamento humano da sociedade. (OLIVEIRA, 2007, p. 68).

Desta forma a compreensão da informação recebida por parte dos sujeitos estará, naturalmente, acrescida do seu conhecimento tácito, aquele que o indivíduo adquire no transcorrer da sua vida, fazendo parte da sua vivência e que é difícil de ser explicado, pois faz parte de todos os dados e habilidades inerentes a ela. Agregando valor à cultura da comunidade, trazendo o conhecimento, a educação e a informação como instrumentos de melhoria na qualidade de vida.

O fato de que a informação poderá garantir a preservação de uma cultura local, de uma identidade que carrega em si a história dos acontecimentos dos sujeitos, dentre outros aspectos, implica que o uso dessa mesma informação depende exclusivamente das opções para seu acesso e uso. Para uma melhor compreensão do que se refere à informação Oliveira (2007) aponta que está presente, igualmente, uma opção política por um tipo de informação. Supõe-se, como pressuposto, um processo de participação que assegure a interlocução, a crítica, o consenso e, fundamentalmente, a implementação de medidas de interesse coletivo e do próprio processo de organização.

Entretanto, podemos perceber que, na realidade da sociedade em que vivemos, os instrumentos necessários para essa consciência crítica são negados a muitas pessoas. Marteleto (1986, p.67) expõe com propriedade a importância que a informação, a educação e a busca pelo conhecimento assumem nesse contexto: “O fluxo da informação, a maneira como ela é organizada e distribuída depende, pois direta ou indiretamente do papel da educação na sociedade”

Assim, no quadro social de uma comunidade, a busca por melhorias através do conhecimento estará entrelaçada na agregação de valor que a informação possui, ou dito

de outra maneira, está no entendimento e na apropriação social dessa informação e de como a sociedade a utiliza.

Diante da ideia do incentivo à produção de informações como forma segura de transmissão de valores e como forma de garantir suas manifestações culturais, há que se entender também que o social é construído por uma sociedade composta por uma diversidade de grupos sociais e esses, por sua vez, precisam de do respaldo ideológico que garanta a percepção de que o mundo social é formado por uma realidade múltipla. Vivemos numa sociedade com novos anseios e valores, essa sociedade contemporânea é multicultural e informativa e está em constante transição de modelos político-social-econômicos, cujo instrumento de mediação para o conhecimento gerador do desenvolvimento humano é a informação. Reis aponta que

Por outro lado se analisarmos a informação enquanto elemento dinamizador das estruturas econômicas e como instrumento para inserção dos indivíduos no âmbito da cultura, veremos que a mesma permite ao homem dialogar criticamente com o seu tempo e ser por ela influenciado, notadamente se tivermos clareza que em seu processo de difusão carrega a dualidade de atuar, contribuindo ou não, para a dimensão de alienação. Concretamente, revendo-se os diferentes aspectos desta discussão torna-se possível assinalar a importância e as contradições que se encontram presentes na questão da informação à medida que se torna visível que, mesmo com a viabilidade tecnológica posta hoje pelo aparato de produção, a mesma é de extrema complexidade, haja vista [que] nela se encontra presente uma dimensão de mercadoria – quem tem capacidade de produzi-la também a controla –, uma dimensão de poder, que é garantido a quem a possui e, contraditoriamente, uma visão idealista do seu livre acesso e difusão. (REIS, 1999, p. 155).

A preocupação em definir o fenômeno informação na CI é uma constante, seja por necessidade de autoafirmação dentre as ciências sociais, seja para a própria sociedade que não percebe com clareza o papel dessa ciência. Nossa preocupação tem sido compreender a construção da informação do ponto de vista do campo social, no qual ela está inserida, dentro de um espaço de registro que promova a manutenção da memória e da cultura e possibilite ao homem realizar coletivamente suas potencialidades.

Tendo em perspectiva o contexto da preservação de patrimônios culturais, a contribuição da CI pode ser observada sob o aspecto da transferência do conhecimento, uma vez que o conhecimento cultural passa a ser uma responsabilidade social não só dos cientistas ou dos especialistas, mas também da sociedade; por outro lado hoje o problema da transferência do conhecimento para aqueles que dele necessitam é uma

responsabilidade social e esta responsabilidade social parece ser o motivo real da CI (SOUSA, 2006, p. 4).

A transferência de informação ocorre também na permanência de informações nos registros. Entende-se que os registros preservados viabilizam a transferência do conhecimento que se processa pela informação por eles contida, onde a informação passa a ter um papel fundamental na socialização e na conscientização do patrimônio cultural como bem coletivo e que precisa ser preservado. Por este caminho, e não de outra maneira, essa conscientização traduz-se em conhecimento posto em prática e conduz o sujeito social a mudanças de atitudes. Segundo Fragoso,

Trabalhar pela preservação da memória social é uma questão de opção e necessidade. Opção, porque se trata de um tema relevante na atualidade e necessidade, porque se vê a memória como um construto cultural, que viabiliza a constituição do marco identificador de uma sociedade ou de um grupo social. Preservá-la, portanto, significa acumular subsídios para produções científicas nas ciências sociais e humanas, para o entendimento dessas sociedades, no tempo e no espaço, considerando que essa preservação se dá na medida em que as informações referentes à memória estão conservadas, tratadas e disponibilizadas. (FRAGOSO, 2009, p. 9).

Em consonância a esse campo, esta tese possui questões que a linha “Informação cultural e sociedade” procura investigar, ou seja

A Linha de Pesquisa Informação, Cultura e Sociedade investiga os fenômenos informacionais nas perspectivas micro-sociológicas e macro-sociológicas. O objetivo geral das pesquisas é problematizar, por um lado, o significado das práticas e dos processos informacionais para os sujeitos sociais (produtores, usuários, profissionais, disseminadores e mediadores da informação) e, por outro lado, os processos e as práticas informacionais, como elementos que constituem e são constituídos por contextos sócio-históricos. A linha é estruturada em três eixos temáticos: 1) Organizações e trabalho; 2) Práticas informacionais, públicos e mediações e 3) Memória social, história e patrimônio cultural. (CNPQ. Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil).

As questões informacionais existentes na Discoteca Oneyda Alvarenga oferecem como espaço de análise as relações informacionais promovidas pela instituição e um espaço fecundo para a produção de conhecimento tendo como perspectiva norteadora a orientação da Linha ICS.

2.2 Informação e o patrimônio-cultural

O patrimônio cultural é estudado por muitas áreas, apresentando-se a partir de diversos pontos de vista, trazendo contribuições que possibilitam uma percepção mais ampla desta temática. Por muito tempo estiveram sobre os olhares da Arquitetura e das Escolas de Artes, devido às circunstâncias em que se desenvolveram as políticas públicas de preservação patrimonial no Brasil.

Entretanto aos poucos foram se somando contribuições da História, Sociologia, Antropologia e Ciências Políticas, de forma a se tentar superar a dicotomia existente entre a concepção de patrimônio material e imaterial. Os bens culturais passam um duplo aspecto, entre o real e o simbólico, entre o visível e o intangível. Para compreender essa dimensão dual devem-se relacionar questões próprias da cultura, da tradição, das representações coletivas, da memória e da identidade cultural.

A questão do patrimônio cultural envolve conceitos e categorias de análise que são, não apenas comuns, mas também centrais na CI, como poderá ser observado neste capítulo. No que se refere ao patrimônio cultural, podemos dizer que a interdisciplinaridade é uma convergência, tal qual na área da CI. Segundo Magalhães:

é certo que muitas contribuições para a concepção de patrimônio foram também dadas pela História, pela Antropologia e pela Sociologia, já que normalmente as limitações entre tais disciplinas são tênues e por vezes dissolvidas, especialmente no atual contexto científico, marcado pela interdisciplinaridade (MAGALHÃES, 2006, p. 53).

Mas é justamente esse caráter essencialmente interdisciplinar apresentado na CI que a aproxima dos estudos culturais, ou dos que tenham como objeto central questões relativas à cultura dos grupos e dos povos. Se a CI é a ciência “[...] que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças governadoras do fluxo da informação e os meios de processar informação para otimizar o acesso e o uso” (BORKO, 1968, p. 23), o conceito de cultura torna-se imprescindível, neste caso e justifica a relação da CI com o patrimônio cultural.

O levantamento da literatura do termo patrimônio realizado nos períodos iniciais da pesquisa³, demonstrou que na CI, pouco se produz sobre o assunto, concentrando as obras existentes, em sua maioria, na área das bibliotecas públicas, bibliotecas nacionais, nos arquivos, em atividades de ação cultural relacionadas a formação de leitores, ou atreladas aos processos de conservação preventiva de seus acervos e coleções, notadamente compostos de material bibliográfico.

Estudos sobre a pertinência do termo patrimônio surgem no momento em que a preocupação com a permanência e a transferência de informação se tornam centrais na sociedade. Se não são habituais os estudos voltados ao patrimônio cultural na pesquisa de CI no Brasil, isso não significa dizer que o assunto esteja fora do seu campo de estudos e interesses. O tema, principalmente no que se refere à preservação patrimonial imaterial, ou seja, nas formas de saberes e fazeres do povo, tem despertado a atenção das ciências humanas enquanto espaço de significações ou mesmo de articulações no campo da cultura e social brasileiros. Sobre este aspecto é oportuno também salientar o fato de se ter incluído o patrimônio imaterial na Constituição Brasileira apenas no ano de 2000, sendo, portanto, ainda recentes os trabalhos acadêmicos que tratam deste tema.

Outro fator que concorre para esta realidade reside na pouca produção de estudos em patrimônio cultural na CI, evidenciado nas produções acadêmicas das áreas da Biblioteconomia, Arquivologia e da Museologia e reside no fato de que ao longo do tempo estas áreas concentraram-se em produzir em separado um conjunto de saberes que, vinculados às particularidades de suas instituições, produziram e promoveram estudos vinculados a ajustes na área da legalização profissional, a promoção de cursos e a fixação do saber, conduzindo a técnicas e normas específicas,

Profissionais diferentes, em instituições diferentes, utilizando técnicas diferentes para o tratamento de acervos específicos tal é a resultante da soma das ações ocorridas no plano teórico (com o paradigma custodial) e prático (com o fortalecimento das instituições, dos movimentos profissionais e associativos, e o início dos primeiros cursos universitários). ÁVILA, 2001, p. 23.

³ Durante a disciplina Análises no Processo Classificatório para Sistemas de Recuperação de Informação, SRI'S, cursada no doutorado em 2010, foi produzido o artigo "Análise de conteúdo e análise de citação: uma metodologia possível para o estudo do patrimônio cultural" que tinha como objetivo estabelecer para a área de patrimônio cultural a utilização da Análise de Conteúdo e Análise de Citação, como um meio para delimitar o referencial teórico e possibilitar o entendimento do termo patrimônio e de suas relações com outros campos disciplinares. O artigo foi publicado no I Seminário – TEORIA E CONTEXTO: as bases teóricas da Ciência da Conservação promovido pela escola de Belas Artes da UFMG.

Estas áreas, Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, datam da antiguidade e atingem um posicionamento de intersecção quando defendem objetos próximos em seus tratados científicos. No que se refere ao patrimônio, a seguinte posição é relevante:

A perspectiva patrimonialista volta-se para os “tesouros” que devem ser custodiados, ressaltando a importância da produção simbólica humana. Ainda que preservado em parte o sincretismo verificado nos séculos anteriores, há já alguma distinção entre arquivos, bibliotecas e museus. A entrada na Modernidade enfatiza as especificidades das instituições arquivos, bibliotecas e museus, que devem ter estruturas organizadas e rotinas estabelecidas para o exercício da custódia. E a fundamentação positivista prioriza as técnicas particulares de cada instituição a serem utilizadas para o correto tratamento do material custodiado. Constituem-se assim, nos finais do século XIX e início do século XX, os elementos que marcam a consolidação de um paradigma patrimonialista, custodial e tecnicista para as três áreas. (AVILA, 2001, p. 22).

Para além de conhecimentos voltados à conservação, preservação e restauro, dois outros campos de convergências são colocados em evidência nos novos modelos propostos a partir da emergência das novas tecnologias e de um contexto sociopolítico, promovido pelas revoluções sociais na década de 70, em especial no Brasil com o processo político democrático pós-ditadura.

O primeiro deles diz respeito à mudança de perspectiva centralizada no usuário, consulente e visitante, que extrapola a posição de passividade de um sujeito que só recebe as informações, desconectadas de um contexto social, para um sujeito cognitivo, atuante, que busca construir conhecimento. O segundo ponto está localizado nos debates de representação da informação nas coleções presentes nos catálogos e nos inventários para fins de controle e guarda. Descrevê-las, catalogá-las e classificá-las para fins de recuperação, para facilitar o acesso e o uso. Segundo Ávila (2001)

Tal desafio foi historicamente concebido como uma questão técnica – encontrar as formas mais adequadas para atingir os objetivos [...] Modelos sistêmicos também apareceram na tentativa de integrar ações, acervos ou serviços antes contemplados isoladamente. A própria ideia de acervo, ou coleção, foi problematizada, na esteira de questionamentos sobre o objeto da Arquivologia, da Biblioteconomia e da Museologia. Somado a tudo isso, desenvolveram-se as tecnologias digitais com um impacto muito mais profundo, reconfigurando tanto o fazer quanto a teorização destes três campos. p. (33).

Frente a este movimento relacionado à definição de domínios específicos, retomamos a escassez de publicações sobre o assunto patrimônio cultural na área da CI, em especial

ao patrimônio imaterial. O objetivo desta tese não é analisar a Bibliometria⁴ da área ou realizar Análise de Conteúdo⁵, aprofundando nas causas e no dimensionamento da produção científica na área sobre esta questão.

Cabe então questionar: como a CI pode contribuir para o patrimônio cultural? Talvez a explicação esteja em como ela pode auxiliar na medida em que se propõe a estudar a interação do indivíduo e da sociedade, numa perspectiva crítica e interdisciplinar, buscando conhecer o indivíduo no conjunto de suas relações sociais a fim de responder à questão de como o homem é sujeito da história e transformador de sua vida e da sua sociedade, assim como qualquer outra área das Ciências Sociais. Desta forma é fundamental pensar o lugar e as possíveis contribuições da CI para o campo do patrimônio, ou como diz MAGALHÃES (2006) “[...] a construção de novos caminhos e novas articulações, o que implica num compromisso sério e não menos difícil aos pesquisadores que a esse tema se dedicarem”, p. 54.

A CI, ao lançar o seu olhar sobre o patrimônio cultural, possibilita visualizar outros caminhos ou modos de compreender a sua inclusão junto as instituições e a sociedade. O patrimônio cultural é um conjunto de saberes, de acervos, que em última análise é informação. Na medida que avançamos em pensar o patrimônio, historicamente percebemos a evolução desta construção dual dos aportes informacionais que se fazem presentes ao longo do tempo.

Seguindo este pensamento, podemos deduzir que atualmente as questões relativas ao patrimônio são também questões informacionais, se tomadas sob a perspectiva dos desafios que recaem sobre os repositórios informacionais, as transferências de informação entre os sujeitos responsáveis pela gestão de instituições especializadas, bem como a transferência de conhecimento existente na sociedade que como já dissemos mantém e legitima os patrimônios culturais. Ou, em última análise, dos aportes informacionais que se fazem presentes ao longo da história.

⁴ Bibliometria é um campo das áreas de Biblioteconomia e Ciência da Informação que aplica métodos estatísticos e matemáticos para analisar o curso da comunicação escrita de uma determinada disciplina.

⁵ Análise de Conteúdo é uma metodologia para as ciências sociais, destinada aos estudos de conteúdo em comunicação e textos que parte de uma perspectiva quantitativa, analisando numericamente a frequência de ocorrência de determinados termos, construções e referências em um dado texto.

Em função deste debate, é necessário reconstituir a noção de patrimônio e salientar como ele ganha lugar via processo de difusão de informação. Cabe também mostrar que a questão do patrimônio é visualizada nos demais campos, mas ainda é lacunar na área da CI, o que demonstra uma situação instigante, pois esta realidade se apresenta em certos aspectos como um equívoco; o fato de que é a CI não ter estudos vinculados ao patrimônio, enquanto que a análise de seus conceitos aponta no caminho de que não deve haver dissociação da questão patrimonial e da informacional.

Frente a isso, optou-se por situar o debate considerando-se ser indispensável traçar um percurso que é fundamental, ou seja, a evolução do termo patrimônio cultural, contribuindo para ampliar essa discussão no âmbito da CI. É necessário salientar os protagonistas responsáveis pela construção da legislação vigente. Sendo assim, a seguir iremos expor as categorias que são afeitas ao patrimônio e à CI, com a intenção de lançar luz à interação e ao compartilhamento destas apropriações conceituais que são a memória, tradição, cultura e identidade. Para finalizar, apresentaremos a evolução do tema patrimônio e a distinção existente entre patrimônio material e patrimônio imaterial.

2.2.1 Memória, identidade, tradição, cultura e informação.

Na últimas décadas, a palavra memória tem sido recorrente, talvez porque passamos por um momento histórico como nunca antes conhecido da história da humanidade, um tempo memorial. Desde os anos de 1980, no campo das Ciências Humanas, vemos o desenvolvimento de uma preocupação referente àquilo que se poderia denominar uma história da memória, ou seja, os processos de construção de memórias coletivas.

Segundo Ferreira

Essa obsessão contemporânea pela memória vem acompanhada pelo medo, quase fóbico, do esquecimento. O passado vem ansiosamente procurado por comunidades e etnias como um suporte identitário e fundamentalmente nos períodos de crise ideológica, social e econômica o que se percebe é uma reificação do mesmo através do culto “nostalgia”, do mito do “precedente” como organizador da memória e identidade de uma sociedade. O passado nos vem, também por diferentes formas de apreensão da memória e sua retenção (museu, memoriais, etc.), nos vem transportando e trabalhando pela mídia, forma poderosa de geração de memórias (e esquecimentos) nunca tivemos tantos espaços reservados guarda de memórias, nunca ela foi tão comercializada retrô, os remakes, culto às antiguidades, a moda “à l’ancienne” nunca essa palavra foi repetida e evocada. Ao mesmo tempo, o enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos

fixar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e do espaço vivido. Como se nos ameaçasse constantemente o temor pela sua ausência do amanhã. (FERREIRA, 2008, p. 23).

Podemos definir a memória como as manifestações, comemorações e representações de indivíduos e grupos sociais processadas pela evocação do passado numa contextualidade de tempo, espaço e movimento. Em sua concepção, há que se envolver a cultura e a tradição, através de suas funções sociais e significações históricas, as quais remetem à construção das identidades culturais dos indivíduos em seu meio social, através da disseminação e socialização de informações sobre os seus próprios marcos de memória.

Há muitas classificações para a memória e para cada faceta uma definição. O conceito de memória de DIEHL (2002, P. 121), do qual nos apropriamos em parte, é aquele que considera a memória *uma representação daquelas experiências vividas por homens numa dimensão social*, isto é, a memória social - a que se encontra representada em instituições. De forma mais delimitada, a memória entendida por DIEHL se expressa como canais de comunicação entre dimensões temporais; como armazém informativo-factual e fontes de representação de cultura historiográfica do passado; como expressão do próprio pensar histórico; como consciência histórica, como argumento, como explicações históricas e como narrativas, além de poder constituir-se numa fonte histórica, como se a memória fosse um negativo de uma época ou fato.

A esta visão não se pode desconsiderar a questão de que a memória, seja individual ou coletiva, é sempre seletiva, de acordo com o contexto sociocultural do tempo em que está sendo invocada. Ou seja, a memória que permanece é aquela que foi filtrada socialmente, por olhares e opções ideológicas, culturais, políticas e até pela sua total ignorância. Afinal, a falta de conhecimento sobre algo proporciona outra experiência.

Nas abordagens sobre a temática memória, percebe-se o uso alternado dos termos memória social e memória coletiva, mas observa-se a preferência pelos teóricos clássicos, Halbwachs e Le Goff, por exemplo, pelo termo memória coletiva, embora tenham perspectivas teóricas conceituais diferentes. Para Maurice Halbwachs, memória coletiva é sinônimo de memória social e igualmente memória de grupos. Le Goff (2003, p. 419) define memória como propriedade de conservar certas informações, que nos

remetem a um "[...] conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que representa como passadas", em um momento presente.

Para Silveira,

Não por acaso, se fôssemos capazes de organizar a história do Ocidente através de grandes capítulos temáticos, certamente um dos mais fascinantes seria aquele dedicado à análise das relações instituídas entre a memória, o esquecimento e a formação dos discursos identitários humanos, visto que, ao comportarem uma ampla gama de sentidos históricos, psico-sociais, filosóficos e/ou poéticos, tais conceitos se manifestam como esferas de interlocução profícua para lançarmos um rastro de compreensão sobre as coisas dos homens e sobre seus múltiplos processos de interação social. Neste sentido, mesmo que à primeira vista *memória*, *esquecimento* e *identidade* formem um triedro contrastante e com ângulos de intersecção aparentemente turvos, suas relações são, de fato, muito próximas. Ou seja, para poder evocar as experiências do passado que respaldam suas ações no presente, cada sujeito utiliza como ponto de referência as lembranças dos outros, norteando seus feitos através de elementos que existem fora dele e que são fixados pela sociedade. (SILVEIRA, 2012, p.13).

A memória evoca o passado tal como a história; para Nora (1992) é extremamente complexo estabelecer onde termina a memória e começa a história, pois se interpenetram. Ambas lutam contra o esquecimento e buscam, em comum, o tempo vivido, “[...] a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória, um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história uma representação do passado” (NORA, 1992, p. 9).

Assim como a memória, a tradição diz respeito à organização do passado em relação ao presente. Halbwachs (2004) contribui para que compreendamos os quadros sociais que compõem a memória. Para ele o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente. Essa reconstrução é parcialmente individual, mas, mais fundamentalmente, ela é social ou coletiva, por isso a memória aparentemente mais particular remete a um grupo. O sujeito carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e as instituições. As lembranças se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que o autor denomina “comunidade afetiva”.

Ainda segundo Halbwach, a memória é um processo ativo, social, que não pode ser apenas identificado como uma lembrança. Nós sempre reproduzimos memórias de

acontecimentos ou de estados passados, e a essas repetições denominamos de experiências. Nas culturas orais as pessoas são o repositório das tradições, não é apenas porque têm tempo disponível para relatar detalhes dessas tradições com outros de sua idade ou de ensinar os jovens. É através delas que vivemos as experiências passadas. Por isso podemos dizer que a tradição é um meio organizador da memória coletiva. Para Magalhães (2006)

Não poderia existir uma tradição privada, como não pode existir uma linguagem privada. A integridade da tradição não deriva do simples fato da persistência sobre o tempo, mas o trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado. (p. 78).

A memória coletiva tem uma importante função ao contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo, moldado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo no campo simbólico. Ademais, é importante ressaltar que a memória também torna-se um objeto de poder ou pela luta pelo poder. Diferentes classes sociais apropriam-se da memória coletiva, transmutada em memória nacional. Conforme Magalhães (2006) “decidir sobre o que deve ser lembrado e também sobre o que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Desse embate resultam, entre outras as políticas de preservação cultural” (p. 78).

A memória então sofre variações em razão do momento em que é articulada, em que ela está sendo expressa. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas desde um ponto de vista político. As datas oficiais que comemoram a memória nacional sofrem debates de setores da sociedade e são comuns os conflitos para determinar quais datas e quais acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. Um exemplo é a data de 31 de março; em 1964, quando houve a instauração do golpe de Estado que culminou com o período de ditadura no Brasil; para os militares é comemorada como sendo o dia da Revolução e para a maioria da sociedade civil trata-se de um dia dedicado a reflexões sobre a conquista e luta pelo direito democrático ou um dia a ser esquecido pela sociedade. Conforme Magalhães (2006)

esse é o último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento - mostra que a memória é um fenômeno construído. Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da

memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade [...] em suma, a memória aqui referida estabelece-se como fonte referencial de identidade, inclusive em seu aspecto coletivo, que se dá em processo e está implicada pelas práticas sociais que o grupo desenvolve, garantindo uma continuidade da experiência do 'NÓS' e diz algo sobre a nossa pertença a determinado grupo. (p. 79)

Como definida por Le Goff (2003), a memória é entendida como um elemento essencial para a formação da identidade, individual ou coletiva, desejo que orienta os sujeitos e a sociedade ao longo dos tempos. A memória coletiva assume papel de destaque no século XX, tanto na história das sociedades desenvolvidas quanto daquelas em desenvolvimento, nesse sentido seu entendimento é inseparável dos meios de transmissão e de comunicação, que envolvem múltiplos suportes, seja a linguagem, as imagens, os documentos, as relíquias, os lugares e os monumentos; sob esse aspecto, a sua existência está agregada aos chamados suportes de memória.

Mesmo que nem sempre o lugar seja o reduto da memória, mas as suas representações, vividas nos rituais, celebrações nas festas, onde ocorre a permanência e a transmissão dos saberes. Trata-se de um universo simbólico e neste contexto, as lembranças comuns e os rituais coletivos aliados à conservação desses saberes e símbolos do grupo, são veículos e assumem a responsabilidade da transmissão dessa herança, constituem-se em fatores fundamentais para afirmação de um sentimento de pertencimento ao grupo e, conseqüentemente, para a construção de uma identidade seja ela local, regional ou nacional.

Memória e identidade social de fato são conceitos complexos que se interligam necessariamente sem perder, no entanto, aquilo que particulariza cada um deles. No que se refere à identidade social, para compreendê-la deve-se necessariamente passar pelo campo do conhecimento antropológico uma vez que o conceito de identidade é justamente um dos pilares no qual se fundamenta esse pensamento para abordar, registrar e analisar as diferentes manifestações culturais. Identidade, para ser compreendida, é preciso ser abordada como plural e relacional ou, como afirma Stuart Hall, como um processo de identificação. Essa noção do eu, do eu individual, do eu social, do nós coletivo, ocorre no processo social, são traduções, reinvenções, e necessitam da memória para existir. (FERREIRA, 2008).

Hall (2006) distingue três concepções de identidade: a do sujeito do iluminismo, do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. Sendo assim, está implícito que a construção da identidade se dá na razão direta do tempo, espaço e movimento históricos. Devemos pensar memória e identidade como um processo em andamento e não como uma coisa acabada. A personalidade, a identidade ou o eu de cada indivíduo se forma sempre dentro de quadros sociais da memória. Assim se dá a relação entre memória e identidade. Não se pensa identidade dissociada da memória.

Em outros termos, a identidade é definida historicamente e não biologicamente, o que nos leva a concluir que o sujeito assume identidades diferentes em momentos distintos. Tanto a identidade como a memória são construídas em um espaço histórico e se caracterizam por um movimento contínuo, um processo infinito, que se renova na cotidianidade dos grupos sociais, ao mesmo tempo em que estão sujeitas à corrosão do tempo, ao esquecimento e à destruição. Ambas precisam ser construídas e preservadas para o presente e o futuro, como subsídio para a história, em um constante processo de destruição e reconstrução, adaptando-se às novas contextualidades histórico-culturais.

Em função dessa associação não há como não evitar ao abordar o tema da preservação do patrimônio sob recortes históricos específicos. Isso se deve ao fato da noção de identidade estar presente nos discursos políticos desde o surgimento da preservação patrimonial. As concepções nos discursos de patrimônio variam, segundo as concepções de cultura que orientaram, e ainda orientam, as representações, significando acima de tudo tratar substancialmente uma questão processual, ligada à diferença, a subjetividade, ao individual e ao coletivo, ao simbólico e ao social. Para Magalhães (2006)

Nos discursos das políticas patrimoniais a ideia de preservação muitas vezes nos remete a ideia de afirmação de identidade em seu aspecto histórico. A redescoberta do passado é parte do processo de construção de identidade que ocorre no tempo atual, caracterizado pelo conflito contestação e a emergência de uma possível crise. Daí a relação do termo com a memória a tradição e a própria cultura. (p.81)

As questões relativas à identidade se dividem em identidade individual e a identidade nacional. A primeira refere-se ao Eu e ao Ser, com o meio e sua formação o que envolve, ao relacionar-se com a memória, um lugar de destaque exercendo duas funções: assegurar a continuidade temporal, permitindo deslocar-se sobre o eixo do

tempo; permitir reconhecer-se e dizer “eu”, “meu” (MAGALHÃES, 2006). Mas essa identidade narrativa já aparece transformada, pois, no momento mesmo de sua construção, é um sujeito presente que o faz, reconhecendo-se, percebendo semelhanças e diferenças em relação a um “outro” e produzindo um sentido de continuidade embora não necessariamente linear (RICOEUR, 1997).

Diferentemente das identidades individuais, as identidades nacionais, segundo afirma Hall (2003) são formadas e transformadas no interior de uma representação dos indivíduos através de discursos institucionalizados, oficiais, como por exemplo a nação. Uma nação é, nesse processo formador de uma identidade, uma comunidade simbólica em um sistema de representação cultural ou um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto as ações quanto as concepções passadas que temos de nós mesmos.

Identidade e memória se configuram em termos patrimoniais, uma vez que podemos dizer que memória é a razão do patrimônio, inicialmente associado ao sentimento nacional constituído sob a intenção de preservação da memória nacional. A partir do ideário desencadeado pela Revolução Francesa, o significado de patrimônio estendeu-se do privado ao conjunto de referências para a construção e consolidação da noção de Estado-nação, como foi apontado por Gonçalves (2009). Entretanto, segundo o autor:

Muitos são os estudos que afirmam constituir-se essa categoria em fins do século XVIII, juntamente com os processos de formação dos estados nacionais, o que é correto. Omite-se, no entanto, seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na idade Média. A modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos “patrimônio” também se faz presente nas sociedades tribais. [...] estamos diante de uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana. Sua importância não se restringe às modernas sociedades ocidentais. (p. 26).

O patrimônio histórico e cultural no Brasil carrega conceitos e noções de cultura que orientam suas políticas bem como o seu entendimento. Entretanto, percebe-se que, tais concepções tendem muitas vezes a ignorar a diversidade, adotando procedimentos de hierarquização das diferenças culturais, desconsiderando as possíveis relações de troca, de diálogo e de conflito entre elas estabelecidas. Como resultado, segregam-se a cultura em lugares específicos, limitando-se aos aspectos artísticos e folclorizam aquilo que é reconhecido “tecnicamente”, ou seja, atribuem-lhe a noção de “manifestação”, ou

“celebração” da cultura popular, cujos lugares são, quase sempre, as salas de alguns museus que ainda hoje são compreendidos como lugares diferenciados (CANCLINI, 2000).

É fundamental salientar que a noção de cultura associada ao patrimônio faz uma constante interface com os termos memória e identidade, como foi anteriormente citado, de modo que o discurso e as práticas processadas se associam ainda a uma ideia de cultura pura, original e autêntica. Essa cultura encontra na tradição e no folclore locais um espaço de segurança em oposição à ameaça da globalização e da modernidade, dada a ideia de que a cultura moderna ultrapassa toda a localização espacial e temporal concreta; através de novas tecnologias de informação, ela se “liberta” do espaço e do tempo.

Assim, a cultura não estaria ligada a qualquer lugar ou período, não possui mais um contexto próprio, é uma miscelânea de componentes distintos extraídos de todas as partes e de lugar algum, trazidos pelas novas tecnologias da informação global. Segundo Magalhães (2006)

Isto é que exatamente poderia ameaçar, segundo tal perspectiva, a ideia de uma identidade nacional sólida, que durante décadas norteou as políticas de patrimônio e, ao que parece, pode ser retomada a vir a se corroborar no atual cenário-político-cultural (p.59).

A cultura é uma manifestação eminentemente humana e sua história exigiria um estudo mais intenso, o que foge aos limites deste trabalho. Sua conceituação é complexa, pois nela incluem-se princípios sociais, filosóficos, políticos e doutrinários que definem as referências culturais e a identidade dos indivíduos, regiões ou países. *A priori*, cultura é um fator inerente e simbólico da própria condição humana.

De origem latina, o termo cultura (*colere*, cultivar ou instruir), em seu significado original, refere-se a atividades agrícolas, também usado como sinônimo de refinamento e educação elaborada de uma pessoa. Muitos estudiosos procuram dar-lhe uma definição moderna e científica. Segundo Lévi-Strauss (1967, p. 397), “Cultura é este conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade [...]”, definição corroborada por Santos, quando sintetiza: “[...] cultura diz respeito a tudo

aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade” (1984, p.24).

Entre os antropólogos, podemos também citar Franz Boas. No início do século XX iniciou uma crítica sistemática às teorias até então vigentes que defendiam a existência de uma hierarquia entre culturas. Estas teorias foram denominadas de evolucionistas, em função da obra de Charles Darwin e defendiam que todas as culturas passavam pelas mesmas etapas, ou estágios, durante sua existência, evoluindo, progredindo das mais primitivas para as mais avançadas ao longo do tempo, sendo que o estágio mais avançado da humanidade era o atingido pelo Ocidente, visão que dava ao etnocentrismo *status* de ciência. Para Silva e Silva (2006), Boas, por sua vez, foi um dos pioneiros em criticar essa visão, afirmando que toda cultura tem uma história própria, que se desenvolve de forma particular e não pode ser julgada a partir da história de outras culturas. Ele usou, já no início do século XX, a História para explicar a diversidade cultural, a grande diferença de culturas na humanidade, fazendo pela primeira vez uma aproximação entre História e Antropologia até hoje bastante utilizada, chegando a influenciar obras como *Casa-grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, discípulo de Franz Boas.

A Antropologia se ocupa da diversidade cultural, da natureza cultural. Entretanto, outras áreas também se dedicam ao conceito de cultura. O estudioso brasileiro Alfredo Bosi, em "Dialética da colonização", define cultura a partir da linguística e da etimologia da palavra:

[...] As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo. (...) cultura aproxima-se, então, de *colo*, enquanto trabalho, e distancia-se, às vezes polemicamente, de *cultus*. O presente se torna mola, instrumento, potencialidade de futuro. Acentua-se a função da produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens. Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeita-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior. (BOSI, 1992, p. 17)

Nesse sentido, Bosi afirma que Cultura, dessa forma, significando o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar, e não apenas em termos de agricultura, mas também de transmissão de valores e conhecimento para as próximas gerações. Cultura é o conjunto de práticas, de técnicas, de símbolos e de valores que devem ser transmitidos às novas

gerações para garantir a convivência social. Entretanto, para haver cultura é preciso antes que exista também uma consciência coletiva que, a partir da vida cotidiana, elabore os planos para o futuro da comunidade. Tal definição dá à cultura um significado muito próximo do ato de educar,

A cultura está ligada ao ato de ensinar e de aprendizagem coletiva. Refere-se a todo universo cultural; nessa perspectiva, cultura envolve todo o cotidiano dos indivíduos e formula regras que possibilitam aos indivíduos viver em sociedade. Conclui-se, portanto que os seres humanos só vivem em sociedade devido à cultura. A função da cultura, dessa forma, é, entre outras coisas, permitir a adaptação do indivíduo ao meio social e natural em que vive, através de sua herança cultural. Esta herança efetiva-se através de costumes, ritos, de diferentes linguagens e por formas de comportamento.

Diante da diversidade cultural existente, os padrões culturais identificam-se através da maneira como cada cultura organiza sua vida social, seus padrões de comportamento e crenças. Para Diniz (2004) a atual preocupação com a chamada identidade cultural leva o homem a buscar referências e o coloca de frente com a fragilidade da cultura nacional, justificada por Diniz:

Num país onde os mais elementares direitos de cidadania são negados à grande parcela da população, a cultura, às vezes, é encarada como algo supérfluo e, até mesmo, desnecessário, face às demandas mais prementes dos setores subalternos da sociedade brasileira. No entanto, entendemos que o direito à cultura deve ser encarado na perspectiva de direito de cidadania e direito fundamental da pessoa humana. Ao falarmos que a cultura é um direito fundamental a ser assegurado a todos os brasileiros, concluímos que estes mesmos cidadãos devem ter, primeiramente, o direito de produzir cultura, bem como o direito de acesso aos bens culturais, o direito de participar, interferindo no processo de decisões que envolvam a política cultural do país e, por último, o direito à memória histórica. (DINIZ, 2004).

Este pensamento coloca implícita a valorização simbólica da cultura, os valores embutidos nos símbolos culturais não são, assim, aleatórios, fruto da natureza ou do acaso; dotar ações, atitudes, pensamentos e práticas de significados implica qualificá-los, dar-lhes um sentido socialmente construído no embate com outros sentidos possíveis. É comum nas políticas públicas de patrimônio isolar das demais dimensões da experiência social, a classificá-la como folclore, segregá-la em espaços fechados ou hierarquizá-las (cultura erudita x cultura popular), enclausurando-as em outras instituições culturais. Nesse aspecto, a questão dos símbolos e das representações, Chartier (1990) demonstra que a realidade só pode ser analisada a partir de suas

representações e que estas, por sua vez, são suas instituintes. Não há, portanto, como proceder a qualquer segregação. A cultura é encarada em sua obra como representações do mundo social, construídas por sujeitos históricos específicos e em tempos e espaços historicamente demarcados. Estas representações são, então, práticas sociais.

É por estar sempre constituída por símbolos que a compreensão da(s) cultura(s) passa por um processo de interpretação, de busca de significados que não são imediatamente revelados, tais como os sentidos da distribuição espacial de alunos em uma sala de aula, dos cômodos de uma casa, das máquinas de uma fábrica, etc. (MAGALHÃES, 2006, p. 64).

Geertz (1989) ressalta que a especificidade do conhecimento da cultura envolve a questão da própria noção de conhecimento científico, particularmente importante para a história, cuja legitimidade reside antes na possibilidade de uma interpretação plausível, nem absoluta, nem eterna. A partir daí, ensina que não existe um lugar específico onde a cultura possa ser captada, onde ela possa ser pensada separadamente dos contextos mais amplos nos quais se dá sua produção e existência. Na visão desse autor, a cultura perpassa todas as experiências humanas e lhes atribui significados diferentes; pode atravessar o campo dos costumes, não apenas aquilo que é aparente e sim no terreno das representações. A cultura é feita de significados construídos historicamente cuja inteligibilidade é possível para aqueles que possuem uma vivência comum.

A cultura existe em todos os lugares, ou, em outros termos, ela é pública e compartilhada por um conjunto de pessoas, e é esta sua característica que impede e afasta da ideia de que seja única e homogênea. Em função de sua fluidez e do caráter mutante da cultura, por estar em constante transformação, seus registros também são variados sendo, portanto, de fundamental importância a preservação e proteção dos diversas referências culturais, pois elas garantirão o estudo, entendimento e consequente valorização do patrimônio cultural.

Tal entendimento é reforçado por Morin (2007), que define cultura como um capital de memória e de organização. Ele compara o patrimônio cultural com o patrimônio genético que dispõe de uma linguagem própria permitindo rememoração, comunicação, transmissão desse capital de indivíduo a indivíduo e de geração em geração. Ao reportarmos tal dimensão aos bens culturais, Jeudy (1990, p. 13) chama a atenção para o conceito de patrimônio, lembrando que “[...] o patrimônio não é o depósito da memória. Se se reduzisse a tal coisa, acabaria sendo um dos obstáculos ao movimento da

memória.” No patrimônio estão selecionados os suportes de representação da memória que vão desde as comemorações até às manifestações de uma identidade social, e não a memória em si, porque ela é viva, “pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p. 102).

A necessidade da permanência e da rememoração, associada à transferência e ao compartilhamento social da memória através da preservação do patrimônio cultural cria um espaço para a inclusão da informação neste espaço, onde a relação possível entre a memória e a informação, entende a conexão da informação com a memória, pois ambas são processadas pelo filtro da seleção, ou seja, da capacidade do ser humano em selecionar o que se quer permanente, ou descartar aquilo de pouca importância. Aliado a indissociável natureza social de ambas. A memória é entendida como um processo que ocorre no âmbito social, tal qual a informação, um fenômeno humano e social, segundo Silva (2005, p. 25):

Informação é um conjunto estruturado de representações mentais e emocionais codificadas (signos e símbolos) e modeladas com/pela interação social, passíveis de serem registradas num qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc.) e, portanto comunicadas de forma assíncrona e multidirecionada.

O conceito de informação como apresentado anteriormente revela um nível de complexidade, e a relação da informação com a memória ocorre através de compartilhamento de passados constantemente construídos e reinterpretados, quando as informações que se referem ao passado de um grupo são reunidas e relacionadas entre si. Isto se exemplifica na multiplicidade de suportes que a informação pode assumir no seu processo de representação através da cultura material, expressos como documentos e monumentos (LE GOFF, 2003).

Entretanto, no que se refere à imaterialidade do patrimônio, à informação capturada, processada e armazenada, seja nos registros ou no compartilhamento de informações, necessita ir além da categorização de bens e de criar índices, listagens de bens patrimoniados; é preciso compreender as relações de construção e de possibilitar que as formações que criam e que dão suporte a estas construções próprias para os bens patrimoniados permaneçam e se tornem acessíveis e próximos aos seus sujeitos produtores e consumidores das informações que aquele patrimônio proporciona.

2.3 Patrimônio histórico-cultural: histórico e institucionalização

Importantes reflexões acerca do patrimônio cultural advêm do professor francês Hugues de Varine-Boham (LEMOS, 1987, p. 08), que reconheceu a necessidade de proteger os bens patrimoniais representativos de cada cultura, dividindo-os em três categorias de elementos:

- a) recursos naturais: natureza e meio ambiente;
- b) elementos do saber fazer: o homem no meio ambiente;
- c) bens culturais: objetos, artefatos e construções.

Dessa forma, o patrimônio cultural de uma sociedade, região ou nação, oferece várias peculiaridades em suas características. O termo patrimônio cultural está vinculado à ideia de herança paterna, de alguma coisa que se transfere de uma geração para outra. Na realidade, o termo patrimônio originou-se da palavra *pater*, que significa pai ou paterno. O patrimônio representava, como ainda representa, os bens de herança que são transmitidos aos filhos. Ao longo do tempo o significado do termo patrimônio estendeu-se aos bens de determinados grupos sociais, que eram passados para as gerações futuras como forma de transmitir seus conhecimentos e seu poder de dominação.

Historicamente, as primeiras noções de patrimônio histórico e artístico remontam ao século XVIII. Até então, as ações voltadas diretamente à preservação de monumentos eram bastante esporádicas e visavam apenas à conservação dos bens de clérigos e aristocratas. Em 1789, com o advento da Revolução Francesa, observa-se uma mudança nesse cenário, o novo Governo estabelecido tenta regular a proteção de tais bens, pautado na ideia de que a memória de um Estado se conservava mediante a preservação de depoimentos concretos de seu processo histórico de formação: os bens imóveis e as obras de arte.

A prática da preservação encontrou nos antiquários seus primeiros representantes, eles pesquisavam as antigas civilizações e através da formação de coleções de peças que resguardavam o valor de raridade, bizarrice ou mesmo de status, foi ao longo do tempo incorporando informações sobre a estrutura e composição dos objetos, dando lugar posteriormente a uma investigação mais científica, compondo assim, estudos que

assegurassem a autenticidade e o valor histórico que o objeto possuía. Segundo Choay (2001), os antiquários acreditavam mais no estudo e análise dos objetos deixados pelas antigas civilizações do que nas palavras dos autores que as relatavam. Para eles, os objetos e monumentos eram uma prova viva e não tinham como alterar ou omitir informações. Além disso, era comum a troca de informações e objetos entre os antiquários.

Historicamente é na França, a partir da Revolução de 1789, que a atuação dos antiquários entrou em declínio quando o Estado assumiu e passou a centralizar as atividades preservacionistas. A partir desse momento iniciou-se a proteção legal de bens culturais, permitindo assim que se ampliasse a noção de patrimônio histórico como relíquias herdadas por toda uma geração de pessoas e não mais por grupos sociais isolados. Por conseguinte, os bens estariam disponíveis ao uso e benefício do povo. A partir de então, a conservação baseada nas práticas particulares deu lugar a uma atividade do Estado como protetor dos bens gerais.

Com a Revolução Francesa, os bens culturais adquiriram uma identidade nacional e foram apoiados por uma legislação específica. Pela primeira vez surge a função social da preservação do patrimônio:

[...] a efetivação da preservação dos bens culturais só se encontra socialmente definida, ou seja, só aparece como fato social, quando o Estado assume a sua proteção e, através da ordenação jurídica, os institui e delimita oficialmente enquanto bem cultural, regulamentando o seu uso, a finalidade e o caráter desses bens dentro de leis específicas de propriedade, zoneamento, uso e ocupação do solo. (FONSECA, 1997, p. 54).

A construção do patrimônio no Brasil está ligada à própria formação do estado nacional no século XIX. Após a independência política do Brasil, a *intelligentsia* nacional estava assentada, sobretudo no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), durante o reinado de D. Pedro I. Segundo Fernandes (2011)

O IHGB, “lugar de memória” por excelência, realizará concurso para a escrita da história nacional e incentivará em seus sócios a realização de viagens e estudos no sentido de arregimentar a documentação dispersa em arquivos europeus. É também deste período a criação e o efetivo funcionamento do Arquivo Nacional (1838), já previsto na primeira Constituição do Império, que tinha como tarefa básica a sistematização da documentação indispensável à construção do passado (art. 70 da Constituição de 1824). p 23.

Desde meados do século XIX, havia uma preocupação com a construção da memória nacional que se intensifica nos anos 1920. Neste período temos a criação da “Inspetoria dos Monumentos Históricos Nacionais” (1934), ligada à estrutura do Museu Histórico Nacional, sob a direção do historiador cearense Gustavo Barroso.

Simultânea à definição da cultura, as sociedades instituíram ao longo do tempo o que seria patrimônio. Com os Estados Nação, muito do que se definiu de patrimônio cultural, atrelado anteriormente ao domínio de poucos, passou a ser repensado sob o interesse de que essa cultura se difundisse. Obviamente haverá a distinção da alta e da baixa cultura e por muito tempo parte da cultura ficará restrita às classes sociais dominantes. No entanto, essas classes se encarregaram de propagar sua concepção de cultura nacional. Segundo Pelegrini (2008)

atendo-se à terminologia, a língua inglesa na modernidade fez uma clara distinção entre *property* e *assets* – para a propriedade em bens de valor monetário – e *heritage*– que significa herança, mas que se aplica também ao patrimônio afetivo e simbólico, que foi herdado e deve ser protegido (p.28).

A ambiguidade do termo coloca em xeque na atualidade as ações ligadas ao patrimônio cultural, já que um patrimônio (constituído por bens) pode se aplicar tanto ao campo do privado – como o patrimônio de uma família ou de uma empresa – quanto ao campo público – em que se enquadra desde um edifício, as águas e as terras devolutas, até os bens culturais.

O patrimônio como uma extensão física, permanente da memória e de representação de uma sociedade, assume complementações que o definem como patrimônio cultural e patrimônio histórico, ou a junção desses dois aspectos, patrimônio histórico e cultural. Esta denominação e sua compreensão advêm de os dois termos patrimônio cultural e patrimônio histórico serem muitas vezes associados, ou significarem a mesma coisa. Na realidade o conceito de patrimônio histórico está vinculado ao conjunto de fatos, documentos, edifícios, objetos que compõem a história de um povo, por exemplo. Patrimônio cultural inclui tradições, costumes, objetos, práticas alimentares, práticas sociais, práticas religiosas, etc de um povo. Ambos são carregados de uma noção de algo que é passado pelas gerações através da sua cultura. Na medida em que, conforme Chauí (1997, p.45), cultura é a “ordem simbólica” por cujo seu intermédio, os homens exprimem de maneira determinada suas relações com a natureza, entre si e com o poder, bem como a maneira pela qual interpretam suas relações”. O patrimônio por extensão

assume formas diferenciadas de repensar e interpretar a relação da natureza e dos homens.

Com o surgimento das nações – e assim dos Estados Nação – e de suas estruturações, seus criadores desenvolveram desde o final do século XVIII e durante o XIX mecanismos de unificação dos habitantes de determinado território em torno de uma identidade comum, fosse pela língua, fosse pela referência histórica ou de origem de seus antepassados. Como nada disso estava consolidado nacionalmente, era necessário instituir essas unidades tanto no âmbito territorial quanto linguístico e étnico, difundindo-os através das escolas, por exemplo. O sentido nobre da cultura volta à tona, atrelado aos estudos e à erudição, enquanto era constituído um novo elemento aglutinador de referências comuns ancestrais. Para realizar a distinção desses dois vieses, a língua inglesa adota o termo *culture*, em separado do termo *folklore*, este para tratar dos costumes das pessoas, em um tom levemente pejorativo.

A UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura – braço da (ONU), considerava, em um primeiro momento, o patrimônio cultural a partir do caráter excepcional da obra-prima. O choque destrutivo da Segunda Guerra fez com que o órgão passasse a se preocupar mais com a salvaguarda dos bens culturais, porém ainda atrelados às referências europeias ou ao patrimônio natural. A segunda metade do século XX irá somar também diversas críticas a esse modelo regido por uma homogeneidade da cultura mundial – o que na realidade não procede – contrapondo-se aos conceitos antes cristalizados pela UNESCO para que se inserissem outras referências culturais em suas preocupações.

Como esperado, os critérios para nomeação das obras-primas da humanidade, mesmo que de culturas não europeias, começaram a ser considerados ainda sob um ponto de vista elitista – no sentido estrito, ou seja, as obras realizadas pelas elites políticas e socioeconômicas dessas sociedades ou, em outras palavras, pelas classes dominantes – e ainda atreladas apenas ao patrimônio material. Foi com o passar do tempo que o que hoje é chamado de imaterial ou intangível, bem como as manifestações culturais populares – que não são produzidas pelas elites – passou a ser valorizado como cultura da humanidade, logo digna de preservação.

Merece ser dito que os critérios de preservação de bens culturais, são eleitos a partir de debates entre grupos, de diferentes esferas que envolvem políticas e escolhas. Afinal conservamos o que escolhemos, e preservamos o que nos representa. Conforme aponta Froner (2001)

quando falamos de conservar, falamos de conservar para quem, por quem e por quê. Quando falamos de uma política de preservação, estamos colocando no centro do problema as decisões tomadas por pessoas e instituições: são estas decisões que determinam quais são os bens materiais culturais que devem ser preservados ou não, a quem interessam estes bens, qual o sentido deles para a cultura ou a história da humanidade. Esta é a diferença básica entre a existência física da cultura material e o que confere valor cultural às coisas que têm existência física. Estas decisões são políticas, mas ao mesmo tempo referentes – e referências – do universo mental de onde partem, dos preconceitos e dos conceitos de ordem moral, social, filosófica, cultural e até mesmo econômica do meio – campus – e do habitus daqueles indivíduos que têm o privilégio de ocupar postos, participar de conferências e, a partir de então, tomar decisões. (FRONER, 2001, p. 35)

Ainda segundo esta autora, a decisão e preservação do patrimônio, e por conseguinte dos bens que o compõem, parte de disputas e de domínios de poder, afinal estamos nos referindo a um campo em que qualquer ação de intervenção não é barata, sempre requerendo altos investimentos, e a maior parte da conta de sua manutenção é proveniente do tesouro público. Então

A compreensão acerca da formulação dos conceitos de patrimônio e de preservação, matéria-prima desta investigação, torna possível identificar quais são os parâmetros que, em última instância, determinam para onde devem ser destinadas as verbas e concentrados os esforços preservacionistas, além do significado econômico proveniente deste termo – Patrimônio Cultural –, atraindo turismo e pesquisa. (FRONER, 2008, p.40)

As definições de patrimônio cultural ampliaram-se e seus critérios para inclusão de novos bens sofreram alterações ao longo do tempo, como se pode acompanhar na longa trajetória de cartas patrimoniais, tais como a Carta de Veneza (1964), o resultado da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972), a Declaração de Amsterdã (1975) e a Declaração do México (1982). A Bolívia, signatária da convenção de 1972, passou a pressionar por maior atenção à “cultura tradicional e popular”. Assim como este, o Japão e outros países trouxeram em sua bagagem elementos que não cabiam mais nas concepções fechadas de então.

Tal é o exemplo do Santuário de Ise no Japão, que não pode ser simplesmente tombado como patrimônio material (o que grosseiramente pode-se dizer que implicaria em sua manutenção intacta), pois a manifestação religiosa xintoísta na qual ele está envolvido

implica em sua reconstrução a cada 20 anos, nas mesmas características arquitetônicas de sua primeira construção (PELEGRINI, 2008). Exemplos como este não faltam, colocando em xeque a noção dominante de outrora quanto à preservação dos bens culturais materiais. A mudança da homogeneidade para a diversidade cultural avança, mas foi e continua sendo um trajeto difícil.

No Brasil, logo após a instauração da república, as instituições educacionais e científicas do país, cujo objetivo primordial era formar os quadros da burocracia estatal, por abrigar parte influente da inteligência nacional, serviu para definir o que era o “nacional”. Assim, tivemos os Institutos Históricos, os Museus Etnográficos, as Faculdades de Medicina, as Escolas Politécnicas e, principalmente, as Faculdades de Direito, que irão fornecer os quadros da elite burocrática do Império e dos primeiros anos da República.

A concepção tradicional, já consolidada no meio acadêmico, é a de que a política de preservação do patrimônio histórico em nosso país nasce com a criação do antigo SPHAN (hoje IPHAN), herdeiro da tradição modernista dos anos 20. Porém, além do pioneiro IHGB, outras instâncias da sociedade e do Poder Público em alguns estados já se preocupavam com a preservação dos bens culturais no País. Estas instituições traziam em seu bojo uma ideia de memória e de patrimônio que posteriormente veremos ser contrária àquelas promulgadas pelos modernistas.

Respaldados no sentimento nacionalista, em meados da década de 1910, alguns setores da sociedade começaram a se preocupar em preservar bens artísticos e arquitetônicos representativos da cultura brasileira. Na prática, essas manifestações visavam conter a destruição e a evasão de obras de arte para o exterior, sobretudo as de estilo barroco, como consequência da expansão do mercado internacional de antiguidades.

Por outro lado, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, presenciou-se a remodelação de algumas cidades como Salvador, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, que provocou o desaparecimento de antigas edificações coloniais. A discussão acerca da preservação da memória nacional chega ao Parlamento. Entre os anos de 1917 e 1925, foram apresentadas proposições legislativas, no âmbito da Câmara dos Deputados, com

o objetivo de se criar órgãos de proteção ao Patrimônio Histórico Nacional. Conforme Fernandes (2010)

[...] iniciativa partiu do Professor Alberto Childe, conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Nacional, que, em 1920, a pedido de Bruno Lobo, então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, elaborou um anteprojeto de lei de proteção ao Patrimônio Histórico do País. Por sua formação em arqueologia, Childe deu ênfase à proteção dos bens arqueológicos em detrimento dos históricos, além de propor a desapropriação de todos eles. A proposta anterior, o anteprojeto não logrou êxito. Em 1923, a questão da preservação do Patrimônio Histórico entrou novamente em pauta, porém, vinculada diretamente ao Poder Federal. Luís Cedro, representante de Pernambuco, apresentou à Câmara dos Deputados um projeto para a criação da "**Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil**" (grifo do autor). (Documento *on line*)

Dois outros projetos foram encaminhados à Câmara dos Deputados em 1924 e 1925 por parlamentares mineiros, Augusto de Lima e Jair Lins, respectivamente, ambos sem sucesso. A partir de então, as iniciativas em prol da preservação do Patrimônio Histórico passaram da órbita federal para a esfera estadual.

Na realidade, a possibilidade de aprovação desses projetos de lei no âmbito do Poder Legislativo Federal era mínima, uma vez que os mesmos conflitavam, no âmbito da constitucionalidade, com os princípios liberais presentes na Constituição de 1891, que garantiam ao cidadão o pleno direito de propriedade, não podendo haver interferência estatal neste domínio. Esta questão jurídica é apresentada por Fonseca (1997), quando aponta o papel da sociedade brasileira na preservação moderna, buscando os lugares em que interesses civis recorrem ao Estado para defender o patrimônio e, nesse processo, reivindicam uma agência para a definição dos símbolos da cultura nacional. A autora sugere que o patrimônio como *res publica* é ainda desconhecido por muitos setores da população brasileira - sejam classes dominantes ou subalternas. Mas também indica como o patrimônio tem surgido como lugar de memória, possibilitando uma mobilização e uma politização de interesses sociais na negociação que deve ser valorizada pelo Estado e pela sociedade.

Voltando ao passado da primeira república, Bahia e Pernambuco são os estados pioneiros na criação de órgãos regionais de proteção ao Patrimônio Histórico local, por possuírem notável acervo de bens culturais coloniais. Em 1927, é criada na Bahia a "Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais", o mesmo ocorrendo em Pernambuco, no ano seguinte.

Para Fernandes (2010), as restrições impostas pela Constituição de 1891 e pelo Código Civil então vigente, que asseguravam o princípio do direito de propriedade, aliadas à ausência de dispositivos de sanção aos que cometiam atentado à integridade do patrimônio, faziam dessas Inspetorias órgãos de ação limitada na proteção de bens locais. Sua criação, porém, revelava o desenvolvimento de uma disposição preservacionista do poder público em dois dos estados em que os bens culturais sofriam mais diretamente os efeitos da evasão e da ação destruidora do tempo.

2.3.10 Estado novo e a criação do SPHAN

No Brasil, a construção do patrimônio cultural ocorre com mais intensidade a partir de fins do século XIX; a abolição da escravatura, o advento da República, a introdução da mão de obra imigrante, a industrialização e urbanização, constituíram e sinalizaram o processo de modernização do Brasil. Os anos 20 são simbólicos na história política e cultural brasileira por sintetizarem os desdobramentos destas transformações através da legitimação da sociedade de classes e da formação de uma burguesia ligada ao setor cafeeiro e industrial. Encontra-se aí a gênese do Brasil moderno, que contou com os esforços de intelectuais em compreender a nação e a cultura brasileira.

No plano cultural, ocorre a Semana de Arte Moderna, em 1922. O movimento modernista resultou da iniciativa de artistas e pensadores contra a compreensão vigente a respeito do Brasil, desvinculada da realidade da urbanização, do trabalho livre, no incipiente mercado capitalista, da economia dependente do café e da cultura como privilégio das classes altas. Considerado por muitos como um projeto inovador de reação às tradições acadêmicas e artísticas em voga, buscou a atualização e a inserção da cultura brasileira no contexto internacional. Sobretudo a partir de 1924, o foco da perspectiva modernista passou a ser a atualização através dos elementos nacionais e regionais, em busca de características essencialmente nacionais. Nesse período, os integrantes do Movimento de 1922 se separaram e seguiram caminhos diversos. Porém, suas trajetórias subsequentes foram possíveis a partir do acontecimento seminal que representou a união.

Durante a década de 1930, o governo Getúlio Vargas incorporou os intelectuais oriundos da Semana de Arte Moderna em setores da burocracia pública. Seu projeto revelava extrema preocupação com a questão social e com formas de controle das massas. Ao assumir a Presidência da República, Getúlio Vargas preocupou-se com a montagem do aparato estatal, com a modernização e industrialização do país, articulando uma aliança entre Estado e setores sociais emergentes: empresariado, classes médias urbanas e classe trabalhadora. Tal projeto também se orientou no sentido de absorver correntes de intelectuais e políticos de diferentes matizes, que dessem sustentação à sua proposta política. Uma das iniciativas propostas era o controle social por meio da presença de um Estado forte, comandado por um líder carismático, capaz de conduzir as massas no “caminho da ordem”.

É a partir de então que se iniciam oficialmente as políticas públicas destinadas à preservação do patrimônio histórico e artístico: data de 1933 a primeira norma federal em que o governo toma a iniciativa de uma política preservacionista. Trata-se do Decreto nº 22.928, que elevou a cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional.

Em 1934, o Governo Federal cria a Inspeção dos Monumentos Nacionais, ligada diretamente ao Museu Histórico Nacional, destinada a impedir que objetos antigos representativos para a história nacional deixassem o país, bem como a evitar a destruição de obras monumentais nas reformas urbanas. No Brasil, o patrimônio histórico e artístico nacional foi citado pela primeira vez, como objeto de proteção obrigatória pelo poder público, na Constituição de 1934, sendo que cabia à União e aos Estados proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico. Pioneiramente, a nova Constituição republicana de 1934 vai trazer em seu bojo a proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico nacional, consagrado como princípio constitucional, em seu art. 148:

Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual.

Para Fernandes (2010), o interesse de segmentos da sociedade pela defesa do Patrimônio Histórico e Artístico, manifesto durante a década de 20, com o apoio da vanguarda modernista, só logrou sensibilizar o Poder Público quando esta medida

passou a ser considerada um elemento importante no amplo quadro de manipulação dos recursos simbólicos necessários à legitimação de uma nova ordem política - o Estado Novo.

A proteção ao patrimônio começaria a se efetivar a partir de uma iniciativa direta do Poder Executivo, na pessoa de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas. Em 1936, Capanema delegou ao escritor e intelectual modernista, Mário de Andrade, a tarefa de elaborar um anteprojeto de lei visando à preservação de nosso patrimônio. É o próprio Capanema que assim se refere:

Logo me ocorreu o caminho. Telefonei a Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Expus-lhe o problema e lhe pedi que me organizasse o projeto. Mário de Andrade, com aquela sua alegria adorável, aquele seu fervor pelas grandes coisas, aquela sua disposição de servir, queria apenas duas semanas para o trabalho. Decorrido o prazo, eis Mário de Andrade no Rio de Janeiro, trazendo o projeto. (CAPANEMA, 1969, p. 21)

Então, em 1936, Mário de Andrade, a pedido do ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema elaborou o projeto que serviu de base para o Decreto-lei 25/37 que deu origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Capanema buscava colocar-se acima de disputas partidárias e, assim, foi o responsável pela participação instrumentalizadora de Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade na estrutura política getulista. Estes incorporaram ao governo a noção de patrimônio concebida como processo de construção da nação, vista como base da identidade nacional.

Ao tomar essa iniciativa, o Ministro Gustavo Capanema afirmava a posição do Estado enquanto agente promotor da cultura e legitimava a competência da "*intelligentsia*" nacional, oriunda, sobretudo do movimento modernista, junto ao Estado, para a criação de novos campos simbólicos para a construção da identidade da nação.

O texto sugerido por Mário de Andrade era bastante avançado para a época, pois, incorporava o conceito de patrimônio artístico as manifestações populares e os bens culturais imateriais. Sofreu injunções políticas no Ministério da Educação e somente

parte dele é aproveitado posteriormente na edição do Decreto-Lei nº 25/37, já no contexto ditatorial do Estado Novo (1937-1945).

O Decreto-Lei nº 25, assinado por Getúlio Vargas em 30 de novembro de 1937, viria organizar o trabalho do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que, integrando a estrutura burocrática do Ministério da Educação e Saúde, funcionava a título experimental desde janeiro daquele ano. Esse diploma legal criava, também, a Figura jurídica do tombamento como instrumento tutelar de preservação aos bens culturais. Estava, portanto, institucionalizada a política federal de proteção ao Patrimônio Histórico Nacional.

2.3.2 O Decreto-lei nº 25 de 1937: a instituição do tombamento

Como explicitado na sessão anterior, no final do ano de 1937, já no Estado Novo, o instituto jurídico do tombamento é finalmente instaurado no Brasil, por meio do Decreto-lei de nº 25. Promulgado por Vargas, a norma que estabelece o SPHAN apresenta, no entanto, diferenças importantes em relação ao texto do Anteprojeto de Mário de Andrade. Apresenta-se:

Capítulo I

Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Artigo 1º – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§1º – Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o Art. 4º desta lei.

[...]

Artigo 4º – O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

1º) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no §2º do citado art. 1º;

2º) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte históricas;

3º) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;

4º) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

As críticas que se fazem sobre o texto do decreto concentram-se no conceito de patrimônio utilizado no texto legal. De fato, ele é mais reducionista que o do Anteprojeto, pois fala-se apenas de bens móveis e imóveis, descuidando-se dos bens de natureza imaterial. Ou seja, para solicitar a proteção legal, há que se referir a coisas, não sendo possível o tombamento dos saberes e manifestações folclóricas, por exemplo.

A vasta bibliografia que abrange a trajetória preservacionista no Brasil trata principalmente da história do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e de suas origens, porém traz contribuições para que entendamos os limites e os avanços proporcionados pelo Decreto n. 25/1937. Nesta linha, estão os trabalhos inaugurais de Joaquim Arruda Falcão e Sérgio Miceli.

Falcão⁶ se ocupou da divisão da trajetória do órgão entre o momento de formação da primeira política de preservação e o momento da orientação pautada no conceito de cultura. Sérgio Miceli fez um diagnóstico da trajetória do SPHAN e de outros órgãos federais envolvidos com a área cultural. Com relação ao Anteprojeto de 1936, Mário de Andrade buscou equilibrar o popular e o erudito, além de a preservação da diversidade, pluralidade e do imaterial, enquanto o decreto “reforçava uma política centralizadora e unificadora, preocupada com a manutenção de bens materiais. A função desses bens materiais é hegemônica, estabelecendo laços éticos entre a política e a cultura”. (MICELI, 1984)

Guedes (2000) contrapõe essa visão ao buscar no Decreto-lei n° 25 a absorção, ainda que parcial, do Anteprojeto. Considera também que os discursos de Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade não são contrastantes, uma vez que ambos foram diretamente envolvidos no movimento modernista. Porém, sua análise não aborda as bases sociais e culturais que envolvem essa aproximação entre os dois atores.

Um apontamento feito por Fonseca (1997) apresenta a construção do patrimônio cultural, como sendo processual, ou seja, que existem atos que são concatenados e construídos com respaldo jurídico na forma de lei. Em seu livro a autora apresenta as fases do SPHAN, que compreendeu a fase moderna do SPHAN com Rodrigo Melo de

⁶ FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

Andrade, entre 1937 e 1967, seguida da fase presidida por Aloísio Magalhães, diretor-fundador do Centro Nacional de Referência Cultural e diretor da Fundação Nacional Pró-Memória de 1980 até sua morte em 1982. Segundo a autora (1997)

Em contrapartida às duras críticas de elitismo feitas à política original de tombamento a partir dos anos 70, Fonseca argumenta que os processos originais de tombamento indicam que o SPHAN cumpria a tarefa de articular uma política de administração pública e um saber histórico baseado em pesquisas científicas que eram inéditos no Brasil. p.4.

Entretanto,

Ao lado das propostas de reforma que surgiram dentro do IPHAN nos anos 70, Fonseca aponta as reivindicações dos governos estaduais e municipais, das organizações internacionais como a UNESCO, dos habitantes de centros históricos tombados e de alguns setores da sociedade civil, de ampliação dos conceitos e de administração do patrimônio. Ao analisar as novas tendências na política de preservação, Fonseca escreve uma história fascinante do Centro Nacional de Referência Cultural, fundado em 1975, e de seu lugar no reposicionamento ideológico-administrativo da preservação nos anos 70 e 80, quando o aparato institucional de instituições culturais sofreu várias mudanças. (FONSECA, 1997, p.4).

Podemos sintetizar o tombamento como sendo um ato de reconhecimento do valor cultural de um bem, que o transforma em patrimônio oficial e institui regime jurídico especial de propriedade, levando em conta sua função social. Um bem cultural é "tombado" quando passa a figurar na relação de bens culturais que tiveram sua importância histórica, artística ou cultural reconhecida por algum órgão que tem essa atribuição. A sua existência proporciona a garantia da preservação dos bens culturais, da memória coletiva e, conseqüentemente, da identidade cultural dos grupos sociais. É uma medida legal conveniente e segura, particularmente em relação a bens ameaçados pela descaracterização, destruição e pela especulação imobiliária.

Ao ser tombado um bem cultural, o mesmo passa por um processo que ao final será conferido a tutela pública desse bem e determinará as responsabilidades e a sua inserção no rol de bens tombados no IPHAN. Segundo este órgão

O instituto do tombamento coloca sob a **tutela pública** os bens móveis e imóveis, públicos ou privados que, por suas características históricas, artísticas, estéticas, arquitetônicas, arqueológicas, ou documental e ambiental, integram-se ao patrimônio cultural de uma localidade – nação, estado e município. Por meio do tombamento é concedido ao bem cultural um atributo para que nele se garanta a continuidade da memória. O tombamento não retira a propriedade do imóvel e nem implica seu congelamento, permitindo transações comerciais e eventuais modificações, previamente autorizadas e acompanhadas, além de auxílio técnico do órgão competente. (Grifo nosso). (IPHAN).

Ou seja, trata-se de um ato ou efeito de "restringir" um bem que geralmente é público e que possui importância histórica e cultural para a sociedade atual e futura. O processo ao qual o bem é submetido trata-se de um conjunto de documentos que constitui a fundamentação teórica que justifica o tombamento. Deve seguir uma metodologia básica de pesquisa e análise do bem cultural que pretende-se proteger (monumentos, sítios e bens móveis). Coletam-se as informações necessárias à identificação, conhecimento, localização e valorização do bem no seu contexto.

Conforme informações disponíveis no sítio do IPHAN⁷ os tombamentos federais são responsabilidade do IPHAN e começam pelo pedido de abertura do processo, por iniciativa de qualquer cidadão ou instituição pública. O objetivo é preservar bens de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental e também de valor afetivo para a população, impedindo a destruição e/ou descaracterização de tais bens.

Pode ser aplicado aos bens móveis e imóveis, de interesse cultural ou ambiental. É o caso de fotografias, livros, mobiliários, utensílios, obras de arte, edifícios, ruas, praças, cidades, regiões, florestas, cascatas etc. Somente é aplicado aos bens materiais de interesse para a preservação da memória coletiva. Desta forma temos fundos documentais, coleções de obras raras, e até acervos de toda uma instituição como o caso do acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

O processo de tombamento, após avaliação técnica preliminar, é submetido à deliberação das unidades técnicas responsáveis pela proteção aos bens culturais brasileiros. Caso seja aprovada a intenção de proteger um determinado bem, seja cultural ou natural, é expedida uma notificação ao seu proprietário. Essa notificação significa que o bem já se encontra sob proteção legal, até que seja tomada a decisão final, depois de o processo ser devidamente instruído, ter a aprovação do tombamento pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural e a homologação ministerial publicada no Diário Oficial. O processo é concluído com a inscrição no Livro do Tombo e a comunicação formal do tombamento aos proprietários. O tombamento é

⁷<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do;jsessionid=4E0C589497E27A922FA686ED92EB52C1>

muitas vezes confundido com medidas semelhantes, como o Registro de Bens Culturais de natureza imaterial e a Lista de Patrimônio Mundial. A diferença entre eles consiste em:

- a) **Tombamento e Registro de bens culturais de natureza imaterial:** O registro do patrimônio imaterial é comumente confundido com o tombamento. No entanto, diferencia-se deste, pois por considerar manifestações puramente simbólicas, não se presta a imobilizar ou impedir modificações nessa forma de patrimônio. Seu propósito é inventariar e registrar as características dos bens intangíveis, de modo a manter vivas e acessíveis as tradições e suas referências culturais. No Brasil, o registro em nível federal foi instituído pelo Decreto nº 3.551/2000.
- b) **Tombamento e inclusão na Lista do Patrimônio Mundial:** Também é incorreto chamar de tombamento a inclusão de um bem na lista de patrimônios da humanidade da UNESCO. O tombamento diz respeito especificamente à colocação de um bem cultural sob proteção governamental. A listagem pela UNESCO, por sua vez, consiste apenas numa classificação e reconhecimento do valor excepcional do sítio em questão, nos termos da chamada Convenção do Patrimônio Mundial.

Existe, na atualidade, uma preocupação no que se refere ao reconhecimento dos cidadãos pelo bem tombado. Segundo Cunha (1992), em nosso país muitos ainda relacionam a ação de preservação patrimonial a uma atividade meramente acadêmica, que pouco tem a ver com a luta pela democracia e os direitos de cidadania, o que tem dificultado a divulgação das ações de preservação e a participação mais ativa da população.

Dessa forma, é fundamental haver um reconhecimento da sociedade pelo bem tombado, sendo necessário que esta se identifique com ele. Como observado, existe uma relação muito estreita entre a preservação de bens culturais e a cidadania. O direito ao passado, à memória, é um direito de todos os cidadãos, independentemente de classe social, raça, cultura. É, enfim, o exercício da cidadania se fazendo presente em cada monumento tombado, em cada objeto preservado, em cada atividade cultural resguardada. Fenelon propõe uma reflexão sobre o verdadeiro sentido de se preservar:

Quando propomos o debate e a reflexão sobre as políticas de patrimônio histórico, queremos tratá-lo não apenas no âmbito restrito das técnicas de intervenção ou dos critérios de identificação e preservação e seus conceitos operacionais. Para além desses aspectos, é preciso politizar o tema, reconhecendo as condições históricas em que se forjaram muitas das suas premissas - e articulando-as com as lutas pela qualidade de vida, pela preservação do meio ambiente, pelos direitos à pluralidade e, sobretudo pelo direito à cidadania cultural. Com isso esperamos retomar um sentido de patrimônio histórico que nos permita entendê-lo como prática social e cultural de diversos e múltiplos agentes. (FENELON, 1992, p.31).

O fato é que tratamos o patrimônio como objetos da memória e eles realmente o são, entretanto, devemos pensar que também são evocadores da memória, não apenas os objetos mas formas, estímulos sonoros, olfativos, ou visuais. Em especial os objetos como elementos de evocação, é importante também percebê-los como elementos de distinção, objetos biográficos fortemente carregados de sentido, narradores, eles próprios, da trajetória social de um sujeito.

De acordo com Ferreira (2008)

O debate sobre a materialidade da memória através dos objetos dispostos entre o sujeito e o social leva a pensar nessas disputas de memória ou até mesmo nesses conflitos de memória quando nos atemos, por exemplo, aos significados de um determinado artefato para diferentes grupos. Ao se falar de monumentos, comemorações e lutas formas de memorialização, está-se falando também que sentidos e significados do passado estão, na verdade, ancorados no indivíduo, uma vez que é dele que parte o ato evocativo, mas se inserem numa base coletiva. (p. 30).

As diferentes nomeações e tipos de registros que compõem o patrimônio cultural como bens naturais, bens construídos, móveis, imóveis e imateriais, se somam àquelas que o sujeito, quase de maneira inconsciente, formula sobre o mesmo, como diz José Reginaldo Gonçalves (2003), o termo patrimônio evoca imagens, conceito, representações. Pode, portanto, ser considerado como uma categoria de pensamento, com sentidos e significados diferenciados conforme o suporte social sobre o qual é abordada. É sobre este aspecto que em 1930, Mário de Andrade percebia o patrimônio cultural, um conjunto e sentidos e com esta consciência totalizando que dizemos que o Anteprojeto só pode ser plenamente entendido na lei e pelas instituições após o ano de 2000, quando finalmente a inclusão do patrimônio imaterial se configura na criação e instalação do Inventário e do Registro do patrimônio imaterial, conforme veremos adiante.

2.4 O Patrimônio imaterial: a instituição do Registro e do Inventário como instrumentos legais de proteção

A diversidade das manifestações culturais, associada às suas diferentes representações, foi incluída como patrimônio cultural e protegida por lei a partir de dois grandes momentos: a ampliação do conceito de patrimônio e a possibilidade de registro através de instrumentos mais flexíveis que a proposta do tombamento oferece. Entretanto, como se registram as músicas, as comidas, os rituais e as celebrações?⁸ De acordo com Márcia Sant'Anna, a ideia de preservar o patrimônio imaterial não surgiu das práticas preservacionistas da sociedade ocidental, associadas à cultura material, mas nos países do Oriente e do chamado “Terceiro Mundo”. Sobre o registro do patrimônio imaterial, a autora afirma: “não é um instrumento de tutela análogo ao tombamento, [...] que pode também ser complementar a este. [...]. O objetivo é manter o registro da memória desses bens culturais e de sua trajetória no tempo, [...]” Portanto, é necessário realizar uma contextualização, a partir de bibliografia especializada, das políticas de patrimônio cultural, em particular, sobre o patrimônio imaterial, elaboradas e implementadas no Brasil.

Foi somente a partir da Convenção sobre o Patrimônio Mundial, Cultural e Natural – UNESCO – 1972 que os países do Ocidente começaram a entender a importância de preservar o patrimônio cultural imaterial, mas foram poucos os países que legislaram a favor, como a França. No Brasil, os ideais de preservação do patrimônio imaterial remontam ao Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional elaborado por de Mário de Andrade na década de 1930, e no qual era evidente a preocupação em proteger os saberes e costumes do povo brasileiro. Esta noção do patrimônio é retomada na década de 1970, tendo sua formulação alterada através dos especialistas, destacando-se como central a Figura de Aloísio Magalhães no Centro Nacional de Referência Cultural.

⁸ Sobre a construção do Patrimônio Imaterial no Brasil, podemos destacar quatro referências que tomadas em conjunto apresentam um panorama da evolução do assunto: a obra produzida pelo IPHAN, “O registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial”, o periódico Tempo Brasileiro, volume 147, edição dedicada exclusivamente ao tema, as publicações do IPHAN disponíveis em seu site, e o Relatório da Conversão da UNESCO de 2003.

Vale apontar, conforme discorre Nogueira (2005) sobre a concepção de patrimônio imaterial em Mário de Andrade:

[...] a preocupação de Mário em apreender os processos de constituição e reinvenção dos elementos que compõem a memória coletiva informadores de nossas matrizes européias, africanas e ameríndias. Nas oito categorias de arte que fundamentam sua concepção de patrimônio, incluía, os fetiches, [...], vocabulário, cantos, lendas, magias e culinária [...], capelas e cruzes mortuárias de beira-de-estrada, jardins, paisagens, música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina.

Na revisão desta literatura, Fonseca (1997) conclui:

Na elaboração de seu anteprojeto, Mário de Andrade demonstrou enorme conhecimento da vastidão cultural brasileira. E a forma como ele pretendia protegê-la, mostra o quanto ela lhe era cara. Revolucionário, ao propor a preservação do patrimônio imaterial, ele anteviu questões que os demais só viriam a tratar depois de passado mais de meio século. Tristemente, seu inovador posicionamento não encontrou respaldo político conforme o decreto aprovado em 1937 não constituiu mais do que uma versão "empobrecida" de seu anteprojeto. Os aspectos imateriais da cultura brasileira foram deixados de fora do decreto-lei nº 25. (p. 107)

Na realidade a dimensão imaterial do patrimônio nunca esteve ausente no processo de constituição dos patrimônios culturais, como afirma a autora,

Um amontoado de ruínas, por exemplo, dado o estado de sua dimensão material, é um bem que perdeu forma e função, e só merecerá ser preservado se lhe for atribuído um novo significado, por seu valor como importante testemunho do passado. Monumentos – entendidos como sinais do passado – e documentos – provas da “veracidade” de uma narrativa histórica – são chamados pelo historiador Jacques Le Goff de “materiais de memória”, atualmente, com o fenômeno que o mesmo autor chama de “dilatação da memória histórica”, esses termos se aplicam também a relatos e narrativas orais, criações musicais, rituais, gestos, línguas ágrafas, e outras formas de expressão que, embora “imateriais”, podem ser fixadas em diferentes suportes pelos inúmeros recursos de documentação atualmente disponíveis. A consciência de que é o valor de testemunho que lhes é atribuído que os converte em monumentos históricos, se alia hoje à possibilidade de se preservar a memória de praticamente tudo sob a forma de documento. E monumentos e documentos são a matéria-prima dos patrimônios históricos. (FONSECA, 2001, p. 5)

E conclui,

[...] a percepção de que conhecimentos e práticas culturais constituem bens de valor patrimonial e elementos fundamentais na construção de identidades não é nova no Brasil. Esta percepção, contudo, só ganhou consistência teórica e espaço institucional na década de 70, em torno da noção de “referência cultural”, que promoveu importante inflexão na prática preservacionista em curso, até então, e introduziu algo novo nesse campo: o entendimento de que na constituição de patrimônios culturais deve “fazer sentido” e “ter valor” para outros sujeitos sociais – especialmente os que produzem ou mantêm bens culturais – além dos representantes e especialistas do Estado aos quais essa constituição sempre esteve ligada. Ou seja, a construção do patrimônio cultural deve estar baseada em processo que inclua e considere a dinâmica de atribuição de valor e significado. (p. 9)

Para Laurent Lévi-Strauss (2001), no que se refere à legalização do patrimônio imaterial, o Brasil tornou-se notável, pois garante meios jurídicos, científicos e administrativos para melhor conhecer, valorizar e favorecer a permanência de uma porção substancial do patrimônio cultural nacional. A maior vantagem da salvaguarda das formas de patrimônio imaterial está na igualdade de tratamento do patrimônio material e imaterial, ou conforme as palavras de Laurent,

os efeitos de um predomínio longamente confirmada em nossa cultura do escrito sobre o oral, da arte erudita sobre a arte popular, do histórico sobre o cotidiano, do aristocrático e do religioso sobre o profano. Nos últimos vinte anos, a evolução do pensamento científico, entretanto, colocou amplamente em discussão essas dicotomias e hierarquias de valores. Patrimônio material e patrimônio imaterial não aparecem mais como duas áreas separadas, mas como um conjunto único e coerente de manifestações múltiplas, complexas e profundamente interdependentes dos inúmeros componentes da cultura de um grupo social. (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 24)

Dos anos 1950 ao final dos anos 1970, a UNESCO promoveu uma série de convenções, recomendações e cartas adotadas, ressaltando a Conferência Geral de 1989, terminando por adotar uma recomendação para a salvaguarda da cultura tradicional e popular, único texto jurídico internacional na matéria até os dias atuais.

Embora a proteção aos bens intangíveis pudesse ter começado ainda na primeira metade do século XX, o Brasil está na vanguarda mundial no que se refere à proteção de seu patrimônio imaterial. Podemos destacar que foi somente a partir da Convenção sobre o Patrimônio Mundial, Cultural e Natural – UNESCO – 1972, que os países do Ocidente começaram a entender a importância de preservar o patrimônio cultural imaterial, mas foram poucos os países que legislaram nessa direção, como a França.

No Brasil, os ideais de preservação do patrimônio imaterial remontam ao Anteprojeto de Mário de Andrade na década de 1930, quando era evidente a preocupação em proteger os saberes e costumes do povo brasileiro, preocupação retomada na década de 1970, com a ampliação do conceito de patrimônio.

Na reconstrução da história do patrimônio no Brasil, a análise de Fonseca (1997) indica que houve duas fases bem distintas na política preservacionista do IPHAN. A primeira, de 1930 a 1940, seria o período fundador liderado por Rodrigo Melo de Franco Andrade (denominada de fase heroica), período em que prevaleceu a ideia de expressão artística autêntica, que dialogava com os valores artísticos da História da Arte. A segunda fase

situa-se entre 1970 e 1980 (fase moderna) e é tida como o período renovador, com a ideia de bem cultural que amplia a noção de patrimônio e soma-se a preocupações com a memória social.

A trajetória de Mário de Andrade, na busca da formulação de uma noção de patrimônio e de uma concepção de preservação que colocasse o inventário no centro da prática preservacionista, é analisada por Nogueira (2005). Através dessa análise, destaca-se que Mário de Andrade percebeu a imaterialidade do patrimônio e atentou para a necessidade dos inventários como instrumentos de reconhecimento da diversidade cultural e como ponto de partida para as políticas públicas de patrimônio. É oportuno também evidenciar que a análise de Nogueira possibilitou a emergência, interesse e o foco pelo trabalho de Oneyda Alvarenga e sua atuação na organização dos acervos colhidos pela Missão de Pesquisa Folclórica, hoje sob a guarda da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Vale também acrescentar que, apesar da proposta de Mário de Andrade não ter sido aprovada, tendo em vista que a prerrogativa da época era de se preservar os “monumentos”, tomados como “símbolos nacionais”, as suas ideias foram retomadas por Aloísio Magalhães, que incentivou a valorização da diversidade cultural brasileira no processo de desenvolvimento do país e desenvolveu experiências significativas no “Centro Nacional de Referência Cultural” – CNRC e na “Fundação Nacional Pró-Memória” – FNPM.

Nas décadas de 1970 e 1980, e dando continuidade às preocupações anteriores, Aloísio Magalhães recontextualizou a política cultural do IPHAN, procurando substituir “a visão anteriormente empregada a respeito da proteção do ‘patrimônio histórico e artístico brasileiro’ pela noção de ‘bens culturais’” (Gonçalves, 2002). Segundo Gonçalves,

[...] destaca que a noção de “bens culturais”, tal como a usa, existe no contexto da vida cotidiana da população. Além disso, assinala a importância de um contato direto entre os profissionais do patrimônio cultural e as populações locais. Enfatiza, ainda, a diversidade cultural existente no contexto da sociedade brasileira (GONÇALVES, 2002, p.51).

A valorização da dimensão imaterial do patrimônio cultural brasileiro é também relevante no trabalho dos folcloristas, que contribuíram para a documentação, a

promoção, o apoio e a divulgação da cultura popular. Dentre as suas iniciativas podemos destacar a criação da “Comissão Nacional de Folclore”, em 1947, resultando na “Campanha em Defesa do Folclore”, em 1958, movimento apoiado pela UNESCO. A Campanha teve grande influência nos trabalhos posteriores referentes à cultura popular, como a criação do *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFPC*, funcionando atualmente no âmbito do Ministério da Cultura (CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2008).

Sobre este tema, uma das fontes consultadas, “A dinâmica do folclore” de Edison Carneiro⁹, delimita o entendimento do termo e oferece informações claras sobre a necessidade de preservação, dos chamados folguedos (celebrações), já em 1965. Segundo Carneiro (1965) o folclore é parte integrante da área das ciências antropológicas e o define como “[...] um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares das sociedades civilizadas.” Ou como fiz Câmara Cascudo,

O folclore é a continuidade, la santa continuidad, como dizia Eugene D’ors. Essa continuidade não o impede de estimular a variedade das culturas populares, que, sem ele, pintariam de cinzenta a monotonia unicolor toda a paisagem intelectual do mundo. (Cascudo, “Introdução” a Romero, 1954)

Ressalta-se ainda que os textos de “Dinâmica do folclore”, embora escritos há mais de 50 anos, continuam válidos como pontos básicos para discussões teóricas sobre o tema. As posições assumidas pelo autor em "O conceito do tradicional" e em "O popular no folclore", seus artigos de abertura, não foram, até hoje, ultrapassadas. Mantém-se, igualmente, a sua conclusão de que, sob a pressão da vida social, o povo renova, reinterpreta e readapta os "seus modos de sentir, pensar e agir", donde dever-se afirmar que o fenômeno folclórico se baseia tanto na "tradição" como na "inovação", pois, se permanece a sua forma, seu conteúdo se modifica e se atualiza, daí derivando o seu dinamismo.

Para o autor

Entende-se por folclore um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares sociedades civilizadas. Alguns folcloristas estendem o campo do folclore a tôdas as sociedades, até mesmo as primitivas. Entretanto, a existência de graus diferentes da mesma cultura é necessária para caracterizar o fenômeno. Embora peculiares, esses modos de sentir, pensar e agir não são exclusivos do povo. Se as camadas populares os

⁹ CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: 1965. 187 p. (Perspectivas do homem 9)

integram, em conjunto, à sua vida, cotidiana, toda a sociedade se serve deles, fragmentariamente, sob esta ou aquela forma. [SIC] (CARNEIRO, 1965, p.1).

As questões colocadas acima refletem o esforço de alguns intelectuais e artistas brasileiros em fazer com que o Estado reconhecesse as manifestações da cultura tradicional e popular como assunto de interesse nacional, tendo em vista que os detentores de saberes e fazeres estiveram à margem das políticas de proteção.

Quase dez anos depois, em 1997, em comemoração aos seus sessenta anos, o IPHAN promove o seminário "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção". No evento, é redigida a Carta de Fortaleza que, dentre outras recomendações, defende:

Que seja criado um grupo de trabalho no Ministério da Cultura, sob a coordenação do IPHAN, com a participação de suas entidades vinculadas e de eventuais colaboradores externos, com o objetivo de desenvolver os estudos necessários para propor a edição de instrumento legal, dispondo sobre a criação do instituto jurídico denominado registro, voltado especificamente para a preservação dos bens culturais de natureza imaterial. (FONSECA, 1997, p.142).

A nova carta constitucional de 1988 revê o conceito de patrimônio cultural e o amplia; trata também dos bens imateriais, fala nas formas de expressão e nos modos de criar, fazer e viver. Nesse novo contexto, faz-se necessário regulamentar as novas formas de proteção ao patrimônio intangível.

A política cultural brasileira assumiu oficialmente o conceito de patrimônio imaterial, muitas vezes também chamado de patrimônio intangível, quando lançou o dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), intitulado "O Registro do Patrimônio Imaterial", em agosto de 2000. Na conclusão do dossiê, o grupo de trabalho constatou que "o patrimônio imaterial tem sido conceitualmente associado às criações e expressões da cultura tradicional e popular, notadamente aquelas transmitidas oralmente." Contudo, o grupo também se refere às tentativas de superação da dicotomia que existe ainda hoje entre patrimônio material e imaterial, indicando que esses dois aspectos precisam ser tratados de forma simultânea, além de se valorizar os detentores da tradição e de se estudar as condições de transmissão do conhecimento que eles detêm.

A grande inovação presente para o trato do patrimônio imaterial está também em sua forma de registro e da relação que mantém com a sociedade. Conforme Laurent Lévi-Strauss,

[...] patrimônio imaterial, nasce, vive e morre. Intimamente associado à vida cotidiana das pessoas, não se poderia congelá-lo, em perenizá-lo por decreto. Gostos, necessidades, modos de vida, valores e representações sempre evoluíram e continuarão a fazê-lo e, se uma comunidade abandona uma prática social, não já como se opor. O que pode ser feito, e o decreto atende a isto, é, por um lado, inventariar, estudar e conservar e, por outro, oferecer reconhecimento social aos detentores desse patrimônio para que tenham reconhecida as novas gerações que, por sua vez, terão tomado consciência de seu valor. (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 27).

Vianna (2003) destaca que os instrumentos de registro dos bens imateriais, não são fechados, normativos e restritivos, mas abertos aos pontos de vista e expectativas dos portadores de tradições culturais específicas, pressupondo a dinâmica própria dessas tradições, sem pretender, portanto, “engessar” suas formas e conteúdos no tempo e no espaço.

Em 1988 é promulgada uma nova Constituição no país, que, por meio dos artigos 215 e 216, estabelece a noção de que o patrimônio cultural brasileiro compõe-se de bens de natureza material e imaterial, incluídos aí os modos de criar, fazer e viver dos grupos formadores da sociedade brasileira. Com base no conceito antropológico de “cultura” e nas ideias de “dinâmica” e “referência cultural”, a noção de “bem cultural de natureza imaterial” foi assim introduzida na prática de preservação, referindo-se àquelas criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social.

Reiterando os aspectos indicados acima, transcrevem-se a seguir as definições legais:

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§1º – O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros,

vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Posteriormente, através do Decreto 3.551 de 4 de Agosto de 2003, instituiu-se o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e a criação do “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, com o objetivo de “implementar política de inventário, registro e salvaguarda desses bens” (IPHAN, 2006). O decreto presidencial também sugere os diferentes domínios que compõem essa dimensão do patrimônio, por meio da criação dos livros de registro, voltados para os saberes, as celebrações, as formas de expressão e os lugares. Conferindo assim a modernização do sistema preservacionista.

Além do Registro, instrumento legal que possibilita a produção de conhecimento sobre o bem cultural, destaca-se o “Inventário Nacional de Referências Culturais” – INRC, uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN que tem como objetivo a identificação e a produção de conhecimento sobre bens culturais de natureza imaterial. Esses instrumentos, como parte do plano de ações de salvaguarda, auxiliam a formulação de políticas públicas na área.

A norma que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial, presente no Decreto Federal nº 3.551, apresenta a criação de mais quatro livros destinados à proteção do patrimônio cultural brasileiro e a estes se somam conforme se segue:

Artigo 1º – Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I – Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II – Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III – Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV – Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Vale notar que, num dos parágrafos do seu artigo primeiro, o decreto também prevê a possibilidade da criação de novos livros de registro caso se faça necessário; tal fato é de suma importância, dado o caráter dinâmico dos bens imateriais.

§3º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.

Depois de registrado, o bem é proclamado “Patrimônio Cultural do Brasil”. Atualmente, segundo o IPHAN, estão registrados 18 bens, a saber:

- a) arte Kusiwa dos Índios Wajãpi (técnica de pintura e arte gráfica própria desse grupo indígena, que vive no Amapá);
- b) ofício das Paneleiras de Goiabeiras (assim chamadas por ser a maioria das artesãs, mulheres que residem no bairro de Goiabeiras, em Vitória, capital do Estado do Espírito Santo);
- c) samba de Roda no Recôncavo Baiano (o samba praticado, principalmente, na região do Recôncavo é uma mistura de música, dança, poesia e festa aos orixás);
- d) Círio de Nossa Senhora de Nazaré (celebração religiosa que se caracteriza por uma procissão em que milhares de romeiros acompanham a imagem de Senhora de Fátima pelas ruas de Belém do Pará);
- e) ofício das Baianas de Acarajé (que é tradicionalmente feito pelas chamadas “baianas de tabuleiro”);
- f) Jongo (dança de origem africana que chegou ao Brasil colônia com os negros trazidos como escravos para o trabalho forçado nas fazendas de café);
- g) frevo e a feira de Caruaru de Pernambuco;
- h) a Viola-de-cocho (encontrada no Pantanal do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, recebe este nome porque é confeccionada em um tronco de madeira inteiriço esculpido no formato de um cocho).

Após 2003, outros produtos e celebrações foram incluídos como bens imateriais, ganhando destaque o queijo do Serro, produzido na região de Diamantina em Minas Gerais, alguns espaços quilombolas e mais recentemente as celebrações do BOI-BUMBÁ, em 2011.

De acordo com o IPHAN, a patrimonialização dessas culturas tem como preocupação primordial assegurar que os conhecimentos culturais constantemente recriados de um grupo ou comunidade sejam transmitidos de geração a geração, através de sua interação

com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

O IPHAN¹⁰ apresenta um arco-temporal que cobre o período de 1922 até 2006, os marcos na trajetória de salvaguarda do patrimônio da cultural imaterial no Brasil, como podemos visualizar no quadro abaixo:

¹⁰ IPHAN, op.cit.:6-7

Quadro1: QUADRO ARCO TEMPORAL – PATRIMÔNIO IMATERIAL

<i>Período</i>	Marcos
1922-1936	• Semana da Arte Moderna. Projeção das ideias de Mário de Andrade a respeito do tema da diversidade cultural, do interesse etnográfico pela cultura das camadas populares.
1937	• Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltado para a proteção do patrimônio cultural do país.
1947	• Criação da Comissão Nacional de Folclore.
1958	• Criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.
1975	• Aloísio Magalhães cria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no SPHAN.
1976	• Transformação da Campanha em Instituto Nacional do Folclore, vinculado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).
1979	• Criação da Fundação Nacional Pró-Memória, instituição incumbida implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, incorporando o Programa de Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC).
1988	• A Constituição Federal define Patrimônio Cultural de modo mais amplo.
1990	Instituição do Plano Salvaguarda das línguas em Perigo. UNESCO.
1991	• Instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), pela Lei nº 8313, para promover a captação e a canalização de recursos e, entre outros objetivos, fomentar a preservação dos bens culturais materiais e imateriais.
1994	Instituição do Programa Tesouro Humanos vivos. UNESCO
1997	• Realização do Seminário “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, em Fortaleza (Ceará), quando são discutidos os instrumentos legais e administrativos de preservação dos bens culturais de natureza imaterial. CRESPIAL Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador y Perú
	• O Instituto Nacional de Folclore é transformado em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado à Funarte.
1998	• São criada Comissão e Grupo de Trabalho para elaborar proposta de regulamentação do instrumento do Registro do patrimônio cultural imaterial.
2000	• Desenvolvimento de metodologia denominada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), visando a produzir, numa perspectiva ampla, e de acordo com a definição de patrimônio cultural expressa na Constituição Federal de 1988, conhecimentos que possam subsidiar a formulação de políticas patrimoniais.
	• Decreto 3.551, de 4 de agosto: Instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).
2002	• Primeiro registro, no Livro dos Saberes: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (Vitória/ES)
2003	• Criação do Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens culturais no IPHAN, pelo Decreto nº. 4811, de 19 de agosto de 2003. • O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular passa a integrar a estrutura do IPHAN. • É aprovada, na Unesco, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.
	• Por ocasião da 2ª. Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, são inscritas as Expressões orais e gráficas dos Wajãpi (Amapá)
2004	• É criado o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) no IPHAN, pelo decreto nº. 5040, de 6 de abril de 2004. O DPI substitui o anterior Departamento de Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens culturais.
2005	• Por ocasião da 3ª. Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, é inscrito o Samba de roda do Recôncavo Bahiano. (Bahia)
2006	• É criado em Cuzco, no Peru, o Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina – CRESPIAL. • É criado Grupo de Trabalho inter-institucional para elaborar proposta para o reconhecimento, a valorização e a preservação da diversidade lingüística do Brasil. • É instalado, na Unesco, o primeiro Comitê Inter-governamental do Patrimônio Imaterial, de que o Brasil é membro.

Fonte: IPHAN, 2003

Fonseca (1997) destaca um exemplo que evidencia as diferenças entre o patrimônio material e imaterial:

Talvez o melhor exemplo para ilustrar a especificidade do que se está entendendo por patrimônio imaterial [...] seja a arte dos repentistas. Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade de os atores utilizarem de improviso, as técnicas de composição dos versos [...] que produz a cada “performance”, um repente diferente. Nesse caso, estamos no domínio absoluto do aqui e agora, tampouco sem possibilidade, a não ser por meio de algum registro audiovisual, de perpetuar esse momento. (p. 66)

O Registro do patrimônio cultural imaterial representa uma forma inovadora de se preservar a pluralidade da cultura nacional, privilegiando os modos de fazer, as tradições e os costumes do povo brasileiro. Com isso, os técnicos e especialistas do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – deverão observar e estudar os vários modos de expressão da nossa cultura, e, se possível, buscar não privilegiar qualquer segmento social, via sua exclusão. Devemos então salientar a dificuldade na definição de um bem de natureza imaterial ou intangível, segundo Oliven (2003):

Em 2002, foi apresentada uma proposta para registrar o acarajé no Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Isso significa que serão definidos os ingredientes e a forma “correta” de preparar tal quitute. Entretanto, as formas de preparar alimentos modificam-se com o tempo. Além de ser registrado, o acarajé está sendo “congelado”. [...]. Os “bens imateriais” não só são de difícil definição, mas também só tem sentido se significarem uma prática regular. (OLIVEN, 2003, p.72.)

Outro ponto importante a observar é que, depois da consolidação do registro em âmbito Federal, Estado e Municípios devem organizar suas legislações para preservar o patrimônio imaterial, ampliando as condições para proteger, em maior número, os bens culturais identificadores de sua memória e identidade, significando isso também uma descentralização das políticas de patrimônio.

A Constituição de 1988 contemplou o patrimônio cultural de forma mais detalhada em relação às outras constituições nacionais, particularmente o Artigo n. 216. O texto constitucional inova ao valorizar as manifestações imateriais da cultura brasileira. Há entretanto posições discordantes em relação ao argumento do caráter preservacionista do registro, Corrêa (2001) levanta estes questionamentos como verificado na citação abaixo,

[...] o novo recurso constitucional proposto não oferece novas práticas no sentido da promoção da cidadania do patrimônio no país. Creio que instituindo-se este novo conceito não se contribui para a superação da visão compartimentadora, que parcializa e fragmenta: Natureza e Cultura, Material e Imaterial, Tangível e Intangível. Não se está adiante de uma nova estratégia adequada de salvaguarda dos bens culturais na sociedade brasileira atual. Trata-se do velho paradigma ocidental dualista ainda dominante na área preservacionista, que se nutre da compartimentação do saber em especialidades disciplinares. (CORRÊA, 2001, p.229)

A crítica do autor sobre o Registro do Patrimônio Imaterial permite abordar, com maior precisão conceitual e perspectiva política, os estudos de certos autores que trataram do tema em questão. No entanto, as iniciativas mais recentes na área patrimonial, como o Registro do Patrimônio Imaterial, indicam que as políticas de patrimônio, mesmo depois da ampliação do conceito, continuam não privilegiando os locais de formação recente, como exemplo dado por Corrêa (2001) ao se referir à situação do oeste paulista, sendo que os esforços da sociedade civil e do poder público são imprescindíveis e urgentes, na tentativa de preservar sua memória e de reconhecer/ construir suas identidades.

Atualmente, o alerta para a perda de inúmeros bens da nação, incluindo o meio ambiente, os costumes, as línguas e as tradições, é feito constantemente. Segundo Possamai

O patrimônio hoje é preocupação de um número expressivo de países em todo o mundo, reunindo profissionais de diversas áreas, que compartilham os postulados técnicos e teóricos relacionados a essas tarefas. As discussões sobre o patrimônio abrangem um grande número de aspectos, que vão desde a identificação de um conjunto cada vez mais abrangente de bens culturais - incluindo não apenas monumentos, mas também os bens natural e etnológico - até o gerenciamento e sustentabilidade dos patrimônios junto às comunidades locais. (POSSAMAI, 2000, p. 16)

Para Nogueira (2008), a visão equivocada que o registro possui junto aos gestores públicos e também da sociedade faz com que seja urgente salientar que a centralidade do inventário, na reorientação e no fomento das políticas públicas do patrimônio, rompa com aquela ideia igualmente cristalizada no imaginário de que preservação era sinônimo de tombamento. Ou seja, algo distante, engessado e eterno.

O conceito de referência cultural delimita o entendimento que confere a especificidade do patrimônio cultural imaterial. Ele possibilita a sua função de orientação teórica nos

programas de gestão e de conservação. Para tanto, é fundamental preservar as informações presentes nas manifestações e celebrações culturais. Para Márcia Sant’Ana,

o princípio do trabalho de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é compartilhar responsabilidades e informações. É desenvolver em estreito contato com os grupos sociais, que produzem, reproduzem e transmitem esse patrimônio os projetos de mapeamento, identificação, registro e fomento à valorização e à continuidade de bens culturais. (SANT’ANNA, 2008, p.9)

O registro tem sido cada vez mais amplamente apropriado por instituições culturais, associações comunitárias, universidades, escolas etc., o inventário vem potencializando o exercício da educação patrimonial e contribuindo para a valorização das memórias e histórias locais.

Conhecer para preservar, preservar para valorizar. E se auto reconhecer: esta deve ser a meta da educação patrimonial na construção de um conhecimento crítico assentado na diversidade. Não somente no sentido de criar uma consciência preservacionista sustentável, mas sobretudo em garantir às comunidades o direito de intervir diretamente na seleção do seu patrimônio como importante elemento de fortalecimento das identidades e memórias locais. (NOGUEIRA, 2008, p. 252)

De acordo com o documento produzido em 2003 pela “Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”,

Entende-se como “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazeres – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, quando for o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003).

Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana.

Para além do Inventário e do Registro outros instrumentos surgem para efetivar a permanência do patrimônio imaterial. Segundo o relatório final da Convenção da UNESCO, a noção de “salvaguarda” revela outro aspecto fundamental para a

compreensão deste tipo de patrimônio; no documento entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam a assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, que compreende a identificação, a documentação, a pesquisa, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão, essencialmente pela educação.

Um dos primeiros programas da UNESCO voltado para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial foi o do “Tesouros Humanos Vivos”, criado em 1994. Outro programa da UNESCO, este implantado na década de 1990, foi o da Salvaguarda das Línguas em Perigo, iniciado em 1993, voltado para “a promoção e a proteção da diversidade linguística no mundo,” cuja principal ação é a publicação e atualização periódica do Atlas das Línguas do Mundo em Risco de Desaparecimento (LONDRES, 2008).

A partir da experiência da *Recomendação*, a UNESCO criou, em 1998, um programa chamado “*Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*”. Segundo Sant’Anna, o programa “proclamação das obras primas do patrimônio oral e imaterial da Humanidade” teve três edições e foi montado com a função de sensibilizar os países membros da Unesco a ratificar a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, aprovada em 2003 e de gerar subsídios para sua aplicação. Estas publicações tinham como objetivo fornecer incentivo e subsídio aos países para criarem mecanismos de salvaguarda, tendo como foco as expressões culturais em situação de fragilidade e que contassem com base social e territorial definida.

Segundo Sant’anna:

Esse último requisito era considerado essencial porque o programa visava também a difundir uma noção de salvaguarda que envolvesse, além das ações de identificação e reconhecimento patrimonial, iniciativas destinadas a apoiar as condições sociais, econômicas e ambientais que permitem a continuidade desses bens culturais (SANT’ANNA, 2008, p.3).

Esse programa gerou e ainda tem gerado discussões em vários níveis. Um deles diz respeito ao processo de atribuição do valor de “Patrimônio Cultural da Humanidade”, através do “fenômeno das listas”, como foi discutido por Travassos (TRAVASSOS, 2006). Essas listas, estabelecidas pela UNESCO, dizem respeito aos bens culturais proclamados como *Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. De uma maneira geral, o assunto gira em torno do reconhecimento dos bens enquanto

herança cultural da comunidade ou grupo ao qual pertence e quanto ao papel da UNESCO no processo de patrimonialização.

Concordam então os especialistas e os técnicos do patrimônio que as ações de proteção devem incidir sobre os grupos, comunidades e indivíduos para quem o “patrimônio” constitui referência identitária. Mas seu principal mecanismo é, no nível da UNESCO, discursivo: trata-se de proclamar. A proclamação é um ato que distingue, marca com um selo.

Segundo Travassos

Ao reconhecer **o valor** do objeto eleito – objeto oriundo de uma comunidade minoritária e subalterna, como os índios Wayãpi, ou os praticantes do samba-de-roda –, a política de patrimônio cria, de fato, um novo valor, pois o objeto é *ipso facto* projetado em circuitos que envolvem mercado, turismo, design, galerias de arte etc (TRAVASSOS, 2006, grifo do autor).

O reconhecimento concedido pela UNESCO, somado aos trabalhos de registro e salvaguarda nos países envolvidos, levantam a necessidade de se desenvolver estudos com o objetivo de avaliar o impacto das proclamações sobre a vida dos indivíduos e grupos que recebem o título de “Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. Essa tem sido uma preocupação de vários estudiosos e admiradores da cultura popular e tradicional. Pode-se dizer que no caso específico do Brasil formular e implantar indicadores de avaliação dos resultados da política de salvaguarda ainda é um desafio (SANT’ANNA, 2008).

Retomando a discussão acerca da política de salvaguarda no Brasil, presentes atualmente nos discursos dos órgãos ligados ao campo da Cultura, nota-se a busca pelo reconhecimento e salvaguarda das diversas manifestações da cultura popular e tradicional brasileiras e vem se estabelecendo, através da atual política federal de salvaguarda, constituída pelos instrumentos de inventário, registro e salvaguarda, este último constituído, principalmente, pelos Planos de Salvaguarda.

Um dos instrumentos básicos de implementação da política de salvaguarda os Planos de Salvaguarda que podem ser definidos como um conjunto de “[...] ações que contribuem para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais [...]” (IPHAN, 2006b, p. 25). Esses instrumentos, adotados pela política federal de patrimônio cultural imaterial do Brasil, foram desenvolvidos a

partir da experiência do programa da UNESCO de *Proclamação das Obras-primas* que exigia que

[...] as candidaturas apresentadas à UNESCO fossem acompanhadas de Planos de Ação contendo as iniciativas destinadas a fortalecer as comunidades e indivíduos detentores das expressões que almejavam o título de patrimônio da humanidade” (SANT’ANNA, 2008, p.3).

Segundo dados da UNESCO “em 2007, além dos 12 estados que já têm legislação de preservação do patrimônio cultural imaterial, outros já tinham projetos de lei, como, por exemplo, o Rio de Janeiro, o Rio Grande do Norte e São Paulo” (UNESCO, 2008, p. 91). Isto sinaliza que há um crescente interesse dos estados brasileiros em incluir o patrimônio imaterial nas políticas públicas de cultura, fato que também começa a ser percebido entre os municípios.

Entretanto é necessário que o tema seja debatido, além dos técnicos do IPHAN, ou mesmo do MINC, também por os pesquisadores, produtores culturais e pelos próprios membros das manifestações envolvidas, com o propósito de contribuir para os processos de implementação, avaliação e reformulação dessas políticas.

No que se refere à salvaguarda dos bens imateriais, uma reflexão a respeito de como o seu registro e o seu reconhecimento podem ser compreendidos, principalmente frente aos atores produtores da cultura e do Estado é considerado um ponto pertinente. Não apenas porque é neste debate que surgem as normas que orientam a ação ou ações de salvaguarda, mas é essencial para que se mantenha a dinâmica cultural que propiciou o bem cultural a ser preservado. Para Reily,

Essa discussão deve conjecturar a respeito do conceito de *folclore* e das definições de “patrimônio imaterial” a partir da política de salvaguarda (...). A questão mais problemática associada a uma caracterização do “fato” folclórico está na sua transformação em “objeto”, no seu congelamento, que permite apresentá-lo como um fragmento desvinculado da cultura (REILY, 1990, p. 19).

Tendo em vista que as manifestações da cultura tradicional e popular estão sujeitas a uma constante mudança, é preciso avaliar como a política de salvaguarda entende essa questão, na medida em que, ao mesmo tempo que é preciso manter a tradição, deve-se também não torna-la um produto passível de homogeneização frente a outras formas culturais mais comerciais, ou globalizantes. Como relacionar a ideia de preservação ao

conceito de “autenticidade”? Como entendem os protagonistas, ou seja, os indivíduos aos quais se direcionam a política de salvaguarda?

Essas perguntas podem ser respondidas a partir de uma reflexão sobre o papel dos próprios membros dos grupos e o interesse em perpetuar as suas práticas e também a partir de uma discussão acerca do papel do Estado na formulação de uma política capaz de acompanhar o caráter dinâmico dessas manifestações, tendo em vista que “a seleção e a avaliação de bens culturais imateriais devem estar apoiados mais em noções de referência cultural e de continuidade histórica do que no conceito de autenticidade que tradicionalmente estrutura o campo da preservação” (SANT’ANNA, 2005, p.6)¹¹. A esse respeito Sant’Anna afirma ainda que:

a natureza dos bens culturais imateriais é dinâmica e mutável, ou seja, esses bens são permanentemente reiterados e recriados. Com isso, a idéia de autenticidade, tal como tradicionalmente utilizada no campo do patrimônio e relacionada à perenidade de uma forma, da matéria ou da configuração geral do bem, não é aplicável a este universo. Os instrumentos de identificação, reconhecimento e fomento do sistema de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial devem, portanto, ser formulados e aplicados tendo em conta essa dinâmica (SANT’ANNA, 2008, p.5).

O Registro é um instrumento que permite abarcar a diversidade do patrimônio cultural brasileiro, levando em consideração o processo dinâmico dos bens de natureza imaterial. Através dessa afirmação, como é possível registrar sem engessar? Ou em outras palavras sem comprometer a autenticidade das manifestações e a preservação da dinâmica cultural? Para Arantes,

de fato, o modo como os bens culturais oficialmente protegidos participam da dinâmica transformadora, que a vida social imprime a tudo o que dela faz parte, é regulado pelas normas específicas do campo da preservação (ARANTES, 2008, p.1).

Nesse sentido, é importante compreender a diferenciação dos instrumentos jurídicos de preservação nas políticas de patrimônio cultural. Muitas vezes, a falta de informação remete a uma atitude falha quanto à compreensão ao ato de “tombar” ou “registrar” um bem cultural. Com efeito, as diferenças conceituais e práticas entre os instrumentos de tombamento e de registro devem estar claras na política do patrimônio imaterial, tanto para o órgão responsável pela implementação da política de salvaguarda quanto para as comunidades envolvidas. Com o objetivo de garantir que a salvaguarda dos bens de natureza imaterial proponha medidas que não provoquem o “congelamento” dessas

práticas culturais, mas que garantam preservar seus valores simbólicos em meio às diversas transformações decorrentes da contemporaneidade.

Para Oliveira (2012)

no momento que ocorre a institucionalização e a oficialização de um bem cultural, isto significa um compromisso do Estado em “promover” e “proteger” o patrimônio imaterial brasileiro. No entanto, a ideia de “promoção” e “proteção” deve ser entendida no sentido de facilitação das condições de continuidade do bem, ou seja, menos intervenção e mais cautela.

A participação dos indivíduos e grupos que compõem a manifestação cultural é condição necessária durante as etapas dos processos de *patrimonialização*, como bem assegura a constituição de 1988 e o decreto 3551/00, mencionados anteriormente. A participação das comunidades que são alvo dessas intervenções pode ser definida, principalmente, a partir das estratégias de negociação e situações de conflito existentes dentro da dinâmica desses grupos e sua relação com agentes externos, como o Estado.

No caso do Brasil são ainda recentes para os estudiosos da área de preservação as experiências de reconhecimento do patrimônio imaterial. Nessa mesma direção, garantir o protagonismo e a autonomia dos detentores dos saberes e fazeres nos processos de preservação e difusão dos seus valores, das suas crenças, dos seus costumes, é uma questão que requer a mobilização comunitária durante a solicitação do Registro. É importante, portanto, manter a autonomia desses sujeitos durante o processo de salvaguarda, de forma a diminuir as distâncias entre as decisões tomadas pelos representantes do Estado e a realidade do universo dessas manifestações culturais.

O processo de autonomia, referido pelo IPHAN como um ponto fundamental para a salvaguarda dos bens constituídos como patrimônio imaterial, envolve, dentre outras questões, o desenvolvimento de recursos humanos e materiais para as melhorias das condições de sustentabilidade dos indivíduos e grupos envolvidos. A partir dessas discussões, o diálogo permanente dos agentes públicos com as comunidades envolvidas deve ocorrer durante os processos de registro e salvaguarda, em especial, o acompanhamento dos Planos de Salvaguarda.

Fato é que, segundo Oliveira (2012),

Deve-se ainda ampliar as discussões sobre os impactos da salvaguarda, atentando-se, principalmente, para as questões que possam surgir, tais como envolvimento das culturas populares com a divulgação e difusão dos seus saberes performáticos. Assim, deixamos em aberto alguns pontos que podem ser mais discutidos a partir da relação entre patrimônio imaterial e o mercado no Brasil: espetacularização das artes populares; o desenvolvimento de uma indústria cultural do “exótico”; a transformação de rituais sagrados em mercadoria e, enfim, o direito à propriedade intelectual dos portadores dessas manifestações. (OLIVEIRA, 2004, p. 38).

Segundo Sandroni:

[...] enfatizam, com muita propriedade, o papel a ser desempenhado pelas próprias comunidades [...] no processo de reconhecimento desses bens, ou seja, para a Unesco não se trata de escolher um bem cultural e enviar grupos de etnomusicólogos, antropólogos, documentaristas para registrá-los sob todos os ângulos. O importante, em vez disso, é que se responsabilize por esse registro e passos subsequentes, contando para que a própria comunidade que mantém o bem cultural se tal o apoio técnico dos profissionais citados (SANDRONI, 2005, p.51).

Segundo Canclini (2000), o patrimônio inclui a herança cultural de cada povo, os bens culturais produzidos pelos segmentos hegemônicos em cada tempo histórico e também os bens culturais visíveis e invisíveis, tais como língua, conhecimento, documentação, artesanato, e também os produtos da cultura dos grupos ditos populares. Assim, a política patrimonial de conservação e administração da produção cultural do passado está relacionada aos usos sociais desses bens no presente e com a preservação dos bens materiais e simbólicos produzidos por todos os grupos sociais.

A necessidade de preservação do patrimônio histórico-cultural suscita vários questionamentos, dentre eles, por que preservar? O termo preservar é bastante abrangente e é necessária uma reflexão sobre o assunto. Preservar, define o Dicionário Aurélio, é “livrar de algum mal, manter livre de corrupção, perigo ou dano, conservar, livrar, defender e resguardar”. Ou, ainda, é um ato para a perpetuação e prolongamento de um bem cultural ou natural. Uma lei, um ato público ou particular para evitar a destruição de um patrimônio.

A preservação, ou seja, o ato de manter os testemunhos das manifestações culturais e ambientais possibilita à sociedade reconhecer a sua identidade, valorizando-a e estabelecendo referenciais para a construção de seu futuro. Para isso, são tomadas medidas protecionistas, através de procedimentos que o poder público e privado

adotam, no intuito de preservar os bens patrimoniais. O entendimento do patrimônio cultural como lugar passa, necessariamente, pelo exercício da cidadania e pelo reconhecimento da imprescritibilidade dos diferentes conhecimentos tradicionais organizadores de sistemas culturais. Mais ainda, os conhecimentos, as inovações e as práticas orientadas por tradições estão intimamente relacionadas à existência de um povo, sendo parte constitutiva de suas experiências culturais e, por esta razão, inalienáveis e irrenunciáveis.

No contexto das ações de preservação do patrimônio cultural, alguns princípios merecem ser destacados, como por exemplo:

- a) O reconhecimento do valor intrínseco dos conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade e à diversidade cultural. Existem conhecimentos produzidos fora dos parâmetros da ciência, particularmente tipos de conhecimentos que estão em continuidade direta com formas tradicionais e locais, que devem ter sua integridade, seus valores espirituais protegidos;
- b) As expressões da cultura devem ser compreendidas como partes, fragmentos de totalidades culturais que, sujeitas à dinâmica da história, estão em permanente transformação;
- c) Síntese sócio ambiental: a diversidade cultural e a diversidade biológica devem ser entendidas como categorias organizadoras na perspectiva das ações de preservação do patrimônio cultural;
- d) Os detentores dos conhecimentos tradicionais devem anuir previamente o acesso aos bens culturais que lhes são próprios, indicando no processo de consentimento os elementos que constituirão os planos de salvaguarda de tais bens;
- e) O estabelecimento de políticas públicas adequadas de modo a garantir, aos detentores de conhecimentos tradicionais, a utilização sustentável da diversidade cultural e da biodiversidade.

Segundo Bracarense (2010)

Envolver os diferentes setores da opinião pública na lógica do Estado foi essencial para a construção de uma propaganda governamental sistemática. Para alargar as bases sociais do poder e restringir a área de tomada de decisão, o controle do meio social é uma aposta importante na intenção de obter consenso, ativo ou passivo. (p.13)

Ao final da década de 1980, podemos dizer que havia uma longa distância entre os produtos do patrimônio tombados pelas instituições e a sociedade. Esta distância se refere em última análise aos procedimentos de tombamento terem sido determinados por representantes consultivos que efetivamente não traduziam os desejos da sociedade. Na análise de Willians (1997) sobre a obra de Fonseca (1997), a necessidade e a valorização de uma presença múltipla de interesses na política de preservação reclamava então um novo modelo.

Reconhece que nem todos esses interesses podem (ou devem) ser totalmente dirigidos por uma instituição federal, mas não desprestigia o potencial do IPHAN em articular uma política oficial de preservação baseada, de um lado, na valorização técnica do patrimônio já tombado, e do outro, na construção de novos significados socioculturais do patrimônio. Por fim, me parece correta a conclusão da autora sobre o grande desafio do órgão: promover os plenos direitos culturais da sociedade através de e em parceria com uma política estatal de preservação. (Willians, 1997, p.6).

Conforme indicado anteriormente existem diferenças na metodologia de registro de um bem cultural material e de um imaterial. A literatura relativa à documentação como ferramenta para preservação da memória inclui processos de catalogação e descrição, bem como cadastro, fotografia, fotogrametria e arqueologia.

A questão recai em como se registra uma cultura dinâmica. O estudo desenvolvido por Mário de Andrade através das Missões e Pesquisas Folclóricas possibilita fazer inferências em termos de uma experiência que possibilita a origem de um modelo, ou de um princípio da documentação para o patrimônio imaterial. De lá pra cá, atualmente a metodologia para se registrar um bem cultural em um dos quatro livros de registro, segundo determina o Decreto 3.551, envolve três fases:

- a. um levantamento do bem cultural apontado para proteção;
- b. a identificação e documentação do mesmo;
- c. o registro que corresponde a um trabalho etnográfico que permite definir se o bem cultural pode ou não ser inscrito em um dos quatro livros.

No próximo capítulo iremos descrever, em particular, as características de registros não convencionais e os audiovisuais, próprios ao patrimônio imaterial, bem como dar destaque aos meios de registro não convencionais, como a fotografia, o cinema e os audiovisuais.

CAPÍTULO 3 DOCUMENTAÇÃO E REGISTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

“O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares porque, devido à sua enorme extensão e regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligir esta riqueza até agora inativa” Mário de Andrade (1935)

Imaginemos as experiências a que seremos submetidos no futuro, ao nos defrontar com os registros do nosso passado. Essa possibilidade impõe inevitavelmente considerar os tipos de documentos que poderiam nos representar com as nossas características identitárias, bem como os meios para resguardar eternamente a nossa memória.

A questão da perenidade, da manutenção e da permanência dos registros culturais, coloca uma questão fundamental, atestada por Michelin (2008)

Em um tempo futuro, muito distante, quanto de nós só teriam sobrado vestígios e alguns desses fossem encontrados e entre esses, fotografias, pensemos que um fato seria possível: por meio delas, para os que as encontrariam, pudesse se operar uma revelação. As fotografias diriam sobre quem fomos e como vivemos. No seu imóvel silêncio, alguma coisa poderiam dizer. (MECHELON, 2008, p. 32).

Mas, e quando pensamos nas músicas, na voz entoada nos cantos e nas danças que animavam as festas, as brincadeiras e as cerimônias de tempos passados? Ou como diz Coelho e Piccino,

Quem foi Sinhô, Donga, Cornélio Pires? Felizmente no Brasil, apesar das acusações de problemas crônicos de falta memória, não se torna um processo difícil o acesso a documentos textuais que respondam a estas perguntas. Livros, enciclopédias, hemerotecas com artigos escritos e não raro indicando discografias bem feitas. Mas, como e onde ouvir o que eles compuseram e gravaram? [...] o acesso aos documentos sonoros se torna um problema quando se precisa ouvir uma gravação de mais de quarenta anos, em especial as realizadas no sistema de 78 RPM, vigente no país de 1902 a 1964. (COELHO E PICCINO, 2002)

Frente a tais situações, a utilização dos registros ditos não-convencionais ou audiovisuais suscita uma discussão que se refere às condições de acesso e guarda, bem como às decisões que envolvem a manutenção deste tipo de acervo, que não se define como tradicional ou armazenável em suporte de papel.

Entretanto, os registros criados em linguagem audiovisual se tornaram grandes coleções e acervos nas instituições modernas. A sua utilização cada vez mais frequente na produção de pesquisas que envolvem os diferentes espectros da cultura, e sua materialidade, reflete uma condição que tem sido uma solução eficaz para a documentação dos registros do patrimônio imaterial, para além das possibilidades do documento escrito.

O registro audiovisual como um meio de registro e documento, contudo, possui seus limites; além de sofrer intervenções que comprometem a sua imparcialidade (apesar de nada ser totalmente isento de imparcialidade, no mundo da documentação). Esses registros, como todos os outros documentos passam pelo crivo da seleção em momentos cruciais desde a sua coleta e formação do acervo, até a sua circulação e destinação final.

O primeiro tipo de seleção que sofre o registro audiovisual, encontra-se em sua origem, no momento da gravação; já o segundo tipo refere-se a qual o critério tomado para a escolha, o porquê de esses registros permanecerem no tempo?

Cientes dos processos de avaliação e seleção que determinam as políticas de acervo nos arquivos, bibliotecas e museus, podemos dizer que a permanência dos registros audiovisuais vão além de sua durabilidade física frente às intempéries do tempo; elas estão mais condicionadas às decisões políticas das instituições. Os procedimentos de seleção, em particular, levam em consideração a origem do conjunto documental ou do acervo em questão, tendo como critérios quais são seus argumentos valorativos, que incluem determinar o valor informativo, valor probatório ou valor cultural de um item. Se são considerados obras raras, enfim, deve-se justificar a guarda e a permanência, além dos custos que irão demandar todo o processo.

Por outro lado, a seleção que ocorre no momento da produção do registro ou dos critérios que envolveram a produção do documento encontram seu maior argumento na motivação que faz com que alguém deliberadamente pegue uma câmara ou um microfone e grave (registre) uma situação ou evento.

Tendo este debate em perspectiva, a célebre frase de George Orwell: "A história é escrita pelos vencedores" nos faz refletir. Dito de outra maneira, significa o que nos

sobra é a história de quem permaneceu. Nesse sentido, pensando-se sobre a natureza das fontes e a atitude do pesquisador diante das mesmas, vale 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 toda criação documental 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.” (MEY, 1999, p. 54). Tal recomendação é aplicada para todos os documentos produzidos pelo homem, qualquer que seja o suporte em que for registrado.

Em função dessas questões, iremos traçar os detalhes que são próprios dos meios de registro não-convencionais e audiovisuais para que possamos entender a importância de sua contribuição para a permanência da memória, assunto fundamental nos procedimentos de documentação para os bens culturais. Tal assunto é central no debate sobre a função e uso dessa modalidade de registro frente à produção de informação e conhecimento úteis à sociedade.

3.1 Aspectos particulares dos suportes não-convencionais e audiovisuais

Ao iniciar esta sessão, resolvemos delimitar o que convencionamos chamar de documento e de registro, antes de nos dedicarmos ao termo audiovisual. Para tanto, consultamos a principal referência sobre terminologia da área: o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. O objetivo aqui é concentrar a definição de uso mais restrito, própria de disciplinas afins como conservação e restauração, microfilmagem, informática, diplomática, ciência da informação, etc. Ou seja, aquelas ligadas ao campo de documentação do patrimônio documental. Através de leituras específicas na área de patrimônio, percebemos que o uso do conceitos de documento, registros, fontes e suportes são os termos mais usuais. Conforme Chagas, para o trabalho do patrimônio cultural é fundamental possuir uma base conceitual concreta; então, com o objetivo de utilizar com mais propriedade os termos que serão exaustivamente apresentados nesta sessão da tese, apresentaremos a seguir um quadro com suas definições:

Quadro 2- Conceitos específicos na documentação cultural.

TERMO	CONCEITO	FONTE
Documento	Unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato.	DBTA
Informação	Elemento referencial, noção, ideia ou mensagem contidos num documento.	DBTA
Registro	1 Anotação sistemática em livro próprio. 2 Unidade de informação logicamente indivisível	DBTA
Suporte	Material no qual são registradas as informações.	DBTA
Documentos	Conjunto constituído pela informação e seu suporte, o qual pode ser utilizado para consulta.	DBTA
Documento audiovisual	Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes(2) e fitas videomagnéticas. Ver também documento filmográfico, documento iconográfico e documento sonoro.	DBTA
Documento sonoro	Registro sonoro, como disco e fita audiomagnética.	DBTA
Documento textual	Gênero documental integrado por documentos manuscritos, datilografados ou impressos, como atas de reunião, cartas, decretos, livros de registro, panfletos e relatórios	DBTA
Fita audiomagnética	Fita magnética que contém registros sonoros. Também chamada fita de áudio ou fita sonora.	DBTA
Fita videomagnética	Fita magnética que contém imagens com ou sem registros sonoros. Também chamada fita de vídeo.	DBTA

Fonte: DBTA (2005).

De um lado, o documento é compreendido como “aquilo que ensina” (*doccere*), ou mais precisamente como aquilo que pode ser utilizado para ensinar alguma coisa a alguém (e o ensinamento, como se sabe, não emana e não está embutido no documento) de outro lado, o documento é compreendido como “suporte de informações” que só podem ser preservadas e colocadas em movimento através da perquirição. (CHAGAS, 2005).

Observamos, porém, que nem todos os escritos ou coisas se tornam documentos. Tal transformação ocorre em função da atribuição de valor que o objeto adquire ou lhe é imputado. Ainda, citando Chagas, podemos perceber esta relação quando uma roupa que pertenceu a uma figura importante na história de um país só se torna documento após uma avaliação e recolhimento posterior em um acervo. Como corrobora a formulação abaixo:

É interessante observar que as coisas não são documentos em seu nascedouro. Por exemplo, o vestido que pertenceu a Maria Bonita, companheira de Lampião, hoje incorporado ao Museu Histórico Nacional, nasceu como uma roupa feminina, capaz de proteger e embelezar. Ele não surgiu com a função documental. Ele não surgiu como um objeto destinado a representar as ações dos cangaceiros e de problematizar as ações do Estado Republicano direcionadas no sentido de manter a ordem interna, por exemplo. Mas hoje, ele é um documento e tem função representacional. (CHAGAS, 2005).

Na historiografia da Ciência Informação a relação existente entre o documento e a informação foi inicialmente tratada por Paul Otlet em 1935¹¹. Inicialmente, a proposta de Otlet pode ser resumida na noção de documento como registro do pensamento individual e da memória coletiva da humanidade que permite o transporte de ideias, servindo como instrumento de pesquisa, ensino, cultura e lazer. Para Ortega e Lara (2010)

“Podemos afirmar que a recuperação histórica da discussão sobre a noção de documento e de Documentação permite afirmar a especificidade da Ciência da Informação, cuja função é a de construir novos documentos a partir de documentos originais ou de dados esparsos (*como nos dossiês, segundo Otlet*), visando realizar a mediação entre objetos potencialmente informativos e pessoas potencialmente usuárias da informação”.

Em uma perspectiva histórica desde Otlet e seus seguidores, dentre eles sua discípula direta – Suzanne Briet –, até os franceses e espanhóis discípulos da versão clássica da noção de documento, os traços iniciais se mantêm mas são acrescidos de elementos que se relacionam ao signo e à comunicação da informação, assim como à própria palavra informação e derivadas.

Conforme estudo de Ortega e Lara, para estes pesquisadores, documento seria objeto simultaneamente de natureza material e conceitual, potencialmente informativo, pois apresenta capacidade de conservação, transporte, reprodução e comunicação do signo.

Ao analisar o documento enquanto objeto informacional, na contemporaneidade deve-se partir da hipótese de que a noção de documento relaciona-se à sua condição de informatividade, ou seja, às suas possibilidades de informar. Mais do que a informação, é a informatividade que permite entrever o jogo intertextual que caracteriza os processos de recepção determinando os critérios de relevância para que algo seja considerado informativo. A capacidade de um documento ser informativo implica o aspecto pragmático do objeto informacional à medida que revela o caráter social e simbólico da informação e, conseqüentemente, os ambientes e as situações concretas de uso.

Outra concepção de documento utilizada nesta tese é aquela existente entre os historiadores e aos profissionais do campo do patrimônio histórico e cultural, o conceito de documento é mais abrangente que os documentos pessoais de uso comum. A

¹¹ Paul Otlet (1868-1944) foi autor, empresário, visionário, advogado e ativista da paz; é considerado um dos pais da ciência da informação. Criou a Classificação Decimal Universal, um dos exemplos mais proeminentes de documentação facetada. Ele escreveu diversos ensaios sobre a forma de recolher e organizar o mundo do conhecimento, culminando em dois livros, o *Traité de documentation* (1934)

concepção de documento está ligada a tudo o que uma população humana registra e testemunha, tornando-se fonte para a história. Para os historiadores, é essencial que a exigência de que um documento seja entendido como uma fonte de pesquisa, comparável e confrontável com outras fontes documentais para que se possa entender a verdade dos fatos que os documentos afirmam como acontecido. A vida em sociedade deixa marcas, registros, documentos, fontes de pesquisa que compõem um leque imenso, revelador desde aos hábitos de consumo de uma comunidade ou grupo, até a forma de se organizar no trabalho e na política. Sob este aspecto, esses registros ordenados são considerados como documentos ou fontes documentais.

Quanto mais documentos, indícios, testemunhos e registros afirmarem que um dado fato ocorreu, maior a certeza científica acerca da verdade dos fatos que eles revelam. Isso significa que, na preservação do patrimônio histórico e cultural, é necessário conservar vários registros da vida de uma população para entender seu modo de viver, pensar, crer e reproduzir numa determinada época e lugar.

Outra visão que é comum para a função e delineamento dos documentos na área do patrimônio cultural se encontra na área de conservação e restauro, sobretudo o lugar que os documentos ocupam nos processos de restauro envolvendo os monumentos. Tal processo envolve a consulta de uma base documental, capaz de dar conta de informações básicas sobre a autenticidade e sobre a estrutura da obra ou bem cultural.

A documentação na área da conservação e do restauro tem seu início ligado aos levantamentos iconográficos de obras antigas, conforme nota Macedo (2008):

Foi, praticamente, uma regra geral entre os arquitetos do período e muitos deles que se dedicaram também à tratadística apresentam referências específicas, nos seus textos, sobre a influência dos cadastros e levantamentos na sua formação profissional, [...] Toda obra de arte é ao mesmo tempo – e sem exceção – uma obra histórica no desenvolvimento das artes visuais e, a rigor, não pode ser substituída por um equivalente. Na via oposta, todo monumento histórico é também um monumento artístico, porque mesmo um monumento literário secundário como um pedaço de papel com uma nota curta e insignificante contém toda uma série de elementos artísticos – a forma do pedaço de papel, as letras e sua composição –, que, além do seu valor histórico são relevantes para o desenvolvimento do papel, da escrita, dos instrumentos de escrever etc. Com base neste tipo de estudo que a documentação e publicação das intervenções de restauro procedidas tornam-se práticas convencionadas. (MACEDO, 2008).

Vemos com isso que o documento torna-se essencial em todos os momentos da conservação do monumento, elabora-se uma documentação de cadastro e descrição da

obra, tal como se encontrava antes da ação conservativa ou do restauro. A pesquisa histórica em documentos constitui a base sobre a qual se atesta a originalidade da obra, conferindo-lhe valor e contexto em sua época, bem como descrevendo-a. Ao final do trabalho, a documentação servirá como fonte de informação primária, e cabe aos órgãos de preservação, em nome do interesse público dos bens tombados, avaliar tecnicamente toda intervenção proposta.

A cada obra de conservação e restauro por que o bem tombado passa, seguem-se quatro fases: novo levantamento e documentação de seu estado de conservação, elaboração de projeto, aprovação de projeto pelo órgão de preservação e execução da obra. Para Macedo (2008), a documentação, portanto, assume um tríplice papel nos processos de conservação e restauro, em função do tempo: a documentação histórica pretérita informa e autentica os valores do bem tombado; a documentação cadastral é instrumento analítico-cognitivo do restaurador; e a documentação dos processos de conservação e restauro garante a autenticidade histórica futura.

A documentação que acompanha um bem material, para além de ser um conjunto de informações técnicas que dão conta da origem dos objetos, torna-se um instrumento para a preservação. É crucial salientar que sua função na salvaguarda do patrimônio se dá antes de sua efetiva categorização oficial, mas também como uma ferramenta poderosa, para a preservação das informações que compõem o bem cultural.

Segundo Panisset (2011)

As operações de salvaguarda começam pelo conhecimento dos bens, tarefa esta que é executada primordialmente pela devida documentação. A documentação de bens culturais se define como um processo contínuo que consiste em investigar, registrar (inventariar), documentar e gerenciar as informações sobre um determinado bem, permitindo sua melhor compreensão. (p.32)

Se a documentação assume uma importância central para os procedimentos de salvaguarda no patrimônio material, também figura como fundamental para o patrimônio imaterial. Aqui, porém, com detalhes que são próprios da natureza dinâmica do bem intangível. Utilizados como recurso que permite a permanência de informações, os documentos audiovisuais formam um conjunto documental mais adequado a este tipo de bem cultural.

Especialmente no que se refere à documentação do patrimônio imaterial, é necessário compreender que não se deve influenciar a manifestação, o rito ou a celebração na fase de observação e coleta de dados. Isso porque a originalidade dessas manifestações é a sua maior riqueza, o seu maior objeto de estudo e informação.

No passado, o cadastro e a preservação da memória contou com o uso do desenho e da fotografia como ferramentas para auxiliar nos procedimentos de preservação e restauro. Segundo Oliveira (2008), decorridos de mais de 50 anos desde a invenção da fotografia, seu uso ligado à documentação para a preservação iniciou-se em 1883, com o III Congresso de Engenheiros e Arquitetos, em Roma, inspirados por Camilo Boito, dando uma ênfase particular às fotografias documentais nas obras de restauro, mesmo singelas no antes, no durante e no depois de concluídas.

No que se refere à fotografia documental, o registro iconográfico se justifica por ser um dos instrumentos mais importantes para a preservação da memória, segundo Oliveira,

Quer pelos métodos milenares, quer pelos processos e instrumentos mais recentes que a ciência e a técnica do nosso tempo nos trouxeram. Nesse caso, desaparecido o objeto que testemunha à natureza humana de manter contato com o que foi. Daí uma das várias utilidades das representações cadastrais como forma de preservação da memória (OLIVEIRA, 2008, p. 13).

O registro das manifestações, celebrações, rituais ou saberes geralmente ocorrem nos estudos de etnologia e história oral. Eles exigem ou demandam saber escolher a melhor metodologia, mas principalmente em como documentar, qual técnica utilizar ou mesmo se haverá ou a conjunção de uma ou mais de uma técnica. Somam-se aí o uso do registro em imagens, os sonoros e os audiovisuais. Criados em épocas distintas, cada um destes suportes pode oferecer ao pesquisador benefícios se usados com uma metodologia que permita a definição de seus limites e proporcione uma comunicação eficiente entre a sua documentação e os outros instrumentos de identificação do que se pretende registrar. Com a intenção de oferecer argumentos que justifiquem a preferência pelos registros audiovisuais para compor a documentação do patrimônio imaterial a sessão seguinte trará a características daqueles mais comuns e em especial dos que foram utilizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1935.

3.2 Documentação audiovisual ou não-convencional: limites e possibilidades para o registro do patrimônio imaterial

Após realizar um levantamento bibliográfico, foi possível verificar que, até há alguns poucos anos, grande parte dos arquivos, bibliotecas, centros de pesquisa e demais instituições de guarda classificavam filmes, fitas e discos como “documentos especiais”, ou “não-convencionais”. Evidenciavam, assim, uma certa dificuldade para identificar as particularidades e características desses documentos. Uma dificuldade em identificar as particularidades e características desses documentos utilizam-nos com reservas deixando-os sempre à parte do conjunto de documentos os que supostamente não teriam a mesma importância patrimonial dos demais, como impressos, mapas e fotografias.

Em comparação aos registros tradicionais, é relativamente recente a existência dos registros não convencionais e o reconhecimento, por parte de bibliotecários, arquivistas e pesquisadores, dos documentos audiovisuais enquanto patrimônio cultural a ser preservado e difundido por seguidas gerações. Segundo Buarque (2012), isso deve-se à tardia conceituação dos documentos audiovisuais, o que provocou um atraso no que se refere à discussão e reflexão sobre a necessidade de sua preservação.

Desde a cultura oral, passando pelos diversos registros utilizados pela humanidade (pedra, bronze, cerâmica, pergaminho, papel), até o surgimento do registro da imagem através de meios técnicos, como a fotografia e o filme, além das novas tecnologias do *CD-Rom*, do *DVD* e do disco ótico, entre outros formatos e suportes, o homem vem tentando deixar suas marcas no mundo. Esses registros se tornam, ou não, fontes da ou para a história, e desta maneira, convertem-se em testemunhos de uma época, compondo acervos e coleções em função da memória.

A questão sobre os limites que os documentos audiovisuais encontram como fontes e registros recai no fato de que, para esses meios, assim como para qualquer outro, existe um número possível de interpretações depende do espectador em sua relação com o meio em que vive, com o objeto do registro e com a contextualização do fato registrado. A atribuição documental reside em seu caráter informativo, formado pelas relações intra-icônicas da imagem e também pela composição construtiva do próprio registro. O

tempo que o registro mantém, é, segundo Costa (1991, p.60), “como um fragmento em relação com o continuum espaço –temporal e limínico”.

Em face da inexistência de um consenso sobre estas questões, acreditamos ser conveniente proceder, na medida do possível, ao registro etnográfico de manifestações culturais que potencialmente atendam aos critérios da Unesco para o patrimônio imaterial – obviamente não em uma perspectiva mundial, mas local e comunitária.

De acordo com o Dicionário de Terminologia Arquivística (2005, p. 65), os documentos audiovisuais são definidos como “*gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas*”. Tal definição é complementada acrescentando alguns pontos relevantes, caracterizadores do documento audiovisual, o qual se caracteriza por conter sons e/ou imagens em movimento dispostos em um suporte (fita cassete, fita Beta, CD, DVD, etc.). Tais suportes necessitam obrigatoriamente de um dispositivo tecnológico para serem reproduzidos.

Documentos audiovisuais são obras incluindo imagens e/ou sons reproduzíveis incorporados num suporte, cujo: - registro, transmissão, percepção e compreensão normalmente requerem um dispositivo tecnológico; -o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear; -cujo propósito é a comunicação daquele conteúdo, mais do que a utilização da tecnologia para outros propósitos. (EDMONDSON, 1998, p.5).

De acordo com a literatura, tornou-se evidente que não há um conceito preciso e completo de documento audiovisual, capaz de abarcar todos os aspectos que definem este tipo de documento. Tal fato fica evidente quando o debate se amplia no tocante à sua importância nos mais diversos usos, seja na área sócioeducacional (escolas, bibliotecas escolares, bibliotecas públicas, centros culturais, etc) ou em outros espaços. Trata-se de uma fonte informacional valiosa no âmbito dos estudos socioculturais, podendo cumprir relevante papel nas pesquisas etnográficas em geral. Com efeito, nunca a humanidade teve a formação de seus sujeitos tão imbricada aos meios audiovisuais. Estudiosos da área educacional advertem que, atualmente, as novas gerações vêm se formando através da linguagem audiovisual. O hábito de receber comunicação através da televisão, dos computadores e do cinema vem reorganizando a forma de expressão de crianças e jovens, dizem esses estudiosos. Segundo Ferrés (1996)

a linguagem audiovisual favorece a percepção acima da reflexão, a sensação sobre o conceito. Já conforme Santaella (1993), 75% da percepção humana é visual, seguida da auditiva com 20%, enquanto as outras modalidades somam juntas apenas 5% de nossa capacidade perceptiva, argumento reforçado por Burmark (2004), para quem estamos na idade das imagens e provavelmente a alfabetização primária do século 21 será visual.

Eis aí uma série de posições controversas, mas o fato é que há uma distância enorme entre os usos do audiovisual no cotidiano e seu uso para registros culturais. Esse uso resulta sempre muito pertinente quando é necessário imprimir nos documentos impressões, sentimentos e movimento, a fim de transferir uma informação temporalmente. É preciso ressaltar, no entanto, que o documento audiovisual, apesar de seus atributos positivos, apresenta também certas limitações enquanto elemento de registro de dados. Temos, por exemplo, a questão de que seus suportes estão muito suscetíveis a degradações físicas e químicas, bem como à ação do tempo.

Entre os produtos audiovisuais, temos aqueles destinados à documentação fílmica e à documentação iconográfica. Segundo definição dada pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, publicado pelo Arquivo Nacional em 2005, a documentação audiovisual pode ser definida como “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas.” (p.73). O Dicionário nos remete ainda aos verbetes documento filmográfico, documento iconográfico e documento sonoro. Indo aos verbetes que aqui nos interessam, encontramos:

- a) Documento filmográfico: “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens em movimento, com ou sem som, como filmes e fitas videomagnéticas. Também chamado documento cinematográfico”.
- b) Documento iconográfico: “Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras”

Neste último caso, o Dicionário privilegia o documento fotográfico ao destacar, em verbete à parte: “Fotografia em positivo ou negativo” (p.76). Já Sérgio Burgi (1988) define o que entende por registros fotográficos, em suas mais variadas formas de apresentação, a saber:

Os registros fotográficos são hoje parte integrante de nossos acervos documentais, seja na forma de fotografias originais do século XIX, em papel albuminado, transparências coloridas, contemporâneas (diapositivos), fotografias preto e branco em papel de gelatina e prata, microfilmes e microfichas, filmes cinematográficos etc. (1988, p.5).

Observamos que, na definição de 1988, o autor inclui a documentação filmográfica como um registro fotográfico. Essa documentação, aliada a outras tipologias, se inclui na categoria documentação especial. Ainda conforme o mesmo Dicionário, o documento especial é assim definido:

Documento em linguagem não-textual, em *suporte* não convencional, ou, no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige procedimentos específicos para seu *processamento técnico*, guarda e *preservação*, e cujo *acesso* depende, na maioria das vezes, de intermediação tecnológica. (p.75).

No momento da captura da imagem, temos o problema da limitação informacional, decorrente dos restritos ângulos de visão que o cinegrafista pode proporcionar e da própria seleção ideológica que determina o que filmar, por quanto tempo e sob que foco. Assim, é importante frisar que apesar de seu caráter informacional, o documento audiovisual não é capaz de demonstrar as diversas relações (conflitos) inerentes a cada sujeito que compõe grupos de cultura popular. Pode-se recorrer à afirmação de que o registro audiovisual não transporta totalmente consigo as vivências, inter-subjetividades, experiências, as evocações mnemônicas, dentre tantas outras sensações particulares do ser humano.

Entretanto, podemos tentar responder tais indagações se observarmos outros trabalhos voltados ao estudo do uso do audiovisual como instrumentos de coleta e de documentação de celebrações ocorridas no Brasil. No trabalho de Silva, Moreira e Araújo (2012), que registra parte da história das novenas¹² de São João no município de Sumé na Paraíba, percebemos que a partir do material colhido (filmagens da festividade e das novenas), e guardadas as devidas especificidades e limitações, fixam-se os

¹² A novena é uma prática religiosa católica, de ocorrência tradicional em diversas comunidades (rurais e urbanas). Com duração de nove dias – daí o nome “novena”, do latim novem – ela se constitui em orações consagradas a algum santo, em sinal de devoção (Santo Antônio, São João, São Pedro, entre outros). Tal prática pode ser explicada, de acordo com praticantes e estudiosos, através de escritos da Bíblia. Entre a ascensão de Jesus ao céu e a descida do Espírito Santo, passaram-se nove dias. A comunidade cristã ficou reunida em torno de Maria, de algumas mulheres e dos apóstolos. Foi a primeira novena cristã. Hoje, ainda a repetimos todos os anos, orando, de modo especial, pela unidade dos cristãos. (SILVA, MOREIRA E ARAÚJO, 2012).

aspectos singulares da novena e do comportamento dos moradores da cidade de Sumé, aspectos que não seriam percebidos em relatos escritos. Essa documentação, de cunho social abrangente, além de resguardar parte da memória coletiva dos diversos grupos sociais envolvidos, torna-se referencial informativo do patrimônio cultural da comunidade. No caso da pesquisa citada, o seu produto tornou-se um documentário, tendo sido entregue à população.

Porém, para todos os efeitos, os projetos de preservação de fontes fílmicas e iconográficas de modo geral não podem desconsiderar o que é crucial para a sua conservação, que inevitavelmente está relacionada ao local de guarda, reservas técnicas, mobiliário adequado para o acondicionamento, climatização com equipamentos precisos como os desumidificadores de ar ambiente, etc. No caso da fotografia, o papel para confecção de envelopes, para montagem em *passe-partout*, molduras plásticas para diapositivos, entre outros. Filmes e fitas de vídeo não podem ser guardados em armários fechados, sem um controle ambiental adequado: temperatura e umidade do ar, sem poeira e outras sujidades, ação prejudicial da luz, manuseio inadequado, dentre outras ações.

É oportuno observar que a história dessas fontes é também uma história de perdas, em função de sua natureza sensível ao meio e à ação de agentes de degradação. Atualmente, com o desenvolvimento de novas tecnologias de registro e reprodução de sons e imagens, os filmes, fotos, fitas, várias coleções desta categoria já começam a ser encarados como “documentos audiovisuais tradicionais”, documentos antigos, correndo inclusive o risco de desaparecer, pois não há ainda uma política eficaz de preservação e transferência da informação, tendo em vista os novos suportes e equipamentos gerados pelas novas tecnologias (Molinari Junior, 2004).

Nesse sentido, cabe a pergunta de Brandão e Leme (1986, p.53): “até que ponto a documentação audiovisual, surgida no século XIX, se coloca em relação aos manuscritos e aos impressos, com similar qualidade de testemunho?” Na história do suporte e do documento como fonte para a história, reinou por muito tempo o registro escrito tendo como suporte o papel. A documentação fílmica e iconográfica como fonte e/ou objeto só começou a ser usada mais incisivamente na década de 90. Segundo

Molinari¹³, na área de história, especificamente, a iconografia, em suas diversas representações, aparece primeiro na forma de ilustrações, depois como fonte e até mesmo como objeto de estudo.

Apresentando a influência francesa nessa nova perspectiva, dentre outras, Molinari nos fala sobre a fotografia e o cinema, encarados então como testemunhos do passado e do uso de tais testemunhos pelo historiador. Ele menciona o movimento da Nova História, ao nos informar sobre um artigo de Marc Ferro que trata da utilização do cinema como fonte para pesquisa histórica, publicado em 1973 nos *Analles*, republicado um ano depois, integrando uma obra de três tomos entendida como “uma espécie de manifesto” da Nova História. Em 1978, em outro artigo, Marc Ferro “concede mais espaço à fotografia e ao cinema”. (Molinari, 2004).

Apesar das limitações que o registro audiovisual pode oferecer, as questões naturalmente se impõem: qual a importância dessa documentação midiática para as manifestações culturais? De que forma esse tipo documental poderá contribuir para a história/memória de um povo? E por que tal documentação pode ser vista como um patrimônio cultural? Como afirma Bezerra em uma Recomendação aprovada na 21ª Conferência Geral da UNESCO, em Belgrado, no ano de 1980, o documento parte da ideia de que as imagens em movimento são bastante vulneráveis e de que seu desaparecimento constitui um empobrecimento irreversível do patrimônio cultural mundial (BEZERRA, 2009, p.3).

Até agora, recuperamos as informações relativas aos suportes dedicados em sua maioria ao visual. Mas o audiovisual depende também da partícula “áudio”. E para compreender esta faceta, é importante descrever o componente sonoro, já que outro tipo de suporte utilizado no registro do patrimônio imaterial é o sonoro. O registro sonoro possui uma particularidade de o mesmo suporte poder armazenar conteúdos de diversos tipos de informação e objetivos diferentes. Um exemplo simples é que uma fita magnética pode conter poemas, músicas, cursos de línguas, programas de rádio, etc. A diversidade de conteúdos leva à diversidade de uso e aplicação.

¹³ Clóvis Molinari foi diretor do Arquivo Sonoro no Arquivo Nacional e proferiu palestra no CRAV em 2004, no encontro Cinema e memória. *Imagem em movimento: organização, conservação e acesso* em 2004, em Belo Horizonte.

Como os arquivos iconográficos e audiovisuais, os registros sonoros se desgastam com grande facilidade, mesmo sob cuidados. Exigem aparelhos específicos, reservados para cada tipo de fita ou disco. Como não são facilmente manuseáveis como os documentos impressos, necessitam de uma representação bibliográfica muito mais organizada e completa. É comum ficarem armazenados e apenas as suas cópias ou a consulta de uma base digitalizada dos acervos serem disponíveis aos usuários.

Os acervos sonoros se dividem em dois tipos: os originados da indústria cultural, que são aqueles produzidos por uma gravadora comercial, contendo os registros da música de uma época; e aqueles considerados autênticos, que englobam todas as produções de caráter artístico, histórico e de memória. Durante quase todo o século XX, a preservação da memória sonora dependeu da ação de dirigentes, do esforço e do empenho pessoal dos responsáveis diretos pelos acervos: bibliotecários, museólogos, arquivistas, dentre outros.

A descrição dos documentos sonoros se faz presente e necessária, pois, a Discoteca Pública Municipal, objeto desta tese, foi originariamente concebida para ser uma rádio escola. Circunstâncias adversas levaram-na a não tornar-se uma gravadora, como era o projeto inicial, e, uma gravadora, como era o seu projeto inicial, desde sua origem aos dias de hoje, ela tornou-se local de guarda de documentação musical da cultura popular brasileira e de música erudita. Em seu acervo existem mais de 45 mil discos de 78 rotações, 30 mil discos de 33 rotações e 2.500 CDs, dentre outros suportes de arquivo sonoro. Além disso, é mantenedora em seu arquivo histórico, do acervo das Missões de Pesquisas Folclóricas, o qual totaliza uma coleção composta de 15.000 discos, cerca de 30.000 fonogramas e de 10.000 partituras brasileiras. A Discoteca Pública Municipal, por sua própria existência, se revela um testemunho da construção, manutenção e preservação de um dos primeiros acervos em audiovisual do país, como veremos adiante.

3.2.1 Os registros de áudio em suportes mecânicos

Antes de relatar as características dos suportes de gravação mecânica do som, precisamos definir o que é ser gravável. O som é uma propagação de ondas que se dissipam no ar, sua vibração é captada pelos tímpanos e codificada pelo cérebro, por que possui uma frequência que o ouvido humano assimila. São estas ondas, estas vibrações que podem ser gravadas. Entre as técnicas de gravação e reprodução do som existentes, destacam-se os sistemas de base mecânica, de que são exemplo os fonógrafos e eletrolas; os de base magnética, como os gravadores e toca-fitas que utilizam fitas cassete; e os de base óptica, caso das trilhas sonoras de filmes cinematográficos e dos discos compactos digitais, ou *compact discs*.

Um documento sonoro é definido pelo som que é codificado e gravado em um suporte magnético. A *International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA)*, em sua publicação "*Cataloguing Rules*" (1999), define um registro sonoro como "o produto do ato de registrar um evento específico em um formato de registro sonoro (por exemplo: disco, fita)".

A história da origem da gravação do som, tal qual a da fotografia, revela que existe uma indefinição de quem é realmente o inventor da gravação. Há, porém, o consenso de que os formatos mecânicos de áudio surgiram no final do século XIX, quando Thomas Edison em 1877 criou o cilindro de cera, antes do fonógrafo. Foi nos anos de 1920 que o cilindro, em função de seu uso restrito, deu lugar ao gramofone, invenção de Emile Berliner. No gramofone, as ondas são dispostas como uma espiral, na superfície do disco.

É interessante notar que no desenvolvimento das tecnologias utilizadas no registro sonoro, os inventores do aparelho também eram os produtores do suporte. O próprio Berliner¹⁴, inventor do gramofone, no final de 1890 percebeu que a velocidade e o formato do seu invento não eram comerciais o suficiente para serem vendidos em grande escala. Investiu então em diferentes formatos de discos, 76, 79 e 80 rotações, com os tamanhos variando de 15, 17, 20, 25 e 30cm. Finalmente, na década de 1910, outra empresa a *Victor Company*, que mais tarde se tornaria a RCA Victor, estabeleceu

¹⁴ Emil Berliner criou a Gramofone Company, que existe até hoje como o gigante selo da indústria na música EMI (Electric and Music industries).

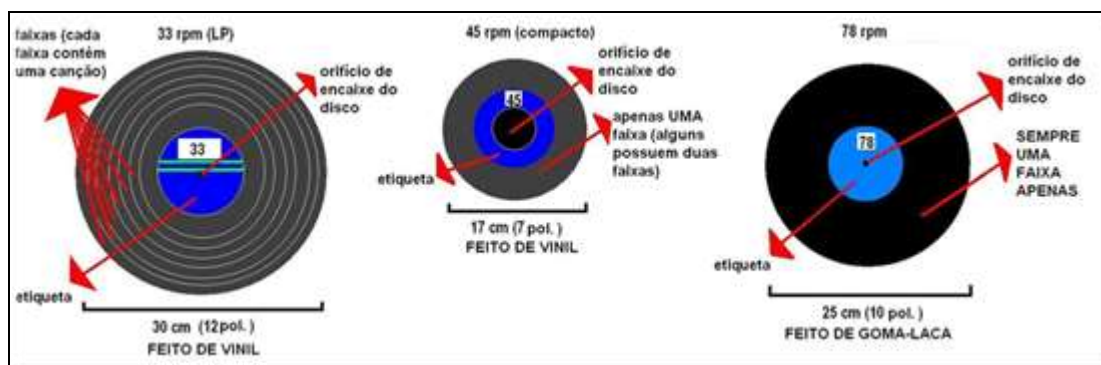
o padrão mais conhecido que é o de 78 rotações (rpm) e a dimensão de 25 cm a 30 cm. A época de maior consumo deste formato deu-se nas décadas de 40 e 50, quando o consumo de discos para uso particular tornou-se um costume difundido no mundo inteiro. Mas, ao mesmo tempo, em 1948, surgiria o formato que iria substituí-lo: o LP (Long-Playing), de 33 rotações e 30 cm.

Em geral, o Disco sonoro é constituído de duas camadas: um suporte (base) que pode ser vidro, goma laca, alumínio ou vinil, e uma camada de emulsão para o registro da informação que pode ser nitrato (sobre discos de vidros) ou acetato (sobre discos de alumínio, goma laca e vinil). Ao longo da história, surgiram tipos diferentes de discos, de diferentes composições físico-químicas; Porém, independente do suporte e de sua composição todos sofrem enormemente com a variação de temperatura e umidade, bem como com o manuseio inadequado. Com o tempo, a camada de emulsão torna-se quebradiça, pois sofre a ação do calor e com o tempo encolhe, finalmente racham. Esse descascando e rachando.

A recomendação de todos os conservadores é que estes discos sejam ser digitalizados o quanto antes, e os originais sejam mantidos em área climatizada e acondicionados em estantes que não contribuam com a alteração de umidade e calor. Os discos que compõem o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas por exemplo, são os de goma-laca de 78 rotações.

Nos anos de 1940 surgem os discos de micro-sulco, também conhecidos como discos de vinil, compostos de uma composição de polímeros (PVC e PVA). Nesses discos, a representação mecânica do sinal é de melhor qualidade, permitindo sulcos mais estreitos, velocidades de reprodução mais baixas e, portanto, faixas com maior duração. Em relação aos discos de goma-laca, os discos de micro-sulco produzem menos ruídos. Os discos de vinil são quimicamente estáveis, mas, por serem um material bastante maleável, são vulneráveis a danos mecânicos, como arranhões ou deformações causadas pelo calor.

FIGURA 1- Diferenças entre os principais formatos de discos



FONTE: <http://desmanipulador.blogspot.com.br/2012/07/disco-de-vinil-saiba-o-que-e.html>

Para todos os tipos de discos, é fundamental compreender que o grau de deterioração é alto. A recomendação para estes suportes sempre está no uso de bons equipamentos, corretamente alinhados, que contribui tanto para a qualidade do sinal reproduzido, quanto para a integridade dos suportes. O treinamento da equipe deve contar com pessoal especializado, não apenas para a manipulação, como também para manutenção da higienização desses materiais.

3.2.2 Suportes magnéticos

Outro método de gravação sonora é o magnético. O inventor dinamarquês Valdemar Poulsen, em 1898, empregou um material magnético como base de gravação de sons; porém foi apenas na década de 1920 que a indústria começou a utilizar fitas magnéticas. Os primeiros gravadores usavam um arame, que era passado sob velocidade uniforme de um carretel para outro, através do campo magnético de um eletroímã. As ondas sonoras de um fone eram transformadas em impulsos elétricos e passavam para o eletroímã, que magnetizava o arame, segundo as ondas sonoras originais. Para reproduzir os sons da gravação magnética, fazia-se passar o arame pelo campo de um eletroímã semelhante, com a mesma velocidade e na mesma direção anterior. As partes então imantadas do arame produziam um impulso elétrico transmitido ao fone, onde o som era reproduzido.

Os principais tipos de fitas de gravação são a de rolo e a cassette, e os gravadores de fitas de rolo foram os primeiros a serem desenvolvidos, tendo uso sobretudo para gravações

profissionais. A gravação magnética surgiu no século XIX, mas foi utilizada em baixa escala, paralelamente aos cilindros e gramofones. Seu uso mais amplo só ocorreu durante a II Guerra Mundial, pelas rádios alemãs. Após a guerra, a tecnologia chegou aos Estados Unidos, a partir de onde se disseminou mundialmente. Na Alemanha e nos Estados Unidos se desenvolveu, na década de 1930, um processo de gravação magnética sincronizada com as películas cinematográficas, base do sistema denominado magnetofone.

As fitas de gravação magnética consistem num filme de base plástica recoberto de material magnético, geralmente óxido de ferro, embora se usasse também o dióxido de cromo e partículas de metal puro. A gravação sobre essas fitas se faz por meio do gravador, que efetua a conversão do som em sinal elétrico, depois aplicado sobre uma espiral enrolada ao redor de um núcleo de ferro magnetizado. Os gravadores podem ter várias velocidades e números de pistas, mas todos baseiam-se no mesmo princípio: uma bobina magnética, chamada cabeçote de gravação, atua como um ímã e magnetiza as partículas de óxido que constituem a base magnética da fita.

Até meados dos anos 1950, o uso dessa tecnologia era restrito ao meio profissional e à indústria fonográfica. A partir daquela década, foram desenvolvidos gravadores domésticos, rodando em velocidades mais lentas. Posteriormente, começaram a ser utilizadas fitas magnéticas constituídas de tiras de papel às quais se aplicava o resultado da secagem de um líquido saturado de partículas magnetizadas. O desenvolvimento das fitas magnéticas ocorreu a partir da década de 1960, tendo sido disponibilizadas ao público consumidor doméstico. Os dados desta pesquisa, porém, têm como base a Missão de Pesquisas Folclóricas e se concentra nas primeiras décadas do século XX. Não iremos detalhar aqui o desenvolvimento posterior deste modelo de gravação.

3.2.3 Alguns apontamentos sobre a documentação de gravação em audiovisual de música e sua proteção como patrimônio cultural.

O universo do som gravado é extremamente abrangente. Talvez a característica mais interessante dos suportes sonoros resida na possibilidade de seu uso por um público muito maior do que os registros impressos. Afinal, o usuário de registros sonoros pode

ser iletrado, pode pertencer a uma sociedade de costumes culturais orais, pode apresentar deficiências visuais, desconhecer por completo qualquer característica física e intelectual do registro e, ainda assim, um apreciador.

Entretanto, como todo registro cultural, sua existência depende da política de guarda e da disseminação de programas culturais que privilegiem o seu contato e a sua apreciação. Sabe-se que, de toda documentação musical existente no Brasil, apenas uma pequena parcela encontra-se organizada e preservada em bibliotecas e centros de documentação. Pouco 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. Em uma breve pesquisa sobre a quantidade de discotecas e cinematecas existentes no país, apenas aquelas voltadas à manutenção de acervos específicos voltados à memória nacional permanecem ao longo do tempo. Como coloca Mey (1999), “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”. Frente a esta realidade destacam-se, como exemplos, três acervos de registros sonoros brasileiros:

- a) o setor de áudio do Museu da Imagem e do Som, (MIS) do Rio de Janeiro;
- b) o setor de Arquivo e Pesquisa da Rádio Nacional, também do Rio de Janeiro;
- c) a Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo.

Destes acervos o MIS e a Discoteca possuem gravações editadas e gravações originais como as que compõe a coleção da Missão de pesquisas folclóricas. O Setor de Arquivo e Pesquisa da Rádio Nacional dispõe de gravações originais de radiodifusão, conforme levantamento realizado por tese de Mey (1999). Se, na atualidade possuímos uma enorme variedade de técnicas e métodos de gravação, infelizmente não podemos contar com a mesma velocidade na criação e na expansão de serviços e instituições responsáveis pela manutenção da história dos acervos audiovisuais. Desde 1935, Mário de Andrade já expressava esta preocupação; evidentemente, para o escritor, a questão central estava na proteção e na salvaguarda da música popular. Apresentamos abaixo uma citação na qual Mário expressa esta inquietação:

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora, [...] Cabe lembrar mais uma vez

do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provêm de fontes estranhas: a ameríndia, em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. Mário de Andrade (1972, p. 25).

Há, ainda, a formulação abaixo, em que o escritor justifica a necessidade do uso do audiovisual para o estudo e a preservação da música nacional:

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A regisração manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalção e um comportamento constante tão sùtil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. (Mário de Andrade, 1928) (grafado como no original).

Veremos adiante, no capítulo dedicado à Discoteca, os detalhes da Missão de pesquisas Folclóricas e outras inovações formuladas por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga na criação e desenvolvimento da instituição. Antes, porém, dizer que, para a Unesco (Abid, 1998), se um patrimônio documentário, entre outros critérios de avaliação,

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.

As indicações acima e a história das instituições voltadas para a preservação da cultura através dos registros audiovisuais demonstram a importância e a riqueza de nossos acervos sonoros, não exclusivamente musicais, únicos, memória de uma nação, fonte de toda variedade de estudos e criações, existentes ou futuros. Não há como a Ciência da informação e demais ciências voltadas ao trato patrimonial se furtarem 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 e de se emancipar. Mais do que qualquer acervo impresso, os acervos sonoros permitem que se cumpra a grande

função das instituições que preservam a memória: auxiliar a transformação do ser humano e da sociedade.

CAPÍTULO 4 MÁRIO DE ANDRADE E ONEYDA ALVARENGA: o processo de resgate da cultura popular através da Missão de Pesquisas Folclóricas

“A arte não se resume a altares raros de criadores genialíssimos. Não o foi no Egito, não o foi na Idade Média, não o foi na Índia nem no Islam. Talvez não o seja, para maior felicidade nossa, na Idade Novíssima que se anuncia. A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum. [...]” Mário de Andrade. (1935)

*“Me embasbaco diante de uma flora,
Às vezes tenho vontade de beijar passarinho,
Tudo o que é belo me põe os olhos cheios d’água,
Não posso sentir pena de ninguém
Sem que me dê um desejo maternal de acalentá-lo, de
passar-lhe as mãos pelo cabelos, de lhe dizer uma
Porção de coisas sem sentido...
Mas falam que sou boba...”
Oneyda Alvarenga. A menina boba: poemas, 1938*

Considerando a importância de descrever o início da Discoteca Pública Municipal e do Departamento de Cultura como instituições voltadas para o conhecimento e a promoção da cultura como direito e espaço de ação dos homens, temos inevitavelmente de compreender, em seu tempo, as motivações e os homens que as instituíram. Ao focalizar a geração dos homens de cultura das décadas de 1920 e 1930 como uma “geração decisiva para o desenvolvimento da cultura no Brasil”, Antônio Cândido observa que “*outros homens teriam desempenhado as tarefas requeridas pelo momento; mas seria ridículo pretender que outros homens tivessem feito tanto e tão bem*” (1985, p. 15).

Na mesma direção de Cândido, BARBATO JÚNIOR (2001) afirma que todo o investimento e,

seus esforços podem ser resumidos em torno de um objetivo comum: levar a termo a edificação da nacionalidade. Esse tema, amplamente versado na década anterior, assumiu importância cabal para os homens de cultura desejosos de compreender a realidade nacional e lançar propostas para o destino do país. Assim, por intermédio de uma experiência singular de gestão pública, essas propostas foram sintetizadas na configuração de uma política cultural implementada pelo departamento de cultura, entre os anos de 1935 e 1938. (p.16)

Isso posto, podemos afirmar que, para relatar e apresentar a Discoteca Pública Municipal é necessário construir uma retrospectiva histórica, na qual se encontram

imbricados os personagens Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e a experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Pretende-se apresentar aqui uma narrativa sintética referente a Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, considerando a importância de apresentar esses dois principais protagonistas da história da Discoteca Pública Municipal. Justifica-se esta opção tendo em vista que é praticamente impossível narrar as principais características e delinear o perfil institucional da Discoteca, sem levar em consideração o percurso de trabalho e de formação dos seus principais idealizadores.

Neste sentido iremos destacar dentro de uma perspectiva cronológica, as viagens de Mário de Andrade, descritas em o Turista Aprendiz, bem como a construção do Departamento de Cultura de São Paulo e a centralidade de Oneyda Alvarenga nos processos que propiciaram a institucionalização da Discoteca Pública Municipal como espaço de registro da cultura e do patrimônio cultural.

Vale esclarecer que, bem antes de propor o Anteprojeto para a fundação do SPHAN, Mário de Andrade já vinha pesquisando sobre a salvaguarda do patrimônio imaterial. Na época, os estudos eram voltados ao folclore e dependiam de muita originalidade e empenho para que fossem importantes aos olhos da sociedade e principalmente aos olhos do Estado, que devia depositar valor e atenção costumes e celebrações da população brasileira. Essas dimensões que permitirão apreender o trabalho realizado e os seus reflexos, presentes até os dias atuais.

4.1 Mário de Andrade e o seu projeto de preservação do patrimônio cultural

Mário Raul de Moraes Andrade era escritor, poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, professor universitário e ensaísta. Junto com outros pensadores de sua época, foi responsável por inserir, de forma articulada a outros deveres do Estado, a constituição de um projeto de política capaz de garantir a longo prazo a manutenção e guarda dos bens culturais, materiais e imateriais brasileiros.

Mário de Andrade protagonizou diferentes ações visando a delimitar e conhecer o que de fato era uma cultura nacional, criando uma estrutura de conhecimentos possível para

dar suporte e possibilitar a existência de estudos permanentes sobre a cultura, identidade e, enfim, a manutenção de acervos culturais. Para o escritor não bastava defender a preservação da cultura apenas dos artefatos dispostos nos museus (poucos e recentes) no Brasil, era necessário também saber o porquê e qual era a importância de cada artefato, bem ou costume. Para isso, dever-se-ia conhecer, apreender, investigar e principalmente colocar esse material disponível à reflexão da sociedade. Na época (início do século XX), o Brasil ainda não se dava conta de sua dimensão territorial tampouco de suas dimensões simbólicas e culturais. Era uma época de redescobrimto do país, onde a busca da identidade nacional ia ao encontro dos planos políticos da época, principalmente com a constituição do Regime do Estado Novo, da era Vargas.

A relação de Mário de Andrade com o patrimônio cultural não se deu por simples aventura ou interesses particulares. Fazia parte de um projeto maior, o projeto modernista, segundo o qual Mário e outros intelectuais brasileiros dispunham-se a propor e redefinir as bases culturais impostas até então. O início do século XX desafiava o jovem Mário de Andrade, oferecendo-se à sua mente ávida e de enorme capacidade intelectual. Mário de Andrade era formado em música e lecionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; a princípio, além das artes musicais, iniciou-se nas atividades literárias, publicando seus primeiros ensaios. Participando das rodas intelectuais paulistanas, interessou-se em conhecer as características primitivas da cultura nacional. Segundo Lopez (1983)

Para o modernista Mário de Andrade, empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro, foi muito importante unir a pesquisa de gabinete e a vivência de vanguardista metropolitano ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico, que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural. (p. 15).

Por volta de 1921, Mário de Andrade recolhe documentos populares como pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, em sua cidade (São Paulo) e em cidades próximas. A partir da visita do poeta francês Blaise Cendrars, propõe junto a outros modernistas a *Caravana paulista* e visitam o interior de Minas Gerais durante a Quaresma e a Semana Santa, por serem datas comemorativas importantes na tradição cultural do país. A viagem produziu um efeito extraordinário no grupo, que pode redefinir a partir de uma reflexão dos modernistas os processos de criação popular.

Chamada de “viagem da descoberta do Brasil” provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico. (LOPES, 1983, p. 16).

A primeira viagem da *Caravana paulista*, em 1919, composta por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho, Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, René Thiollier, Godofredo da Silva Telles e Blaise Cendrars, teve como objetivo o experimentalismo estético. Seu principal resultado foi a projeção de Minas Gerais na rota da modernidade. A partir daí, a proposta modernista assumiu a ampla dimensão de projeto de cultura nacional. A cultura nacional passou a ter enfoque político. Esta viagem deu origem ao seu interesse em viajar pelo Brasil para o desenvolvimento de estudos etnográficos.

Foi nas viagens ao interior de Minas Gerais que Mário redescobriu o Aleijadinho e Mestre Ataíde, dentre outras expressões do Barroco, estilo que denominou de autêntico estilo brasileiro, ou seja, aquele que adquiriu formas e expressão independentes da estética europeia. Também foi neste momento que Mário de Andrade teve contato com o acervo de músicas sacras de Ouro Preto e Mariana e outras manifestações das Ordens Terceiras¹⁵, incluído aí as representações afro-brasileiras. Segundo Duarte (1985) a preocupação com o cuidado e proteção dos bens culturais já era urgente à época, e Mário preocupava-se que, se não houvesse uma intervenção estatal, talvez gerações futuras não pudessem jamais conhecer sua história.

Em 1926, propôs uma viagem para o nordeste e norte do país. Ao longo de suas leituras sobre folclore, Mário de Andrade, percebera estar nessas regiões um grande repositório de tradição e cultura popular. Chamou a viagem de “trabalho etnográfico”, ou seja, coleta de documentação, relatando a experiência em seu livro “O turista aprendiz”. Os roteiros de viagem tiveram o sentido de incorporar as diversas regiões ao projeto nacional modernista e, a partir dela, iniciar sua categorização, procurando-se estabelecer a unidade nacional em torno da cultura popular. Esta experiência marca também a aproximação de Mário de Andrade com a fotografia, conforme podemos visualizar na foto seguinte:

¹⁵ As Ordens terceiras são associações de leigos católicos, vinculadas às tradicionais ordens religiosas medievais, em particular às dos franciscanos, carmelitas e dominicanos. Reúnem-se em torno à devoção de seu santo padroeiro.

FIGURA 02 – Mário de Andrade.

“A bordo do S. Salvador em pleno Peru com Sol na cara/ 22-VI-27” (notação no verso).



Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, *Apud*, TONI, Flávia. 2008

A fotografia e os estudos etnográficos vão se tornar, a partir desse momento, objetos de estudo de Mário, conforme a fala de Toni (2008), que transcrevemos a baixo:

Logo depois de setembro de 1924, pelo que se pode analisar, tem início o contato mais direto de Mário de Andrade com a arte fotográfica: ele passa a receber, mediante assinatura, *Der Querschnitt*, revista de Berlim ligada à Nova Objetividade. Ali, nas reproduções de fotos de Man Ray, Riebicke, Schneider, Galloway e outros, multiplicam-se lições de composição de autor, consignando o corte, o valor do close, matizes para o melhor rendimento do preto-e-branco, a sugestão de cores, geometrizações, o aproveitamento da luz e da sombra, o reflexo, o movimento, o retrato de costas, a plena liberdade para a experimentação, enfim. *Der Querschnitt* abre, para o sófrego leitor, a capacidade da câmara expressar o humor, o lirismo, a poesia visual, a cena cômica; de recriar a alegria, a espontaneidade do cotidiano; de construir o retrato como o instante iluminado que recolhe a alma de homens e mulheres ou que com eles inventa personagens para propor situações existenciais novas, surpreendentes, como o pintor Braque de ponta-cabeça. Ensina-lhe, principalmente, que a máquina é a companheira inseparável do viajante e de

todos aqueles que empreendem pesquisas de campo etnográficas ou etnológicas. (TONI, 2008)

Nesta viagem, Mário de Andrade tem contato com culturas indígenas, inclusive chegando ao Peru. É nessa fase que também escreve o livro *Macunaíma*, obra em que os rituais e a mitologia indígena são a grande referência. Na representação do anti-herói, Mário de Andrade buscou a síntese do brasileiro através de sua memória materializada nas lendas, tradições, costumes e epigramas.

Inicia-se aí uma paixão de Mário de Andrade com a etnografia, o popular e o folclore, como estudioso da música, o escritor se interessa pelas danças dramáticas; de acordo com Lopez (2005), as “danças dramáticas”, são formadas não apenas por “[...] bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também [por] todos os bailados coletivos que, [...] obedecem a um tema dado tradicional e caracterizador.”

Segundo os estudos de Telê Ancona Lopez,

O estudo dos bailados populares – reisados, cheganças, congos, bumba-meu-bois –, agrupados por Mário sob o nome genérico de “danças dramáticas”, foi uma das grandes preocupações do modernista, pesquisador interessado em compreender a tradição folclórica e musical do povo brasileiro. Expressão criada pelo estudioso “com o intuito de revelar a unidade subjacente a fatos culturais até então chamados por diferentes nomes”, as danças dramáticas são formadas por canto antifonal, cantorias em coro, além de coreografia e peças instrumentais. Um dos aspectos centrais das danças dramáticas, a saber, a encenação da morte e renascimento de um bem coletivo, é a permanência secular, na cultura brasileira, da noção mística de morte e ressurreição encontrada nos ritos de vegetação. (LOPEZ, 2005).

Em torno de 1927, Mário de Andrade participou das primeiras reuniões do Partido Democrático (PD), em companhia de Paulo Duarte. A perspectiva do PD em torno da cultura nacional se articulava com a classe política em termos da possibilidade de colocar em prática a ideia de edificação de uma identidade nacional, através da construção da nação agenciada pelo Estado. Segundo Antônio Cândido, esse período é caracterizado pela “*rotinização do Modernismo*”.

A década seguinte é o marco da ação do Estado para as coisas da cultura com a entrada dos modernistas nas repartições públicas. É interessante observar que essas iniciativas de organização da cultura por projetos públicos inicialmente se reuniram em torno do PD, que fazia oposição ao projeto varguista na disputa de 1932. O partido ocupava a prefeitura de São Paulo, centro econômico de grande efervescência cultural. Porém, as

representações de Brasil dos modernistas e o discurso de Vargas se aproximavam. Partidos políticos adversários não impediram a apropriação de ideias convergentes.

Segundo Cavalcanti (2000) no livro “Modernistas na repartição”, havia no país, no início do século XX, duas correntes que digladiavam em torno dos moldes que seriam dados às instituições patrimoniais do país. A grande diferença entre elas estava no conjunto, no todo intelectual, de pessoas que compunham o grupo dos modernistas em relação ao outro. Vejamos a fala de Cavalcanti,

[...] no campo específico do patrimônio, enquanto os seus oponentes privilegiavam aspectos morais e patrióticos, resultando seus discursos em uma catilinária nostálgica, os “modernistas” desenvolveram pormenorizados trabalhos especializados sobre arte, arquitetura, etnologia, música – vale destacar a saborosa erudição sem pompas de Lúcio Costa e Mário de Andrade. Os “modernistas” tinham, ainda, um projeto de nação incomparavelmente mais globalizante, sofisticado e inclusivo da complexa realidade brasileira, enquanto os “tradicionalistas” buscavam compensar sua fragilidade teórica com uma ‘arenga’ denunciadora de supostas posições esquerdistas dos primeiros (alegações que, muitos casos, beiravam o ridículo, como ao acusar de comunista Manuel Bandeira, Figura sabidamente conservadora no plano nacional). 2000, p. 20.

Em 1935, Mário de Andrade é chamado por Paulo Duarte, deputado estadual paulista na época, a formar junto a outros intelectuais o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Mário se entrega de corpo e alma ao projeto e é nomeado para a chefia da Divisão de Expansão cultural e direção do Departamento Municipal de Cultura na gestão do prefeito Fábio Prado.

Paulo Duarte relata o início dos trabalhos do Departamento de Cultura:

parecia que o país tremia todo ante aquela calamidade de desperdício e de maluqueira. Tremia mesmo, todo o São Paulo, aquele São Paulo que não podia compreender aquelas coisas. Mas tremeria muito mais se soubesse para onde iríamos ainda levar a carcassa do Departamento de Cultura. Uma seção nova de teatros estava sendo preparada para a direção de Antônio de Alcântara Machado, uma discoteca para Oneida Alvarenga que Mário descobrira num cafundó mineiro. (DUARTE, 1985 p. 56.).

Paulo Duarte continua em sua citação, elencando as inovações propostas pelo Departamento:

O Paulo Magalhães já tirava mofo reacionário do teatro municipal. Para ajudar o Sérgio Millet fomos desencavar o Bruno Rudolfer, uma grande biblioteca infantil estava em gestação. Foi um trabalho louco. Uma febre de pesquisas, paleógrafos espionando garafinhos do século XVI; engenheiros construindo uns parques novos; o coral paulistano duro de nascer; a

biblioteca municipal fazendo coisa que não fazia há anos: comprando livros. Todos exaustos e contentes. E o Mário?... _ sou um homem feliz!, nós vivíamos com a alma tradicional. Os parques novos abriam-se e mais cinquenta deveriam instalar-se em três anos. Fábio Prado um perdulário de compreensão... comprou-se a biblioteca Félix Pacheco. E a de Alberto Lamego. E os manuscritos de Ruy Barbosa. Para a compra da de Alberto Lamego, o Mário, ele mesmo foi a Campos, no Estado do Rio. O departamento estava só nascendo. Eu havia publicado no *Estado* (jornal) o primeiro anteprojeto que ele leu por lá, e me bateu um telegrama: “estou sem respirar.” Nunca mais São Paulo deixaria dispersar-se biblioteca como a de Eduardo Prado, que nem a de Alfredo Pujol! Como ainda éramos bobos! Mas que bobagem “deliciosa” como dizia Mário, encompridando as sílabas. E o trabalho continuava dia e noite. Levantamentos demográficos feitos cientificamente; restauração de documentos quase perdidos; museu da palavra; pesquisas folclóricas; congresso da língua nacional cantada; e coro madrigalista já organizado; setor de iconografia; um verdadeiro tesouro de publicações, um grande prédio para a biblioteca, participação na exposição de Paris em 1937; preparativos para o grande Instituto Brasileiro de Cultura, que seria a etapa final do Departamento de cultura; o diabo enfim. Paris fazia um departamento igual. E Praga também. A cada notícia assim, era um daqueles sorrisos de crânio aberto traindo o homem completamente feliz. (DUARTE, 1985 p. 56).

A leitura da citação acima permite que incorporemos a animação da criação do Departamento de Cultura e suas diversas atividades. Segundo o texto inicial da Coletânea publicada pelo CCSP (Centro Cultural São Paulo) juntamente com a Caixa Econômica Federal, quando Mário de Andrade estava à frente do Departamento de Cultura:

[...] a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura, deixou um rastro luminoso. Na sua breve gestão, foram criados os parques infantis, o Coral Paulistano, a Biblioteca circulante (ônibus biblioteca), o Quarteto de cordas, a Discoteca Pública, a Sociedade de etnografia e folclore. Inventados o padrão da Língua nacional Cantada e o Concurso de Móvel Proletária; iniciados a documentação iconográfica da cidade e da pesquisa sociológica; aberto o curso de biblioteconomia. E apoiada a expedição de Lévi-Strauss. Cultura então conjugava ilustração, diversão, reflexão, exploração, revelação de identidade social. (CALIL *apud* MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CARDENETAS DE CAMPO, 2011, p. 35).

Para todos estes espaços, colocou-se como sua vocação sempre coletar, organizar e fornecer à população um trabalho de gestão cultural de vanguarda para a época e ainda inovador se comparado à organização estrutural dos atuais centros de cultura. O volume de produção científica e cultural produzido em tão pouco tempo durante a gestão de Mário de Andrade à frente da direção do Departamento de Cultural, confere ao Brasil um passaporte para as Conferências de estudos culturais no mundo.

A criação do Departamento de Cultura ocorre simultaneamente à construção da Universidade de São Paulo, para a qual convergiam cientistas e pesquisadores internacionais. Dentro desse contexto, e num trabalho intenso no campo de atuação que

se abria, Mário de Andrade vislumbrou a possibilidade de, cientificamente, estruturar, abrir caminho para a preservação e recuperação das manifestações populares, com a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, contando para tanto com as ideias inovadoras do casal Lévi-Strauss, e a colaboração de Arthur Ramos, Edmundo Krug, entre outros.

Os estudos sobre o folclore recente no Brasil e no mundo aliados à troca de saberes através da vinda de pesquisadores como Lévi-Strauss e sua mulher, Dina-Strauss, inauguram no Brasil a utilização de metodologias ainda hoje inovadoras nos estudos de antropologia, sociologia dentre outras ciências sociais. Destacam-se aí, os métodos de registro em suporte audiovisual, formando coleções de iconografias (fotografias) e gravações de discos magnéticos, enfim, um conjunto de registros dos mais variados sobre usos e costumes da população brasileira da época. Em razão da necessidade de promover encontros frequentes, é fundada a Sociedade de Etnografia e Folclore, e, dentre seus alunos, está Oneyda Alvarenga, futura diretora da Discoteca Pública Municipal.

Os trabalhos realizados pelo Departamento de Cultura cruzavam fronteiras, podendo indicar como exemplo os estudos de arte produzidas por crianças associados a levantamentos sociológicos e que foram usados na área médica, em psicologia infantil, bem como na área educacional, e de caráter muito inovador.

Os estudos de musicologia e musicologia folclórica originaram o Dicionário musical Brasileiro, outra obra possível pela coleta e documentação produzidos pelo Departamento, neste caso particular, da DPM. A publicação das primeiras revistas especializadas na época, como garantia de afirmação de um saber, foi outra conquista. A promoção de publicações especializadas foi uma atividade constante, tratando-se de uma ação que acompanhava as atividades do Departamento. Dentre as várias inovações, as atividades desenvolvidas pelo Departamento de Cultura tinham a prática da democratização da leitura e da informação através de uma rede de bibliotecas móveis e fixas, e construía bibliotecas públicas onde era possível, utilizando locais como os parques e jardins. Estas ações informativas serão detalhadas no capítulo desta tese sobre a DPM.

A profusão de trabalhos desenvolvidos por Mário de Andrade e sua equipe no Departamento de Cultura, apenas uma década anterior ao anteprojeto por ele criado,

explica por que afinal ainda hoje tal estatuto é considerado avançado e vai além de seu tempo. Foi a partir dos trabalhos realizados pelo Departamento Municipal de Cultura que Mário de Andrade pode obter dados e subsídios para construir o Anteprojeto, dando enfoque especial às manifestações populares e ao patrimônio imaterial. A citação abaixo corrobora esta afirmação:

[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez. (Mário de Andrade, *apud*, TONI, 2008, p. 27).

Mário de Andrade não era antropólogo, mas era um homem a frente de seu tempo e percebeu que era preciso trazer ao Brasil uma prática interdisciplinar para se aventurar no conhecimento da cultura brasileira. Vale destacar que a recente metropolização dos municípios, com as crescentes indústrias fonográfica, radiofônica e a “descaracterização cultural” – no sentido de não existir uma identidade clara ou uma cultura que caracterizasse a população paulista – devido às diferentes origens de sua população (brasileiros mestiços, ex-escravos e imigrantes) como fatores que contribuíram para a criação de, segundo Antônio Gilberto Ramos Nogueira, um laboratório de brasilidade, justifica que instituições como a Discoteca Municipal, surjam e se coloquem à frente da invasão cultural estrangeira já massificadora. Segundo Moya (2010) a criação da Discoteca justifica-se também por

Numa cidade com um milhão de habitantes, as possibilidades de consumir cultura eram poucas, como já relatamos. Intelectuais e artistas reuniam-se nos salões aristocráticos, tendo-os como roteiro obrigatório de suas atividades culturais. Não havia, portanto, um “campo cultural estruturado que permitisse a existência de projetos culturais mais autônomos ou mesmo independentes”. Somente com a administração do prefeito Fábio Prado, entre 1934 e 1938, é que tais iniciativas são popularizadas pelo poder público com o Departamento de Cultura. (MOYA, 2010, p.7).

Contemporaneamente também já se ouvia falar no país das tecnologias de gravação e os primeiros exemplares de aparelhos como o gramofone já ocupavam local de destaque nas casas dos ricos e poderosos. Como relata Toni, na Europa, a publicação de revistas

especializadas em música traziam periodicamente uma coluna crítica sobre os últimos lançamentos de Bach, Mozart, Schubert e tantos outros.

Mário de Andrade era assinante de vários desses periódicos, acompanhava os noticiários, lia as resenhas críticas e já imaginava como era possível produzir, aqui no Brasil, um registro das músicas de nosso povo:

[...] embora ainda não possuísse uma vitrola para trabalhar. Olhos e ouvidos atentos, preparando-se para uma viagem de pesquisa que se daria entre o final daquele ano e o início do seguinte, entusiasma-se com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma “Discoteca do Estado”. Eles entendiam a necessidade de se registrar as músicas cantadas em diversas regiões, músicas que vinham sendo esquecidas ou substituídas por outras músicas pela coletividade. Entre nós Mário de Andrade só consegue localizar o exemplo de Roquette-Pinto gravando discos em 1917 com cantos indígenas de Rondônia. Com vistas no interesse da preservação da memória musical do país, divide seus anseios com os leitores do Diário Nacional. (TONI, 2008, p. 25).

Ao conceber a discoteca, Mário percebeu que era possível construir uma coleção, capaz de agregar a formação e também a memória da cultura através dos registros musicais, gravados e disponibilizados com um programa permanente de ensino e disponibilização do acervo. Como veremos a seguir, ele contou com a participação muito especial de uma pessoa, Oneyda Alvarenga, a quem mantinha a orientação advogada por Mário de Andrade e se tornou a principal referência no campo da etnomusicologia e do folclore musical do nosso país.

4.2 A Missão de Pesquisa Folclórica - MPF

Desde a primeira viagem realizada junto à Caravana Paulista, Mário de Andrade começou uma coleta sistemática de documentação musical folclórica, estudando e ampliando seus conhecimentos através de leituras específicas sobre Folclore. Compreendendo as regiões Norte e Nordeste como ricos repositórios de tradição e cultura popular brasileira, Mário de Andrade planejou em 1926, uma viagem etnográfica para coleta de documentos musicais. Seria a segunda “Viagem da Descoberta do Brasil”, a ser realizada pelo mesmo grupo que empreendeu a visita a Minas Gerais, com exceção do poeta Blaise Cendrars, e com uma postura de distanciamento favorável a uma pesquisa etnográfica mais sistemática.

Por vários motivos, a viagem foi adiada para o ano seguinte, 1927, com o roteiro agora se estendendo para a região Amazônica, em uma época do ano importante, pois Mário de Andrade e o grupo lá chegariam a meados de junho, período em que se realizam as principais danças dramáticas desta região.

Realizada no período de maio a agosto de 1927, essa viagem foi marcada pela preocupação etnográfica, demonstrando a Mário de Andrade a necessidade de colocar em andamento uma pesquisa sistemática na região. Voltando a São Paulo, Mário de Andrade publicou suas notas de pesquisa e observações no recém-criado *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, sob o título de *O Turista Aprendiz*.

Durante a viagem, Mário de Andrade assistiu a ensaios e representações de danças dramáticas, estudou a religiosidade e a música de feitiçaria nacional do ritual do catimbó, passou o Carnaval no Recife, conheceu o cantador de cocos Chico Antônio, ficando impressionado com sua capacidade de improvisação. Além da pesquisa musical, Mário registrou em seu diário de viagem o interesse pela arquitetura e preocupações pelas condições de vida e trabalho do homem nordestino. Segundo Carlini (1994):

Os resultados etnográficos musicais da 2ª viagem de Mário de Andrade não foram publicados de imediato. Aproveitando muitos elementos da pesquisa em suas conferências, artigos e ensaios, a intenção de Mário de Andrade era a edição total dos dados em uma obra de estudo e divulgação que denominar-se-ia “Na Pancada do Ganzá”, em uma referência a este instrumento de percussão extremamente popularizado na região do Nordeste brasileiro. Trabalhando intensamente desde seu retorno em 1929 até 1935 na ordenação dos resultados das pesquisas, com cerca de 1000 melodias de manifestações musicais populares por ele anotadas e, munindo-se de leitura sistemática para estudá-los, Mário de Andrade não chegou a publicar o *Na Pancada do Ganzá*. Falecendo antes da conclusão dos originais, esta obra foi organizada e publicada, ainda que em partes, por sua amiga e colaboradora Oneyda Alvarenga: *Música de Feitiçaria no Brasil, Os Cocos, Danças Dramáticas do Brasil* (3 vol.), *As Melodias do Boi e Outras Peças*. (CARLINI, 1994, p. 16)

De 1929 a 1935, Mário de Andrade produziu uma série de trabalhos relativos à música nacional. Após este período, ele estava consciente de que a questão da nacionalização da música erudita brasileira não se restringia ao aspecto da pesquisa etnográfica. Pelo contrário, a inexistência de pesquisas era um reflexo de dificuldades em planos mais abrangentes descritos a seguir:

- a) político-ideológicos, resultando na falta de apoio e incentivo financeiro do Estado;
- b) o congelamento da estética do Romantismo e os problemas decorrentes desse fator - como a pianolatria;

- c) o desinteresse geral da classe dominante pela música com temática popular nacional;
- d) a questão do ensino e da pedagogia musical; (CARLINI, 1994)

Através do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade teve a oportunidade de colocar em andamento seu projeto para a fixação de uma cultura musical nacional. Como Diretor da instituição, ele propôs a participação do Estado em apoio e amparo à pesquisa científica do Folclore e da Música, colaborando para o incremento das iniciativas de caráter etnográfico, úteis em determinar a existência de acervos culturais para estudos e aproveitamento por compositores e artistas em geral.

Entre as várias iniciativas promovidas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, tendo à frente Mário de Andrade no cargo de Diretor, destacaram-se aquelas direcionadas à música, à formação de pesquisadores especializados e à coleta etnográfica constante: criação da Discoteca Pública Municipal (1935); curso de Dina Lévi-Strauss e Sociedade de Etnografia e Folclore (1936); a viagem de Camargo Guarnieri a Salvador, Bahia (1937); Missão de Pesquisas Folclóricas (1938).

Segundo Mário de Andrade:

[...] Faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais e os costumes da nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas. São descrições imperfeitíssimas, incompletas, a que muitas vezes faltam dados absolutamente essenciais. São selvas de quadrinhas bem vestidas, numa língua muito correta, em que é manifesta a colaboração do recolhedor. São músicas reduzidas a ritmos simplórios, não se sabe como recolhidas, a maior parte das vezes guardadas na memória, e não colhidas diretamente do cantador popular. [...] O que vale tudo isso? Além de ser pouco em comparação com a riqueza absurda dos nossos costumes e do nosso folclore, além de ser pouco, vale pouco. É uma documentação mal colhida, anticientífica, deficiente. Há momentos em que o estudioso do assunto desanima ante esse montão de livros mal feitos e tem a impressão desesperada de que tudo deve ser repudiado, e nada pode servir como documentação. [...] A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor. [...] (CARLINI, 1994, p. 64)

Com apenas um ano de existência, o Departamento de Cultura inaugura a DPM e, ao mesmo tempo, Mário de Andrade, segundo Carlini (1994), já estabelecia

correspondências junto a Câmara Cascudo sobre a possibilidade de registrar fonograficamente as melodias folclóricas da região do Nordeste Brasileiro:

O extenso trabalho de coleta musical realizado na segunda viagem etnográfica do Turista Aprendiz, entre 1928-1929, resultando na elaboração do projeto de Na Pancada do Ganzá, poderia então ser complementado através de gravações de campo em discos de acetato efetuadas pela Discoteca Pública Municipal, instituição orientada por Mário de Andrade e dirigida por sua discípula e amiga Oneyda Alvarenga (1911-1984). Era a gênese da Missão de Pesquisas Folclóricas, planejada para 1937 contando com a participação efetiva na viagem do próprio Mário de Andrade. (CARLINI, 1994, p. 21)

Tal desejo, expresso em um dos tópicos norteadores da criação da DPM, segundo o qual a mesma teria como objetivo “[...] manter um serviço de gravação especialmente destinado à música popular brasileira [...]”, começou a ser realizado em 1937, com os registros fonográficos efetuados em São Paulo, documentando manifestações populares encontradas nos estados de São Paulo e em Minas Gerais, como congada, folia de reis, entre outras, na cidade de Lambari e nos arredores da capital paulista (dança de Santa Cruz em Itaquaquecetuba).

Segundo Carlini (1994)

A planificação da Missão de Pesquisas Folclóricas, teve como objetivo fundamental incrementar o acervo da Discoteca Pública Municipal com gravações de folclore musical brasileiro. A divulgação do acervo registrado pela expedição, sob responsabilidade da Discoteca, contribuiria para suprir a carência de documentos musicais destinados aos estudos etnográficos e ao aproveitamento artístico de melodias folclóricas pelos compositores eruditos. (p. 22)

Segundo Moya (2010), que a vocação folclórica da recém-criada Discoteca Pública Municipal de São Paulo permite a fundamentação de um patrimônio imaterial no Brasil. Mário de Andrade, muito antes de imaginar-se diretor de um Departamento de Cultura, já sinalizava a necessidade de criação de uma discoteca brasileira em vários artigos jornalísticos. Outros motivos para a formação de arquivos sonoros também são apontados por ele:

[...] Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa. (TONI, 2004, p. 274).

Nessa época, início do século XX, Edgar Roquette Pinto (1884-1954) cria no Museu Nacional o colecionamento de material etnográfico voltado para a educação daquela instituição. Mário de Andrade torna-se estudioso de coleções formadas por registros sonoros. Segundo Toni (2004), seu interesse ia além da leitura desprentendida e já no início de 1930, Mário detinha uma organizada discoteca particular devido à amizade com um funcionário da fábrica Victor, que lhe dava com regularidade todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo. Mário continuou até pelo menos 1937 a acompanhar de perto a evolução do fenômeno da criação de música ‘popular’ produzida pelos primeiros profissionais da indústria cultural na área do disco. Percebe-se que seu objetivo era defender a ideia e a importância de se criar um arquivo de discos públicos que estivesse vinculado às pesquisas musicais.

Note-se que os estudos musicais promovidos em outros países e a instalação de discotecas pelo mundo foram fatores motivadores para que Mário de Andrade juntamente a outros intelectuais formatassem e idealizarem uma discoteca nacional. Para Travassos

[...] a respeito da pesquisas de recuperação de músicas folclóricas do solo de países europeus, (como foi o caso do húngaro Béla Bartók), os estudiosos da América latina também realizaram esse tipo de investigação, com fito na formação do que seria nacional. (TRAVASSOS, 1997, p.78)

O trabalho de folcloristas e antropólogos relacionado aos movimentos nacionais fez com que estudiosos das culturas populares viessem a ser intelectuais reconhecidos nas primeiras décadas do século XX. Para a área da música, tal fenômeno foi responsável pelo aumento do chamado “americanismo musical” que foi a perspectiva norteadora do movimento cultural. Este movimento dava condições e estímulos aos projetos de instalação de discotecas nacionais, bem como de instaurar as definições de uma estética nacional e autêntica. O americanismo cultural iniciou-se e teve Francisco Curt Lange¹⁶ como seu idealizador. Segundo Busvacio, *apud* Carozze,

O movimento do americanismo musical foi considerado, por Luiz Heitor Correa de Azevedo, um fator a [...] favor do desenvolvimento, afirmação consciente e divulgação das produções e recursos artísticos de um grupo de nações”; mais ainda, continua Busvacio, “o musicólogo afirmou que: assim, em todas essas músicas, há algo que as assemelha umas às outras, à música

¹⁶ Curt Lange veio para a América Latina em 1923; era professor universitário e musicólogo alemão, radicou-se no Uruguai, onde realizou, em 1929, o SODRE (serviço de difusão rádio-elétrica), que tinha uma de suas principais funções a propagação, por radiofusão das manifestações de cultura e da arte à população de todo o país. (CAROZZE, 2012, p.83)

italiana ou à música francesa. Isso é o espírito da latinidade, vivo e prodigioso em toda a América do Sul”. (CAROZZE, 2012, p. 83).

A partir da aproximação com os trabalhos de Lange dentre outros musicólogos, Mário de Andrade tem contato com pesquisas sobre as rádios–escolas e na utilização do disco como instrumento didático e pesquisa, a fim de compor um estudo mais efetivo de registro musical. Toni relata que

No capítulo *eu victrolo, tu victrola*, do livro *a música popular brasileira na vitrola* de Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão sucintamente faz jus ao caráter científico das pesquisas sonoras de Mário de Andrade: “[...] trabalho de um pioneiro no uso de produtos da indústria do lazer internacional como documento para o estudo do processo cultural brasileiro”. (TONI, 2004, p. 9).

Estes e outros estudos foram essenciais para os contornos do projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas, cujo um dos marcos essenciais foi a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore- SEF. Fundada em 1936 e tendo como professora Dina Lévi-Strauss, objetivava principalmente a formação de pesquisadores de campo especializados, que, munidos de informações metodológicas atualizadas, estivessem aptos para a melhor coleta etnográfica de folclore brasileiro, realizada com rigor e precisão científica. Os dados sobre a SEF, foi consultado o “Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore”, produzido em 1993, pela equipe da Discoteca Oneyda Alvarenga. Nele estão apresentados uma preciosa documentação, listagem de nomes dos membros da Sociedade de Etnografia e Folclore, cronologia da SEF, bibliografia e resumos das aulas de Dina Lévi-Strauss.

Planejada para fins de 1937 e iniciada em fevereiro de 1938, a Missão contaria com a participação efetiva na expedição do próprio Mário de Andrade, que, juntamente com outros especialistas indicados e orientados por ele, realizaria a viagem etnográfica para documentação do folclore brasileiro, particularmente de manifestações musicais encontradas nas regiões Norte e Nordeste do país. Entretanto, as muitas atividades do Departamento de Cultura e o afastamento de Mário de Andrade da instituição em decorrência das alterações políticas ocorridas com a decretação do Estado Novo, em 1937, impediram que Mário de Andrade pudesse participar da Missão.

Para Carlini (1994), a falta de Mário de Andrade tornou a expedição quase que acéfala e sujeita a vários tipos de improvisação e falhas metodológicas. Nas palavras do autor:

Com a ausência de Mário de Andrade, grande orientador e incentivador dos estudos etnográficos brasileiros, a Missão de Pesquisas Folclóricas enfrentou diversas dificuldades, como será posteriormente exposto. A ausência de sua

experiência e conhecimento em assuntos etnográficos, de seu renome pessoal e daquele alcançado com as atividades desenvolvidas pelo Departamento de Cultura, além dos importantes contatos de Mário de Andrade com folcloristas, intelectuais e autoridades políticas da região, prejudicaram os bons andamentos das coletas etnográficas da expedição. (Carlini, 1994, p. 22).

Mas a expedição aconteceu e através de um esforço hercúleo, envolvendo a equipe da pesquisa, Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade e outros colaboradores, consegue-se criar um acervo espetacular e testar metodologias de registro em meio magnético na prática. Em discurso proferido na Assembleia de São Paulo, Paulo Duarte chama atenção para a necessidade de registrar as músicas populares em virtude do aparecimento do rádio e da popularização de músicas estrangeiras:

A necessidade e “[...] a importância da colheita urgente dessas manifestações populares que, infelizmente, tendem a desaparecer. [...]”, apontadas no discurso de Paulo Duarte à Assembléia Legislativa, 135 refletem uma questão problemática que ganhou proporções nas primeiras décadas do século XX: a dualidade crescente entre a música folclórica rural, anônima, funcional, espontânea, “[...] salvaguarda dos valores ocultos e puros da nacionalidade brasileira vista como um todo homogêneo [...]” 136 versus música popular urbana emergente nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, “influência deletéria” 137 no dizer de Mário de Andrade, fruto das “[...] camadas subalternas influenciadas pelos imigrantes, impura, desorganizadora da visão centralizada e única da cultura nacional, preconizada pelos modernistas da década de 20. Essa música popular brasileira, subsidiária da canção e das danças de salão européias, como o schottisch, a polca, a mazurca, começou a fixar seus elementos próprios por volta de 1870. Sua evolução, primeiramente nas formas da modinha e lundu, e posteriormente com a seresta e o choro, executados pelos pianeiros e chorões do Rio de Janeiro - Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Sátiro Bilhar (1860-1927), Anacleto de Medeiros (1866-1907), entre outros -, acabou por influenciar compositores com formação erudita como Alexandre Levy (1864-1892), Ernesto Nazareth (1863-1934), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), provocando uma dicotomia na questão nacional, desde então apoiada na produção musical folclórica e rural. A situação recrudescer na medida em que o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, em particular o rádio em franca fase de implementação no Brasil, avançou, modificando e influenciando a população habitante dos grandes centros urbanos. (CARLINI, 1994)

Anunciada para 1937, a Missão somente foi realizada no primeiro semestre de 1938. Mário de Andrade, ao constatar as crescentes dificuldades políticas para a realização da expedição e, conseqüentemente, seu impedimento para integrar a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas – formada por especialistas que seriam designados por ele – tratou de estabelecer, juntamente com Oneyda Alvarenga, os critérios de pesquisa e a metodologia, o roteiro de viagem e as manifestações folclórico-musicais que deveriam prioritariamente ser registradas.

Em 1938, a missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo viajou pelo Norte e Nordeste por 5 meses carregando na bagagem o material coletado, que resultou em mais de 20 cadernetas de campo, contendo informações descritivas dos levantamentos feitos nas pesquisas e na sistematização de dados. Veremos com mais detalhe este acervo posteriormente.

Hoje, o grande público pode ter acesso às anotações da Missão graças à digitalização das cadernetas de campo e dos originais gravados que estão recolhidos na DPM. A publicação das cadernetas de campo, resultado do trabalho do Acervo Histórico da discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo - CCSP, teve o principal intuito de preservar o documento histórico original. Antes da digitalização, o acesso às cadernetas era praticamente restrito aos pesquisadores, mas agora o material tornou-se de domínio público.

4.2.1 A pré-produção da Missão de pesquisas folclóricas: O curso de Etnografia e folclore

A orientação para o procedimento metodológico adotado nas coletas realizadas por essa instituição foi em grande parte fornecida durante o curso ministrado em 1936 por Dina Lévi-Strauss, patrocinado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, conforme registrado, além da vivência adquirida por Mário de Andrade durante suas viagens etnográficas em O Turista Aprendiz, entre 1927-29.

O curso de Etnografia e Folclore ministrado pela etnóloga francesa Dina Lévi-Strauss, em 1936, foi frequentado por aqueles que tornar-se-iam os responsáveis diretos pelo êxito da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938: Oneyda Alvarenga (1911-1984), Chefe da Discoteca Pública Municipal vinculada à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura, a quem os integrantes da Missão respondiam diretamente; e Luiz Saia (1911-1975), arquiteto, Diretor da 6ª Região do SPHAN em São Paulo, designado por Mário de Andrade como o Chefe da expedição e porta-voz autorizado do Departamento de Cultura durante a viagem de 1938.

A organização do curso estava dividida em 21 aulas, sendo três sessões para tratar exclusivamente do processo de coleta musical, seja ele realizado por meios mecânicos

(registro fonográfico) ou não-mecânicos (anotação direta). Foram abordados durante o curso a maneira de estudar e classificar os instrumentos musicais populares, tendo sido proposto por Dina Lévi-Strauss uma série de modelos de fichas de catalogação sobre o assunto.

Segundo Carlini (1994), em relação aos meios mecânicos de registro, Dina Lévi-Strauss sugeriu a utilização de dois recursos: o fonógrafo e o filme sonoro. Quanto ao fonógrafo, Dina Lévi-Strauss ressaltou algumas dificuldades resultantes de sua utilização. Para ela, o fonógrafo era “[...] ao mesmo tempo o meio mais simples e mais imperfeito. Mais imperfeito, porque depende da boa vontade do sujeito em colocar-se na proximidade do aparelho e executar ou cantar. [...]”. O fonógrafo teria a vantagem de ser extremamente fácil de manejar, porém, “[...] apresentando o inconveniente de encontrar resistência por parte do observado [...]”

Em relação ao filme sonoro, sua inconveniência residia nos altos custos financeiros que um aparelho cinematográfico implicava, tornando sua utilização “proibitiva”. Seu uso estaria restrito às “grandes e poderosas expedições”. Em compensação, o uso do filme sonoro garantiria “anotações perfeitas”, pois ocorreriam o registro “[...] simultâneo de cantos, danças, instrumentos, personagens, enfim, de todo um conjunto completo [...]”. Mesmo a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, que pode ser considerada uma “grande e poderosa expedição”, não utilizou de filmes sonoros nos seus registros cinematográficos. Todos os registros realizados pela expedição foram feitos em filmes de 16 e 32 mm, preto/branco e silenciosos.

Sobre o uso dos registros não-mecânicos (anotação manual direta), Dina Lévi-Strauss ressaltou a necessidade do folclorista possuir

[...] ao menos algumas noções rudimentares de música” para se “[...] recolher esse manancial precioso que representam os cantos, as danças, as toadas populares [...]”. Segundo ela, a maior dificuldade que se encontrava no registro direto seria conseguir “[...] que um indivíduo cante ou execute sozinho o que está habituado a cantar ou executar em conjunto. (CARLINI, 1994, p. 32)

Além disso, as definições de aspectos rítmico-melódicos estariam seriamente prejudicadas caso o folclorista não dispusesse do que era denominado de “um bom ouvido musical”. Neste caso, o pesquisador deveria dispor “[...] de um instrumento ou,

na falta [deste], de uma simples gaita [*sic*] ou diapasão [...]”. Uma vez obtida a reprodução da melodia com o auxílio de um instrumento, a canção deveria ser anotada musicalmente.

A anotação musical direta somente estaria completa se acompanhada de dados complementares, como “[...] se canto se acompanha de instrumento ou não; o registro das palavras cantadas sílaba por sílaba; descrição da voz quanto à amplitude [*sic*] e timbre; enfim tudo que acompanhe o canto, como a presença de sons sibilantes, guturais, etc [...]”

As recomendações feitas ao estudo dos instrumentos musicais, Dina Lévi-Strauss aconselhou a elaboração de:

uma ficha completa como para qualquer outro objeto etnográfico [...]. Essa ficha conteria dados como o nome do instrumento - “[...] em língua nacional ou indígena [...]” -, além de uma análise de suas formas e dimensões, abordando também a “[...] natureza do material empregado na manufatura, a utilidade do instrumento musical e uma descrição sobre sua técnica de fabricação [...]”. Deveriam ser estudados “[...] os cerimoniais presos ao instrumento, as restrições ligadas ao seu emprego, como e quando é utilizado [...]”, procurando saber se o instrumento era “[...] empregado com um fim verdadeiramente musical - produzir harmonia e melodia - ou se tem fim rítmico”. (CARLINI, 1994, p. 33)

Para auxiliar o estudo dos instrumentos musicais, Dina Lévi-Strauss aconselhou a utilização de fotografias. Essas registrariam o instrumento “[...] tal como é; se possível, também do instrumento em fabricação; dos executantes durante a execução [*sic*], e fotografias especiais focalizando partes do corpo que entrem em jogo durante a execução, como uma flauta de boca ou nariz [...]” (CARLINI, 1994, p. 33)

Logo após a conclusão deste curso, que teve também entre suas temáticas as áreas de Antropologia Física e Folclore, além da Etnografia, foi criada, em novembro de 1936, por sugestão de Mário de Andrade, a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF). Uma das intenções da Sociedade de Etnografia e Folclore, era exatamente fornecer uma orientação metodológica e científica aos estudos específicos da área no Brasil, colaborando para a formação de pesquisadores de campo e no incremento do acervo documental destinado aos estudos e aproveitamento artístico baseado em temas de manifestações populares brasileiras.

Em 2 de abril de 1937, em uma de suas reuniões, foram discutidos e aprovados os Primeiros Estatutos da SEF, sendo eleita sua primeira Diretoria composta por Mário de Andrade (Presidente), Dina Lévi-Strauss (1ª Secretária), Lavínia da Costa Vilella (2ª Secretária) e Mário Wagner (Tesoureiro). Entre os 64 sócios fundadores da entidade, encontram-se Bruno Rudolfer, Claude Lévi-Strauss, Ernâni Silva Bruno, Fábio Prado, José Bento Faria Ferraz, Mário de Andrade, Luiz Saia, Paulo Duarte, Camargo Guarnieri, Oneyda Alvarenga, Plínio Ayrosa, Rubens Borba de Moraes e Sérgio Milliet.

Os resultados obtidos com o primeiro trabalho de pesquisa realizado pela SEF, em 1936, foram utilizados para a elaboração de cartas folclórico-geográficas registrando a ocorrência de manifestações populares do Estado de São Paulo. Após estudos e sistematização dos dados coletados, o trabalho de pesquisa e levantamento realizado pela SEF foi enviado ao II Congresso Internacional de Folclore, ocorrido em Paris, em 25 de junho de 1937. A pesquisa promovida pela Sociedade de Etnografia e Folclore teve como objetivo a verificação das proibições alimentares, das danças populares e dos métodos de cura observados no interior de São Paulo.

Cabe notar que, ainda em 1936, o Departamento de Cultura de São Paulo já havia participado do I Congresso Internacional de Folclore, enviando relatórios e mapas geográficos de manifestações populares observadas em São Paulo, sendo apresentados por Nicanor Miranda – posteriormente Chefe da Divisão de Parques Infantis, vinculada ao Departamento de Cultura de São Paulo –, os quais foram “[...] alvos de expressivas felicitações por parte dos organizadores do Congresso realizado em Paris.”

As atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore reduziram-se ao mínimo com a saída de Mário de Andrade da direção do Departamento de Cultura em 1938. Apesar de ter sido extinta em 1941, quando era seu diretor Nicanor Miranda, a SEF promoveu, durante os anos de maior atividade, inúmeras reuniões abertas ao público, em que eram apresentadas comunicações científicas sobre as atividades de pesquisa em folclore realizadas pelos seus sócios.

Além disso, a SEF editou um Boletim, publicado pela Revista do Arquivo Municipal, que informava as atividades últimas da Sociedade e que contava com uma série de instruções metodológicas e sistematizantes para a coleta de dados folclóricos, a ser

efetuada pelos colaboradores voluntários da SEF espalhados pelo Estado de São Paulo. O Boletim da SEF era dirigido “[...] a quantos interessados da realidade nacional, amantes de nossa gente e suas tradições [...]” e convidava aqueles que “[...] queiram se unir conosco para um trabalho realmente científico de folclore cuja natureza ainda não foi aplicada no Brasil [...]”. O material produzido pela SEF pode atualmente ser consultado, na seção de publicações do CCSP em versão digitalizada disponível no site da instituição.¹⁷

4.2.2 A pré-produção da missão de pesquisas folclóricas: recomendações, cuidados e a escolha da equipe

Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, após analisarem estabelecerem o que seria prioritário na observação pelos integrantes da Missão, definiram os parâmetros a serem seguidos e registrados. Segundo Carlini (1994), dois aspectos mereceram atenção especial: a preservação dos discos de acetato que seriam gravados e a necessidade do novo acervo folclórico recolhido, pertencente à Discoteca Pública Municipal, não ser divulgado antes de sua catalogação, sistematização e estudo prévio.

A preservação dos discos originais da coleta da expedição foi o objetivo de uma das instruções escritas por Mário de Andrade, fornecidas aos futuros integrantes da Missão. Os discos recobertos em acetato - material extremamente frágil que não permitia a reprodução por grande número de vezes - deveriam ser matizados em metal e copiados em vinil após o término da expedição:

[...] dos discos dizer que não podem ser reproduzidos, porque qualquer reprodução impede regravação posterior pra tirar matriz. O músico deverá anotar cuidadosamente todas as peças discadas de valor excepcional como beleza ou originalidade, pra serem futuramente regravadas pra tirar matriz. Essas anotações é pra que nunca a gravação feita no lugar, ser executada antes de se proceder aqui em São Paulo a reprodução da matriz. (CARLINI, 1994, P. 34).

Antes de escolher o grupo, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga foram claros ao estabelecer que a divulgação dos trabalhos da missão seria restrito sob a autorização de Departamento. Talvez esta atitude previsse que somente após o tratamento dado aos originais e de estudos realizados por especialistas e de sua publicação pela instituição preservaria o empreendimento.

¹⁷ Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>

Os futuros integrantes da Missão, com intuito de estimular os informantes populares para a obtenção de melhores resultados etnográficos, estavam autorizados, segundo seus critérios, a reproduzir uma melodia já gravada. No entanto, esse procedimento deveria ser realizado apenas uma vez, devido à fragilidade do acetato, e com a anotação por parte dos responsáveis pela expedição informando qual o fonograma já reproduzido:

[...] si por experiência ou animação do grupo que se estiver gravando, for conveniente, lhes mostrar uma gravação feita, mostrar só uma logo no começo e anotar qual a melodia já reproduzida. Isso é conveniente, porque no geral anima muito os cantadores. Si pedirem os cantadores pra ouvir as outras, disfarçar, ir deixando pra depois e no fim explicar que não pode porque perde o disco antes de tirar a matriz de aço. (CARLINI, 1994, p. 38)
(Grafado como o original)

Com precauções adotadas para a preservação dos discos e assegurando a exclusividade do estudo e divulgação do material, Mário de Andrade tratou de definir de forma global quais os aspectos e características das manifestações folclóricas deveriam ser prioritariamente pesquisados pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas. Ele produziu conjuntos de documentos que deveria ser seguidos à risca. São eles:

- a) “Pesquisas sobre cada caso de festa, cerimônia, bailado, dança”, onde Mário de Andrade ordenou em oito tópicos os itens de pesquisa.
- b) Além do objetivo de registrar e documentar as manifestações folclórico-musicais, os futuros integrantes da Missão deveriam realizar um levantamento sobre a arquitetura popular e erudita das regiões Norte e Nordeste do Brasil. As instruções sobre esse assunto foram também elaboradas por Mário de Andrade. Vale ressaltar que Mário de Andrade orientou os futuros pesquisadores da Missão a realizar uma “[...] relação completa de edifícios arquitetônicos de valor histórico ou artístico, anteriores a 1860 [...]”, indicando monumentos como “[...] igrejas, capelas, cadeias, câmaras, casas grandes em fazendas, jardins tanto públicos como particulares [...]” entre aqueles que deveriam preferencialmente ser pesquisados.
- c) Os integrantes da Missão deveriam ainda “[...] pesquisar nos arquivos municipais e religiosos [...]” tentando obter “[...] quaisquer dados relativos a essas construções [...]”, como, por exemplo, os “[...] nomes de engenheiros e construtores [...]” responsáveis pela obra. Ao visitar os monumentos, a Missão deveria “[...] inventariar as possíveis obras-de-arte existentes nesses edifícios

[...]”, como “[...] imagens, pinturas murais, quadros, alfaias, móveis, etc [...]”. Além disso, os pesquisadores deveriam anexar “[...] si possível, fotos, desenhos [...]”, indicando também a “[...] bibliografia a respeito desses monumentos”. Para complementar esse levantamento sistemático da arquitetura do Norte e Nordeste brasileiros, os componentes da expedição deveriam “[...] pesquisar no povo lendas, tradições históricas, superstições, milagres, etc relativos a esses monumentos [...]”.

- d) Para garantir a melhor preparação possível à equipe, Mário de Andrade selecionou alguns textos teóricos sobre metodologia para coleta etnográfica, que seriam, mais tarde, estudados pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas. Assim, juntamente com as observações e orientações por ele elaboradas, os componentes da equipe receberam 3 textos datilografados extraídos de volumes da biblioteca particular de Mário de Andrade:
- um trecho do artigo de José Miguel de Barandiarán, da Sociedade de Eusko-Folclore (Espanha), denominado “Breves Instrucciones Práticas para el Insvestigador Folklorista”, de 1921;
 - um artigo tecendo considerações entre o “Popular e Popularesco”, de F. Balilla Pratella, publicado na Rivista Musicale Italiana em 1937;
 - breve nota sobre “Que é arte popular?”, de autoria de Albert Marinus,
- e) Mário de Andrade detalhou, em outro documento, quais manifestações folclórico-musicais deveriam ser priorizadas para os registros documentais da Missão.

Impedido de realizar seu antigo projeto de retornar ao Nordeste brasileiro, em função de sua destituição da direção do Departamento de Cultura, o que ocasionou em seu exílio de São Paulo para o Rio de Janeiro. Mário de Andrade realizou uma cuidadosa e criteriosa busca para encontrar os integrantes mais adequados para compor a equipe da expedição. A tarefa não era das mais fáceis, já que os candidatos deveriam, realizar as coletas etnográficas com critérios metodológicos definidos. Muitas vezes a equipe da Missão deveria se responsabilizar pelo próprio sucesso do empreendimento e de suas necessidades, como os contatos com personalidades políticas regionais, com a imprensa, autoridades policiais – para autorização na gravação dos rituais de feitiçaria então perseguidos pela polícia –, com transportes, alimentação, hospedagem, entre outros. Durante a viagem da expedição, na medida do possível, a equipe obteria a ajuda de

amigos de Mário de Andrade residentes no Nordeste. Quando isso não fosse possível, eram os próprios componentes da equipe que deveriam providenciar a execução do que quer que fosse necessário.

Vale ressaltar que o cuidado com o maquinário e as matrizes, bem como com os originais gravados também eram responsabilidade da equipe. Tendo todos esses itens acompanhados, a equipe técnica escolhida pessoalmente por Mário de Andrade para a Missão de Pesquisas Folclóricas compôs-se de composta por quatro integrantes. Em princípio, dois componentes já estavam decididos: o amigo arquiteto Luiz Saia (1911-1975), membro da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), diretor da 6ª Região do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em São Paulo, designado Chefe da expedição e porta-voz autorizado do Departamento de Cultura de São Paulo durante a viagem da equipe; e Benedito Pacheco, colaborador da Discoteca Pública Municipal, especialista em equipamentos de som, indicado como Técnico de Gravação.

A escolha de Mário de Andrade por Luiz Saia como Chefe da expedição se deveu aos seus conhecimentos específicos de Folclore e à sua experiência em coleta de campo, resultado de pesquisas realizadas para a Sociedade de Etnografia e Folclore da qual era membro fundador e ativo sócio colaborador, e pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Luiz Saia frequentou integralmente o curso de etnografia e folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss em 1936. Além de folclorista, era estudante de engenharia/ arquitetura, demonstrando sempre um interesse particular com manifestações de arquitetura popular.

Amigo pessoal de Mário de Andrade, Luiz Saia foi por ele designado para ser o “[...] diretor da Missão, e seu responsável [...]”. Sendo Técnico Geral em Folclore, era Luiz Saia quem decidia “[...] pelos atos da Missão, das peças a serem colhidas, sejam cantos, sejam bailados ou instrumentos ou ainda objetos de fatura popular [...]”. A ele coube também a responsabilidade e a difícil função de ser o interlocutor do Departamento de Cultura de São Paulo junto às autoridades políticas e policiais dos locais que seriam visitados pela expedição.

Benedito Pacheco foi especialmente contratado para integrar a expedição, sendo designado Técnico de Gravação. Sua escolha se deve ao fato de Benedito Pacheco ser um “[...] especialista em gravações em disco [...]”, além de profundo conhecedor do aparelho de gravações *Presto Recorder* de propriedade da Discoteca Pública Municipal, pois havia trabalhado com equipamento semelhante antes de sua indicação como integrante da equipe. Não pertencendo ao quadro funcional do Departamento de Cultura de São Paulo, Benedito Pacheco formalizou um contrato *ad hoc* para um período de oito meses, prazo no qual iria realizar a viagem da Missão. Durante os trabalhos de gravação, Benedito Pacheco se responsabilizaria pelos detalhes técnicos exigidos para o melhor registro sonoro, como disposição do microfone imóvel, o nível de gravação, dentre outros.

Mário de Andrade procurou com afinco o profissional para a área especificamente musical. Como expedição etnográfica que privilegiaria a coleta de manifestações folclórico-musicais, a escolha do músico era talvez a de maior significância e dificuldade. Seria o músico o profissional responsável - juntamente com Luiz Saia -, pela seleção e documentação criteriosa das manifestações folclóricas.

Mário de Andrade não conseguiu localizar qualquer profissional na área musical que atendesse à totalidade dos requisitos para integrar a expedição. A escolha final de Mário de Andrade foi o maestro Martin Braunwieser (1901-1991), seu amigo pessoal, austríaco de nascimento e residente no Estado de São Paulo desde 1928, quando então chegou ao Brasil. Apesar de não ser brasileiro nato, o que contrariou todas as recomendações sobre o domínio necessário da língua nacional para o processamento das anotações musicais diretas, a opção de Mário de Andrade por Martin Braunwieser apoiava-se no fato do músico possuir sólida formação musical e profundo conhecimento da música vocal.

Além disso, Mário de Andrade levou em consideração o interesse de Braunwieser pela pesquisa etnográfica e aproveitamento musical em obras de caráter erudito, colaborando para a construção do conceito de nacionalidade em música. Esse interesse de Braunwieser já havia sido manifestado antes mesmo de sua chegada ao Brasil. Durante a década de 1920, quando residia em Atenas, Grécia, Martin Braunwieser realizou por

iniciativa própria pesquisas musicais pelas regiões balcânicas, utilizando os resultados em composições de sua autoria.

Com a equipe técnica já definida, restava apenas a escolha de um Auxiliar Geral para prestar a ajuda necessária a todos outros integrantes da expedição quando esta fosse solicitada. O escolhido para a função foi Antônio Ladeira, funcionário do Departamento de Cultura de São Paulo, empregado como servente a serviço da Discoteca Pública Municipal. Antônio Ladeira ajudaria particularmente na movimentação dos aparelhos gravadores, carregando-os nos trabalhos de campo que seriam realizados pela equipe. No entanto, será possível observar na reconstrução cronológica da viagem da Missão que as funções desempenhadas por Antônio Ladeira foram bem além daquelas previstas inicialmente, assumindo importância relevante nos trabalhos etnográficos da expedição.

Dessa forma, a equipe técnica foi constituída por : Luiz Saia, Chefe da Expedição; Martin Braunwieser, Músico; Benedito Pacheco, Técnico em Gravação; e Antônio Ladeira, Auxiliar Geral, todos merecedores de confiança absoluta. Mário de Andrade se preocupou em minimizar as possíveis dificuldades que seriam enfrentadas pela expedição, em grande parte como decorrência de sua ausência como integrante da equipe. Pensando nisso, Mário de Andrade redigiu cartas de apresentação para facilitar os primeiros contatos da equipe junto aos seus amigos e autoridades dos locais visitados pela expedição. A Figura a seguir apresenta o grupo:

FIGURA. 3 Equipe da Missão
(Da esq. Para Dir.- Antônio Ladeira, Benedicto Pacheco, Luís Saia e Martin Braunwiser)



Fonte: CCSP.CARDENETAS DE CAMPO, 2010.

Em todas as fontes que relatam as viagens realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, salientamos um ponto em comum, que o sucesso da pesquisa, além da óbvia e já citada organização e preparo realizados por Mário de Andrade e por Oneyda Alvarenga, concentrava no esforço e dedicação da equipe que compõe o grupo da Missão. A consulta da publicação das cadernetas de campo comprova tal afirmação, já que nelas estão os relatos das viagens, os diários de campo, contendo todo o universo das coletas, tanto no que diz respeito aos dados específicos quanto à subjetividade existente entre o pesquisador e o pesquisado, assim como o cotidiano das comunidades visitadas pela Missão. Trata-se de compreender que a dinâmica do grupo em questão foi um dos elementos que garantiram o sucesso da Missão.

4.3 A coleta e a documentação produzida pela Missão de Pesquisas Folclóricas

As sessões anteriores nos apresentaram os principais momentos da Missão, sua pré-produção, a escolha da equipe e as recomendações da equipe. Agora iremos detalhar a viagem e quantificar em números absolutos o material coligido e a dimensão territorial que a Missão percorreu. A publicação das “*Cadernetas de campo*” e a consulta do livro “*A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*”, produzido pelo Centro Cultural São Paulo, foram as primeiras fontes a balizar a construção teórica desta seção. Para tanto, seguiremos a cronologia apresentada nestas publicações. Em função do exposto, será inevitável trazer alguns comentários e anotações realizadas pela equipe no decorrer da discriminação da documentação da Missão.

Os documentos que compõem o Fundo Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) estão disponíveis na DOA. Eles estão descritos em 4 grandes conjuntos documentais:

- a) cadernetas de campo, em particular aquelas anotadas por Luiz Saia, Chefe da MPF, que além de conterem dados sobre manifestações folclórico-musicais e seus informantes, anotações para controle do material coletado, registros sobre arquitetura popular, aspectos da geografia e vegetação das regiões percorridas, contêm um diário da viagem de 6 meses da equipe;
- b) correspondências entre os integrantes da expedição e seus organizadores, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga;
- c) artigos e reportagens da imprensa dos locais visitados pela MPF e de periódicos que noticiam a realização da expedição (hemeroteca);
- d) documentação burocrática efetuada durante e depois da viagem da expedição, como prestações de conta e relatórios de atividade.

Esse material, juntamente com as correspondências, os artigos de imprensa recolhidos pelos integrantes da equipe e outros documentos avulsos, contém dados básicos que fundamentaram a reconstrução do dia-a-dia da expedição, possibilitando o redimensionamento histórico do evento a contextualização da MPF na história da cultura brasileira, bem como para a produção da obra “*Cadernetas da missão*”, já relatada.

A missão foi financiada pela verba de sessenta contos de réis aprovada pela Câmara dos vereadores e concedida pelo Departamento de Cultura em 1937, assinada a sua aprovação, iniciou-se a compra de material e treinamento da equipe sobre a cronologia e os locais que seriam pesquisados.

A equipe se reuniu em Santos nos primeiros dias de fevereiro de 1938, para o embarque das bagagens e a partida para o Nordeste, a bordo do navio Itapagé, da Cia. de Navegação Costeira. Além dos pertences pessoais dos pesquisadores, eles levavam seis malas e três caixas. Compunha o material da expedição os 3 conjuntos de equipamentos descritos abaixo:

1) para a gravação do som eles levavam

- gravador (Presto Recording Corporation, mod. MR6 DE);
- *pick-up* para o gravador;
- amplificador (Presto Recording Corporation, mod. EU7);
- pré-amplificador (Presto Recording Corporation, mod. ERA);
- 14 válvulas sobressalentes;
- motor grupo gerador 110 V, dois silenciosos e cabo condutor, um metro de tubo de borracha, um aspirador Siemens e um tubo de metal do aspirador;
- dois microfones dinâmicos (Presto), dois cabos e um tripé;
- um par de fones, sobressalente do motor;
- 50 caixas de agulha para reprodução;
- 82 discos grandes;
- 54 discos médios;
- 101 discos pequenos;
- 4 pastas de couro para transporte de discos;

2) Para a captação de imagens foram embalados

- Câmara Rolleyflex com estojo;
- Um dispositivo Rolleickin;
- Dois filtros amarelos, uma cabeça panorâmica;
- Dois jogos de lentes Proxare;
- uma lente Herotar;

- um aparelho cinematográfico Kodak 35 mm;
- uma lente grande-angular para cine (equipamento emprestado);
- um filtro para cine;
- telefoto de 6”;
- fotômetro Bewi-elétrico; telefoto de 3”;
- 108 filmes 6x9;
- 15 filmes cinematográficos, 10 filmes Leica-Contax, 6 carretéis para filmes cinematográficos.

3) Para as anotações: 122 blocos de diversos tipos e material sobressalente constava de:

- um analisador;
- esquema do gravador e do motor, 17 safiras, 6 pacotes e meio de agulhas, dois carvões para motor; rosca; uma lente X 15 e um encerado.

As imagens a seguir trazem um relato das condições dos meios de transportes utilizados no período:

Figura 4- Os quatro membros da Missão de Pesquisas Folclóricas contaram com a ajuda de habitantes locais para atravessar o sertão nordestino a bordo de um caminhão



Fonte: http://galileu.globo.com/edic/104/con_mario1.htm

Figura 5 Caminhão com a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas



Fonte: CCSP.CARDENETAS DE CAMPO, 2010.

O trajeto dos pesquisadores, embora rico de detalhes e fatos de interesse correlato, pode ser sintetizado como segue.

A 13 de fevereiro, após escalas no Rio de Janeiro, Vitória, Salvador e Maceió, o grupo chega a Pernambuco, onde é recebido pelo poeta Ascenso Ferreira e pelo musicólogo Valdemar de Oliveira, lá permanecendo até 23 de março. Na capital, trabalham na localidade de Paulista e nos municípios de Rio Branco – hoje, Arcoverde –, Tacaratu, Brejo dos Padres e Folha Branca, colhendo acalantos, aboios, cantos de carregadores de piano, toré, cantos com viola, xangô, cocos, bumba-meu-boi e cabocolinhos. O único filme feito em Pernambuco focaliza o carnaval do Recife e cenas de frevo na mesma cidade.

Partem para a Paraíba, que foi o período mais longo para a coleta, onde a Missão permaneceu até 30 de maio com duas incursões ao interior. Vão aos arredores de João Pessoa, visitando o bairro Rogers, Torrelândia e Itabaiana, depois para Campina Grande, Patos, Pombal, Sousa, Cajazeiras, Curema, Alagoa Nova, Areia, Alagoa Grande, Mamanguape e Baía da Traição. Nesta região são colhidos cantigas de roda, aboios, cantos de pedintes, cantos com viola, cocos, bumba-meu-boi, chegada de marujos, reis de congo, reisado e praiá. As cenas filmadas na capital e no interior do estado mostram as danças de cabocolinho, feitas em João Pessoa e Itabaiana; os vaqueiros na pega de bois, em Patos, na Fazenda São José; o bumba-meu-boi, de Souza e de Patos; o coco, de João Pessoa e de Itabaiana; o toré e o praiá, dos índios pancararus, de Tacaratu; a nau catarineta, de João Pessoa, e o rei de congo, de Pombal.

A terceira etapa da viagem se dá entre os dias 30 de maio e 15 de junho com a longa travessia por terra até o Maranhão, passando pelo Ceará e pelo Piauí, embora o atraso no trajeto tenha se dado em virtude de uma pane no caminhão. Entre os dias 15 e 21 de junho, os trabalhos são realizados em São Luís, tempo usado para o registro de boi-bumbá, tambor-de-crioula, tambor-de-mina e carimbó. Do Maranhão a equipe do Departamento parte para Belém, onde permanece até 7 de julho gravando acalantos, boi-bumbá, babaçuê e pajelança, e as filmagens contemplam o babaçuê do Terreiro de Satiro Ferreira de Barros.

Em julho de 1938, após fazerem escalas por São Luís, Fortaleza, Natal, Bahia e Vitória, Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira aportam no porto do Rio de Janeiro onde foram saudados pelo próprio Mário de Andrade, que para lá havia se mudado após ter sido exilado por Getúlio Vargas.

Carlini (1994) também relata que, além das primeiras gravações experimentais em discos de acetato realizadas em maio de 1937 pela DPM, estas se prestaram também como um “laboratório” para o melhor conhecimento do recém-adquirido aparelho gravador Presto Recorder, possibilitando uma avaliação de suas limitações e potencialidades. Antes de partirem foi realizado um treinamento com a aparelhagem na DPM, porém, durante os testes nem tudo ocorreu como o previsto. As gravações foram realizadas ao ar livre, as condições nem sempre as mais adequadas, exigindo da equipe da DPM alguns ajustes como indicado a seguir:

Em abril de 1937, foram realizadas duas adaptações no modelo original de fábrica do aparelho Presto Recorder, e em dezembro desse ano, outra reforma, quando a máquina foi desmontada em 5 partes para facilitar a condução e transporte pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas. Segundo Benedito Pacheco - Técnico em Gravação, consultor da Discoteca Pública Municipal, e posteriormente nomeado por Mário de Andrade como integrante da Missão -, as alterações foram as seguintes:

[...] À máquina [de gravação] foi adaptado um aspirador de pó para ela gravar em sentido contrário ao que vem de fábrica. [...] As gravações nos discos de acetato eram feitas de dentro para fora. A máquina ao cortar o acetato jogava o resíduo para dentro. Seria uma grande desvantagem no aproveitamento desses discos gravados em sentido contrário. Para tanto, foi feita uma adaptação, colocando-se uma rosca [em sentido contrário] à rosca que puxava a cabeça de gravação, original de fábrica, e adaptado um aspirador de pó direcionado ao sulco de gravação, para a retirada dos resíduos.

[...]

Além do mais, tive de levar [durante a viagem da Missão] um gerador de corrente contínua. O aparelho originalmente veio equipado para trabalhar com bateria, mas essas baterias... vocês conhecem o que são essas baterias de carro? eu tinha que trabalhar com duas delas: com um peso enorme, ácido,

perigoso, além da bateria ter aquele problema da carga que se esgota e perde a potencialidade. Foi feita então outra alteração na máquina de gravar: montamos um retificador dentro da máquina para ela poder trabalhar com energia de rede ou com energia do gerador, que era de ordem alternada. [...]. (CARLINI, 1994, p. 27)

O uso de gravadores em campo, além das inevitáveis ocasiões de falha técnica, chamou a atenção de Mário de Andrade como um problema frente aos entrevistados. As observações de Mário de Andrade sobre os resultados das gravações experimentais efetuadas em maio de 1937 pela Discoteca Pública Municipal fizeram-se publicar um artigo de 1941, tudo sido relatados por Carlini (1994):

[...] referem-se à qualidade científica do documento sonoro, especificamente à inibição e perda de naturalidade dos informantes populares diante de microfones. Além disso, Mário de Andrade teceu comentários sobre a falta de definição tímbrica e clareza sonora do registro fonográfico quando realizado para documentar manifestações musicais-folclóricas que, além de envolverem grande número de participantes, contavam com a presença de muitos instrumentos de percussão.

[...] Convém todavia não esquecer as deficiências das insensíveis máquinas registradoras. Pelas experiências já feitas na Discoteca Pública Municipal, para casos mais ou menos idênticos ao samba rural paulista], os cantadores, os solistas, as Figuras vocalmente principais [...] perdem totalmente ou quase, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança. Não é pois possível, ou será difficilimo, pô-los junto a um microfone, pra que cantem fora da dança ou sem ela. É o microfone que terá de ir até eles e não eles virem aos microfones. Mas, pressuposto um microfone móvel, que pelo ar fosse conduzido junto à boca dos cantadores principais, e se movesse com estes, como estes estão misturados na dança aos instrumentos de percussão e dominados pelo ruído, o insensível microfone registraria tudo, um estrondo ritmado em que não se poderia distinguir bem a melodia e muito menos o texto. A deficiência continuaria bem grande. [...]p. 27.

Segundo Toni (2008), em 1985 Martin Braunwieser contou em depoimento não gravado que em geral cabia a Luís Saia o primeiro contato com os cantadores, após a localização dos informantes de cada lugar, por meio de entrevistas aleatórias, rastreando indicações de quem encontrasse à frente para conversar. Após o primeiro contato com o informante os demais membros da equipe auxiliavam na entrevista.

Gravar ao ar livre, com equipamento grande e sofisticado e em locais onde não havia luz elétrica, era tarefa complicada. Os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas desenvolveram uma forma de abordar os assuntos a serem descritos e registrados. Antes de gravarem, assistiam a um ensaio ou primeira apresentação da peça, quando colhiam alguns informes. Tais informes eram usados para controlar a gravação tempo de duração e disposição dos microfones – para a fotografia e a filmagem – a partir da determinação

das partes da dança e vestimentas bem como para se elencar quais as perguntas deveriam ser feitas ao grupo e seus participantes.

Em algumas cidades foi possível para a missão colher instrumentos, vestimentas e objetos dos assuntos pesquisados. Porém, pensando na futura ordenação do material, Oneyda Alvarenga, co-responsável pela metodologia de trabalho da equipe, encarregou-se de elencar tudo o que deveria ser observado em campo e anotado nas cadernetas de cada membro da equipe de maneira a possuir as informações completas para a catalogação do acervo.

Ressalte-se também que na época o governo de Getúlio Vargas já vinha fazendo a sua parte naquelas regiões decretando perseguição policial aos cultos afro-brasileiros, considerados baixo espiritismo. Havia urgência e os erros eram evitados pois a equipe não contava com muito tempo para aprimorar técnicas ou repetir as gravações. O roteiro deveria ser seguido o mais rápido possível. Em uma reportagem concedida a revista Galileu, o pesquisador Álvaro Carlini dá o seu depoimento:

Algo precisava ser feito rapidamente. Munidos com a melhor tecnologia da época, nossos heróis partiram levando quase um aparelho para gravação em campo, microfones, discos virgens de acetato, filmadoras e máquina fotográfica. Penetrando o sertão por leitos secos de rios, abordo de um caminhão, e correndo o risco de toparem pela frente com lampião e seu bando, os quatro homens, misto de pesquisadores e aventureiros, não perderam tempo. (LOPES, 2000, p.23)

A Missão percorreu mais de 30 cidades de 5 Estados do Nordeste brasileiro em 5 meses, em busca de assistas, cantadores, violeiros e repentistas. O saldo foi muito positivo: 1.500 melodias anotadas, seis rolos de filmes documentando danças dramáticas e rituais folclórico-religiosas, centenas de fotos com o registro de personagens, costumes e arquitetura popular, 7 mil páginas de diário de viagem e letras de música. Também, foram coletados cerca de 600 objetos, como ex-votos, esculturas, instrumentos musicais e ritualísticos.

À medida que o material coletado chegava na discoteca, Oneyda Alvarenga começou o trabalho de organizar o material tratando de proceder à catalogação e classificação do material. Segundo Toni (2008), quase a totalidade do acervo em papel foi transcrita por Oneyda, que organizou os textos registrados em folhas avulsas, a correspondência trocada entre a Discoteca e os pesquisadores, documentos oficiais levados pela equipe,

mapas, relação dos informantes, informações sobre os filmes, resultando em 6.304 páginas datilografadas.

As músicas gravadas deram origem aos cadernos com fichas de repertório e de campanha e os “Rascunhos e Cadernetas Musicais de Martin Braunwieser”, acrescentando outras centenas de folhas de informações a serem exploradas.

Quanto aos objetos coletados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, estão ainda no CCSP um total de 856 peças divididas em: 318 de ferro; 274 de madeira e assemelhados; 134 de barro e cerâmica; 59 variados entre vestimentas, caixinhas, velas, osso, etc.; 21 artefatos de palha e assemelhados; e 50 gravuras.

Vale lembrar que todo este trabalho de análise e tratamento informacional foi realizado por Oneyda por vários anos, até a sua aposentadoria em 1964. Após a leitura e transcrição das cadernetas de campo e documentos, bem como a audição dos registros gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga organizou e editou sete volumes divididos em duas séries de publicações, nas quais não apenas contempla melodias ou objetos trazidos do Norte e Nordeste em 1938, mas transcreve os dados obtidos pela equipe em várias localidades de trabalho e as letras das melodias reproduzidas pelos discos prensados e distribuídos pela Discoteca Pública: *Xangô*, *Tambor-de-Mina* e *Tambor-de-Crioula*, *Catimbó*, *Babaçuê*, e *Chegança de Marujos*. Devido à falta de apoio, tal empresa, entretanto, não contempla toda a documentação sonora ou em papel. (Toni, 2008). Estes foram os Cantos e danças registrados na missão¹⁸:

- a) **babassuê** - candomblé típico do Pará, que mistura tradições negro-africanas com pajelança amazônica bumba-meu-boi; conjunto de danças representadas por personagens fixos e secundários, que narra a morte e ressurreição do boi. Também conhecido como boi-bumbá, e na Amazônia, e boi surubi no Ceará;
- b) **cabaçal** - conjunto instrumental de percussão e sopro zabumbas e pífanos que toca galopes, modinhas e marchas pelo sertão de Pernambuco, paraíba e Ceará;

¹⁸ Definições baseado em Luís da Câmara Cascudo.

- c) **cabocolinhos** - grupos fantasiados de índios, que saem às ruas durante o carnaval, tocando flautas e pífanos. Realizam bailado primário, marcando o ritmo com batidas de flechas nos arcos, simulando ataque e defesa em série de saltos e troca-pés;
- d) **coco** - canto-dança do sertão e praias nordestinas, que obedece ao compasso $\frac{3}{4}$. Embora tenha influência africana, sua coreografia assemelha-se mais aos bailados indígenas. A forma dos corvos dos cocos é uma estrofe-refrão;
- e) **maracatu** - grupo carnavalesco pernambucano, que percorre as ruas tocando tambores chocalhos e agogô dançando sem coreografia definida;
- f) **nau catarineta** - romance narrativa, de origem portuguesa, que se canta à viola. O tema gira em torno de travessia do oceano atlântico, sempre em circunstâncias trágicas;
- g) **praiá** - também chamada de menino do rancho, ritual de iniciação realizado entre os índios do Brejo dos padres, taracatu, Pernambuco, que consiste na captura de culto do vodum, praticado pelos escravos de origem jeje;
- h) **toró** - dança indígena cantada. Em alagoas, o toré era dançado por negros, que formavam um círculo no centro do qual qualificava o tirador de todas;
- i) **xangô** - nome de culto religioso afro-brasileiro, também aplicado ao local onde se realizava o ritual.

Abaixo podemos conferir algumas das fotografias registradas pela missão.

Figura 6: praia. Brejo dos padres. Tacaratu (PE) 11/03/38
Brejo dos padres)



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 7: Toré. Dois moradores demonstrando o Búzio. Instrumento de galho de cajueiro. Tacaratu (PE)
12/03/38



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 8: Cabocolinhos índios Africanos, Torrelândia. João Pessoa (PB). 31/03/38



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 9: Roda. Patos (PB) 07/04/1938.



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 10: Pífanos. (PB)Mpf- 0175.jpg



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 11: Reis de Congo, Pombal (PB), 11/4/38



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 12: Cabocolinhos, Itabaiana (PB) 4/5/38



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 13: Catimbó, João Pessoa (PB) 19/4/1838



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 14: Barca (instrumentalistas). Torrelândia, João Pessoa (PB)



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Figura 15: Bumba-meu-boi. Belém (PA), 29/06/38



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Em entrevista concedida à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo em 1984, 34 anos após a viagem, foi perguntado a Benedito Pacheco e Martin Braunwiser qual era a dinâmica envolvida nas gravações, Pacheco descreveu então a coleta e a rotina de viagem, as quais reproduzimos abaixo:

1) Qual sua função na missão de pesquisas folclóricas?

BP – eu fui contratado com a finalidade de fazer o registro de som.

Mb – chamado para orientar sobre a qualidade técnico-musical do que gravar e, nos casos de não haver grande interesse do registro fonográfico, grafar manualmente a melodia cantada ou tocada pelo informante;

2) Como é que o senhor foi convidado? Por quem?

BP – Oneyda Alvarenga;

3) Da última vez que conversamos o senhor contou que foi convidado por Mário de Andrade para ir ao Nordeste, e os demais integrantes, como foram chamados:

Mb – o Luís Saia era amigo de Mário. Foi escolhido porque tinha muito jeito. O dinheiro estava com ele que tratava da bagagem, passagens, horários. Difícil achar pessoa melhor. O ladeira, não me lembro bem. Acho que foi indicado por um eletricista do Tetro Municipal.

4) Como o senhor sentiu a participação e o envolvimento de Mário de Andrade no trabalho?

Bp – Eu acho que ele foi o mentor de tudo.

Mb – Mário elaborou o roteiro principal, mas a equipe tinha liberdade para gravar o que achasse interessante. Este foi o caso, por exemplo, dos cantos dos carregadores de piano, descobertos por Luís em conversa com um estivador do cais do Recife. Outros casos são os tambores de mina e de crioulo (de São Luís do Maranhão).

5) Como era o primeiro contato da equipe com o grupo que ia ser entrevistado? Quem fazia?

MB- não havia um critério certo, mas em geral era o Luís Saia. Em Recife vamos dizer, o Mário Mello sabia que íamos chegar. A primeira coisa era entrar em contato com os amigos do Mário de Andrade, e isso era o Saia que fazia. As perguntas eram feitas por nós quatro, principalmente o Luís.

6) Todas as danças gravadas pela Missão foram pagas? Houve alguma dança de época que tivesse acontecendo na ocasião da viagem?

MB – em geral sim, mas o Saia pagava o mínimo por que nós não tínhamos dinheiro suficiente o Mário Mello ajudou muito pagando umas cervejas para o pessoal. A maior parte das danças, que eu me lembre, foram feitas para nós. Em Recife nós chegamos pouco antes do Carnaval, mas a música era popularesca; aí nós só filmamos.

BP – alguma vez teve que se pagar alguma coisa, mas em geral era espontâneo. Eles também tinham a satisfação de se exhibir. Coisa que os maravilhou muito é que às vezes eu reproduzia um pedaço do que eles tinham gravado – então vocês façam uma idéia do tamanho dos olhos deles, o espanto de ouvirem a viola deles. Eles ficavam desmontados, façam uma ideia: vocês, que não têm quarenta anos já imaginam o que aconteceu? São Paulo ainda era província e lá nos confins de Judas tinha lugares em que eles não tinham visto caminhão. Por aí vocês podem ter uma ideia de um aparelho que registrasse o trabalho deles e depois eles ouvissem; ficavam procurando, vinham olhar para ver como é que funcionava o aparelho e reconheciam a melodia que tinham tocado! Essa expressão era impressionante... Eu, como técnico, ficava às vezes um pouco chocado – achava que estava machucando, estava jogando em cima deles um volume enorme de técnica que eles jamais poderiam imaginar. Isto eu achei muito interessante, por que como técnico tive a oportunidade de gravar inclusive nossos cantores e pessoas ilustres; e você levava um microfone para uma pessoa cantar ou falar e ela ficava envergonhada, vermelha, perdia a voz e não falava mais nada. Eles (os informantes da MPF), nem se incomodavam. Você falava pra eles cantarem e isso trazia a maior satisfação do mundo, valia qualquer coisa”.

7) E como é que vocês passavam esta pesquisa para eles? Vocês gostavam de se apresentar como um grupo de...

BP – pedindo para eles fazerem a apresentação. Eles gostavam de se apresentar. Nem era necessário dar maiores explicações.

8) Todos anotavam dados sobre os informantes? Estes dados eram copiados antes ou depois das gravações?

MB – A ficha de informantes era preparada pela Oneyda. Nós preenchíamos no mesmo dia, com o assunto ainda fresco. Das conversas é que nós descobríamos muitas coisas. Em São Luís por exemplo, nós acabamos descobrindo que havia mais seis danças criolas.
(CCSP, 1986, p.31)

Abaixo podemos visualizar uma fotografia dos carregadores de Piano na foto comentada na citação acima:

Figura - 16. Carregadores de Piano. Recife, (PE)1938.



Fonte: CCSP.CADERNETAS DE CAMPO, 2010.

Muitas dessas manifestações não existem mais. Porém, é interessante saber que a aventura a pesquisa realizada pela Missão vem inspirando outros pesquisadores a trilhar o mesmo percurso e registrar também em audiovisual as manifestações culturais populares.

4.4 Oneyda Alvarenga

Oneyda Paoliello de Alvarenga nasceu em Varginha, Minas Gerais, em seis de dezembro de 1911. Desde pequena estudava piano e conforme sua última biografia (CAROZZE, 2012), Oneyda era sensível e criativa, despontando-se para a arte desde jovem. Era a irmã caçula de uma família numerosa, contando cinco irmãs: Odete, Olivia, Olga, Otília, Oleta, e três irmãos: Ney, Nilo e Nobel. De todos esses irmãos, apenas este último teve filhos. Por ser uma aluna de piano que ia além dos padrões provincianos, seus professores lhe recomendaram que procurasse estudar em uma cidade maior. Oneyda possuía algumas primas que moravam em São Paulo e, aos 19 anos, foi admitida no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Inicia então seus estudos de piano com Mário de Andrade, com quem também teve aulas de estética e história da música.

O primeiro contato de Oneyda com Mário de Andrade foi de estranhamento. Ela teve a impressão que ele era um homem muito feio, de pele terracota, e que falava como quem tivesse uma batata quente na boca. O máximo que ela já havia ouvido falar dele era de ser autor do livro *Paulicéia Desvairada* e de ser professor no conservatório Dramático. Ao conversar com suas primas, ela tem conhecimento de que ele era uma pessoa bondosa, católico e tinha fervor na arte de ensinar, sendo porém um professor rigoroso, que todas as alunas adoravam.

De acordo com Carozze (2012) as primeiras impressões de Oneyda foram se dissipando no momento em que se deparou com a inusitada pergunta: se Oneyda sabia o que era polifonia. E ela percebe que o professor, ao colocá-la a frente de uma partitura, ela respondeu muito segura “[...]que nunca tinha visto a palavra (polifonia), mas podia saber o significado dela pelos seus elementos formadores.”, o que fez Mário de Andrade dar aquele sorriso de orelha a orelha, de rachar o crânio (Carozze, 2012, p 19).

Ao concluir o curso de formação musical, Oneyda apresenta como trabalho final um estudo sobre os Cateretês, música popular de sua região natal no sul de Minas Gerais. Em 1937, ela recebe o primeiro prêmio do Curso de Etnografia e Folclore da Prefeitura de São Paulo com o trabalho intitulado *O cateretê do Sul de Minas Gerais*. Um ano

depois, lançou seu primeiro livro de poemas, *A menina boba*. Estes trabalhos foram os primeiros de Oneyda com supervisão de Mário de Andrade.

A influência de Mário de Andrade foi decisiva para a formação cultural e orientação vocacional de Oneyda Alvarenga; ela foi a principal assessora nos empreendimentos do mestre e mantiveram, até a morte de Mário de Andrade, uma relação de comprometimento, profissionalismo e amizade. É importante destacar que a influência de Mário de Andrade sobre o trabalho de Oneyda calhava com a personalidade compenetrada de ambos. Por um lado Mário de Andrade incentivava e exigia o melhor dos seus alunos como podemos observar no comentário abaixo:

Para ele, o bom músico tinha que ter uma formação humanística geral. Quem só lê para escutar a pauta e batucar no piano não pode ser considerado um artista. Ele conduzia a gente para a curiosidade da lição. Eu, com 19 anos, ouvia: *Já está no tempo de você ler Freud, precisa ler; hoje em dia, uma pessoa que se preza, inteligente, não pode deixar de ler Freud*. Ele queria a formação intensiva e intelectual das coisas que alargassem os horizontes tanto intelectuais quanto artísticos, tudo que clareasse a cabeça do músico interessado. Conhecimento não tinha limite. [...] O Mário não era metódico, rigoroso, mas pedia, praticamente exigia que as coisas fossem bem feitas. E se dedicava profundamente ao aluno. As aulas na casa dele eram excelentes, sublimes, inteligentíssimas. A gente queria ter uma aula particular por semana mas ele não deixou, disse que bastava uma a cada quinze dias, e o restante no conservatório, três vezes por semana. Foi assim que eu fiz o curso. Ele procurava enxertar todo tipo de conhecimento geral que iluminasse um pouco mais os alunos porque não existe arte isolada, as artes todas formam um grupo só, e assim eram. Depois, quando começamos a história da música com ele, no sétimo ano, ele tinha um campo histórico e estético imenso a explorar, de modo que eu tirei um proveito enorme daquele curso. Além de ensinar os fatos, ele ensinava a pensar também. No conservatório, ninguém mais dava aula com esse tipo de preocupação. Ele fazia tese, exigia tese antigamente, exigia trabalhos escritos. Quando o curso acabou, senti muito, senti que eu tinha que voltar lá. (DONADIO, 2008, p 20)

Oneyda já era interessada em estudar a fundo a história da música e de conhecer as originalidades de seus personagens, este fato ajudou quando, já na discoteca, estudou as formas de registro das comemorações registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade se corresponderam entre 1932 e 1940. Este conjunto de cartas mantidos no IEB e publicadas no livro “*Cartas*”; escrito por Oneyda Alvarenga, revela os principais assuntos relacionados à Discoteca e à vida cultural de São Paulo naquele tempo. Quando Mário de Andrade faleceu em 1945, Oneyda assumiu o compromisso de reunir, compilar, sistematizar e publicar parte de sua obra, encargo que o amigo confiou-lhe em sua carta-testamento.

FIGURA 17 - Oneyda Alvarenga - formatura
(Fundo Mário de Andrade – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP). Retrato de formatura Conservatório, foto de estúdio – 1935. Dedicatória: “Para Mário com minha profunda amizade. Oneyda maio 1935”.



Fonte: DONADIO. 2008.

Após concluir seus estudos, ela volta para Varginha e se dedica a pensar em se mudar para a capital, Belo Horizonte, com o objetivo de se inscrever na carreira de funcionária pública, porém Mário de Andrade a convida para o cargo de discotecária da nova Discoteca Municipal, conforme podemos ver no trecho abaixo:

[...] Se eu conseguisse para você aqui em S. Paulo um emprego público aí duns 700\$000 talvez, você aceitava? Imagine que o Prefeito mandou de sopetão me convidar pro cargo de Diretor da Divisão de Expansão Cultural, dum Departamento de Cultura e Recreação, que ele vai criar hoje ou amanhã. [...] eu terei talvez que nomear alguns cargos técnicos. Ora si eu tiver algum lugarzinho em que possa colocar você, logo me lembrei disso. Por enquanto juro a você que não sei e não lhe dou esperança alguma. Quero apenas saber se você aceitaria um lugar assim. Sei que o ordenado é pequeno e o trabalho bastante, principalmente no começo. Mas é S. Paulo. [...] É a cidade grande,

de muitas possibilidades, onde você pode se desenvolver. [...] Está claro que procurarei um posto onde você possa aplicar as suas possibilidades já conhecidas. (ALVARENGA, 1986, p141).

Dois meses depois, Mário escreve novamente apontando os cargos que já teria em vista:

No momento tenho dois cargos em vista pra você: um é o de catalogador, na seção de documentação histórica. É um bom lugarzinho: ler documentos antigos, catalogá-los e fichá-los conforme um sistema determinado pelo chefe da seção que é o Sérgio Milliet, meu amigo. [...] Ora o outro lugar que estou imaginando para você é o de discotecária da Discoteca. Aí o trabalho é mais penoso, mas também é mais vagarento. E carece apenas de ter alguma instrução intelectual e musical suficiente pra fazer catalogações e comentários aos discos, pra quando se iniciar a rádio-escola. Por isso ontem, ao pedir verba do Departamento, já orcei uma Discoteca por 50 conto, isto é pagamento do seu pessoal, você e quando muito uma auxiliar, e primeiras compras de discos, fichários etc. (p.142).

Os trabalhos do Departamento de Cultura tinham a intenção de organizar e promover a cultura de forma democrática. Segundo Oneyda:

O Departamento de Cultura era dedicado às artes e à cultura humanística em geral. A gente recebia orientação para muitas coisas, documentação histórica e social, que o Sérgio Milliet¹⁹ dirigia, e nós todos, chefes de serviço, não entendíamos. Conversávamos, trocávamos idéias, o que ajudava bastante. O princípio era este: cultura antes de mais nada, com C maiúsculo; o que, na língua de vocês, “pintasse” como cultura era “abocanhado”.

Já a discoteca, tinha como objetivo,

[...] a documentação, pesquisa, divulgação e popularização da música, tudo que se pode fazer dentro do campo da música e também das disciplinas que pudessem elucidar e ajudar. Basicamente, porém, foi a música que orientou a formação da divisão de expansão cultural, que cabia ao Mário.

Oneyda também aponta uma conversa que teve com Mário neste sentido, quando já Diretora da Discoteca:

Acho que lá um dia estourou em mim um cansaço daquela Discoteca Municipal criada por ele e largada feito brasa nas minhas mãos, para realizá-la; daquela Discoteca que durante um ano não me consentira cuidar de mim e eu adivinhava que jamais consentiria, se eu não dissesse um basta naquela hora [...] Daí, certamente numa hora de maior desgosto, de desesperança maior para os meus poucos 24 anos, Mário entrou na minha sala para conversar não sei o quê. Daquela hora não guardei mais nada, senão um momento em que, por deslembrosos caminhos, me vejo pedindo a Mário para me deixar exercer as funções do meu título de escrituraria, eu não agüentava mais aquela Discoteca absorvente e exaustiva. Pela primeira vez e única vez, o sr. Diretor me deu uma resposta dura, que memorizei textualmente, talvez porque ela fixou em definitivo o rumo tomado por minha vida: ‘Mas isso é uma defecção Oneyda! Eu não trouxe você pro Departamento de Cultura para você ser escrituraria!’ (Idem, 143)

¹⁹ Sérgio Milliet (1898-1966), poeta, cronista, tradutor e crítico paulistano, um dos intelectuais brasileiros mais importantes do século XX.

E Oneyda trabalhou com afinco, mesmo nos dias mais difíceis que viriam após o desmantelamento do Departamento de cultura. A princípio a discoteca foi estruturada para a disponibilização de audições de áudio de músicas clássicas e da disponibilização do acervo das partituras. Com o tempo adquiriu-se novas coleções, ou foram incorporados ao acervo peças recolhidas das Missões de Pesquisas Folclóricas, acervo que hoje complementa a coleção histórica da DOA. Para manter a circulação e permitir o acesso, foi necessário que Oneyda mantivesse uma equipe formada e disposta ao trabalho de atendimento e de manutenção do acervo. Infelizmente a concepção de cultura do prefeito que substituiu Fábio Prado, não era favorável à manutenção dos trabalhos desenvolvidos por Mário de Andrade no Departamento de cultura. A discoteca recebeu uma visita do prefeito Prestes Maia, onde demonstrou claro desgosto e aversão à Discoteca.

Em entrevista concedida cedida a Renato de Moraes, Francisco Coelho e Márcia dos Santos, para a publicação de um Cadernos Especiais do CCSP em 1984, Oneyda Alvarenga afirma que o prefeito Prestes Maia visitou a Discoteca uma única vez. Mudo quase que o tempo todo e acompanhado de um funcionário da prefeitura, Maia, segundo Oneyda, fez apenas comentários referindo-se à mobília da Discoteca. O primeiro foi por causa de uma grande mesa destinada à leitura dos usuários da biblioteca da instituição: “Boa mesa para desenho, não? Porque você não manda buscar isso pro Departamento de Arte?” (ALVARENGA, p.147) O segundo comentário, o prefeito dispara já na saída da Discoteca, quando estava em frente à um armário antigo vindo do Teatro Municipal: “Porque vocês não jogam fora essas bugigangas, hein?”. Após descrever a situação, Oneyda Alvarenga conclui aos entrevistados: “Chega isso para saber a mentalidade bitolada de Prestes Maia”. (ALVARENGA, p.147).

Figura - 18 Oneyda Alvarenga



Fonte: Fundo Mário de Andrade – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP – 1938. Dedicatória: “Para o Mário, São Paulo, 1938” DONADIO. 2008.

Figura -6 Oneyda Alvarenga com seu marido Sylvio Alvarenga.



Fonte: Doada por seu sobrinho Gameleir Nilo Alvarenga para o Centro Cultural Oneyda Alvarenga – Varginha, MG. DONADIO. 2008

Na época do ocorrido, Oneyda escreve uma carta a Mário, que estava morando no Rio de Janeiro, relatando a visita do prefeito à Discoteca:

Tivemos ontem a visita do chefão. E dela resultou uma amargura tão funda, uma impressão de tempo perdido, que tive um verdadeiro ataque de desespero, diante do nosso pessoal. [...] O homenzinho viu a casa. Só. Sobre tudo quanto quis mostrar, passou olhos aborrecidos e ia continuando a andar. O material folclórico é bugiganga que precisa ser retirada daqui. Vai tirar móveis da seção para levar para o gabinete dele. E sobre tudo isso, a atitude mais agressiva, a cara mais amarrada deste mundo. Mal resmungou duas palavras. Olha a gente como quem estivesse olhando um salteador de estrada. 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. Vigora ainda a sua idéia de trabalhar o espírito desta gente para uma venda de tudo ao Rio? Espero apenas sua opinião para começar a campanha. Pode ser que meu julgamento seja prematuro e que nada sobrevenha pior. Em todo o caso, as condições de trabalho continuam péssimas, o regime do papelório e da desconfiança não melhora. [...] O que me põe desesperada é que a gente ainda tem a burrice de amar, de sofrer e de tentar trabalhar (ALVARENGA, p.148).

A Discoteca foi para muitos o registro da mais fiel proposta modernista. Para MOYA

Tais iniciativas, em conjunto com a Missão de Pesquisas Folclóricas, traduziram-se, segundo Barbato Júnior, numa “experiência nacional-popular”. Estes projetos, aponta ainda Dauto Novaes, eram encarregados de construir a identidade cultural – que transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas no único desejo de participar do sentimento nacional –, a unidade social e ao mesmo tempo a idéia de legitimidade. Mário defendia que seu projeto nacionalista, pela via cultural, pudesse resolver as mazelas sociais uma vez que proporcionasse o verdadeiro conhecimento do nosso povo. Nas palavras de Maria Elisa Pereira, o modernista paulista tentaria “modificar a cultura erudita, de reprodutora da tradição européia, em transformadora da cultura popular brasileira e, por meio dessa modificação, desencadear uma série de reformas na sociedade”. (MOYA, 2010, P. 52)

As atividades de Oneyda Alvarenga como diretora da Discoteca, lhe possibilitou realizar diversas atividades no espaço musical. Em 1942 publicou "*A influência negra na música brasileira*". Em 1945 foi agraciada com o prêmio Fábio Prado pelo trabalho "*Música Popular Brasileira*". Foi ainda fundadora da Academia Brasileira de Música e membro do Conselho Nacional do Folclore – do Ministério da Educação e Cultura.

Há ainda, dentre sua atuação a ter sido membro, desde a sua fundação, do Comitê Executivo da *Association Internationale de Bibliothèques* de Paris, como representante da América Latina e membro correspondente da *International Music Council* de Londres.

Em 1950 publicou "*Música Popular Brasileira*". Em 1958 recebeu da Prefeitura do Rio de Janeiro a medalha Silvio Romero. Publicou diversos livros no Brasil e no exterior. Em 1974 colaborou com a Enciclopédia da música brasileira como consultora de folclore. Por sua atuação também, na área da MPB, foi escolhida pela dupla organizadora do Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som (MIS), Ary Vasconcelos e R. C. Albin, como um dos 40 fundadores do Conselho, que logo depois atribuiria e votaria os prêmios Golfinho de Ouro e Estácio de Sá, conferidos pelo Estado da Guanabara através do Museu da Imagem e do Som.

Durante os trabalhos desenvolvidos na Discoteca, Oneyda Alvarenga sempre abriu fronteiras, trocando documentos e experiências de trabalho junto a bibliotecas do exterior do país, como a Biblioteca do Congresso norte-americano e diversos antropólogos de universidades européias e norte-americanas. Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga cederam cópia dos fonogramas da Missão de Pesquisas Folclóricas à Biblioteca do Congresso no início dos anos de 1940. Um CD de pouca circulação foi publicado a partir daquele material na série *The Library of Congress – Endangered Music Project*, The Discoteca Collection.

Naquela época o uso de registro audiovisual para manifestações de cultura era inovador não apenas no Brasil. E a organização da Discoteca foi alvo de interesse estrangeiro, de modo que a disponibilização das informações de Oneyda Alvarenga junto aos Diretores de instituições culturais estrangeiras contribuiu grandemente para o desenvolvimento do estudo do folclore no mundo. Em uma das cartas trocadas entre ela e Mário de Andrade, a mesma relata com entusiasmo o sucesso das atividades realizadas pela Discoteca:

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 (o Saia, por acaso, também se achava presente) 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 nosso material estudado, por interferência dos Estados Unidos! Nós somos um povo divertidíssimo...mais um abraço, Oneyda S.Paulo, 30 de maio de 1939.

A organização da DPM revela que sua construção só foi possível através de um trabalho minucioso, a partir de muito estudo e investigação, levando à produção de instrumentos eficientes, como os diversos catálogos e fichas de coleta de dados, gerando um sistema

de recuperação de informações adequado e inovador. O trabalho então realizado foi posteriormente recebido com surpresa em outras instituições, havendo, inclusive, pedidos de exemplares, como as fichas catalográficas utilizadas para serem adaptadas em acervos etnográficos e de materiais em meios magnéticos, além do interesse sobre as matrizes produzidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Nas correspondências entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, existem trechos que comprovam esta situação. Seja no Museu Nacional como na *Library of Congress – LC*. Tal intercâmbio pode ser comprovado conforme a citação abaixo,

Em 30 de maio de 1939, Oneyda Alvarenga já menciona o interesse de Henry MacGeorge, da Library of Congress, no intercâmbio de material folclórico da Discoteca Municipal [...] em carta a Mário de Andrade o texto menciona uma conferência de Harold Spivacke, chefe da divisão de música da biblioteca do congresso, em Washington, que Oneyda ouviu com toda atenção. (CAROZZE, 2012, p.170)

Após estudar o áudio da conferência, Oneyda questiona posteriormente o método que os profissionais da LC manuseavam e produziam as matrizes dos discos de acetato. Ela então inicia uma troca de correspondências com o responsável técnico norte-americano e com surpresa recebe um pedido para que intercambiem material de gravação além das fichas de catalogação. Mário de Andrade recomenda cautela porque afinal tratava-se de disponibilizar material inédito de pesquisa brasileiro. Mas em contrapartida a DPM receberia material virgem para a produção de novas matrizes além do reconhecimento internacional do trabalho da Discoteca. Conforme Carozze,

Se os interesses de Oneyda Alvarenga nos conhecimentos e no material de Spivacke eram de ordem técnica, pelo menos de início, os de Mário se focalizavam diretamente no conteúdo. “Quanto ao que você escolher, pergunte desde logo, o que ele tem de negros da África, de Portugal; de cuba; de ameríndios; e de negros *africanos* (grifos do autor) de origem, já nos Estados Unidos” e triunfante, Mário de Andrade acrescenta: “e o fato dele não ter fotos, filmes, instrumentos e toda documentação musical anexa ao documento musical, prova que nossa discoteca foi mais cientificamente concebida que a dele... viva nós, minha cara”(CAROZZE, 2012, p.171)

As década de 1930-1940 foi um período de mudanças no Brasil e de confronto ideológicos na construção da política estatal, tanto em função do regime Vargas e, quanto pela mudança do prefeito de São Paulo e destituição de Mário de Andrade não da direção do Departamento Municipal de Cultura (DPM); porém, era ele quem decidia junto a Oneyda alvarenga os caminhos da Discoteca. A verba sempre era pouca, pois o

diretor da instituição não vislumbrava e também não se empenhava junto ao DPM na cidade como era próprio de Mário de Andrade. Então, para custear as matrizações e demais recursos técnicos necessários ao acervo da Discoteca, Oneyda se desdobrava em áreas e atividades para assim manter aberta e dar prosseguimento à análise da enormidade de material colhido pelas viagens etnográficas, bem como de outros acervos recolhidos pela Discoteca ao longo do tempo.

A maior experiência profissional de Oneyda Alvarenga foi o cargo de diretora da Discoteca Pública Municipal, onde ela pode dedicar grande parte de seu tempo ao Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, com a catalogação dos objetos, registros sonoros e as publicações das séries Registro Sonoro do Folclore Musical Brasileiro e do Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico. Oneyda Alvarenga foi a primeira diretora da Discoteca Pública Municipal da Prefeitura de São Paulo e permaneceu no cargo de 1935 até sua aposentaria em 1968. Era casada e não teve filhos, faleceu em São Paulo, em fevereiro de 1984.

Sobre seu trabalho na discoteca e na organização dos materiais recolhidos pela Missão de pesquisas folclóricas, vale a pena a citação abaixo onde está um depoimento da própria Oneyda em entrevista concedida para compor o um dos volumes da Coleção cadernos de pesquisa²⁰

A Missão de 1938, dirigida pelo Luiz Saia, foi de grande abrangência. Foram gravados 194 discos de vários tamanhos, inclusive os de 16 polegadas, no gravador “Presto Record”, hoje pré-histórico, um monstro. Só a parte do mecanismo, separado dessa caixa com prato, tinha um amplificador e um pré-amplificador, e gravava em acetato de metal, a bolacha preta. Esse gravador está na Discoteca, bem como muitos monstros. Tudo virou de pernas pro ar depois que eu saí. Tem umas fitas que fiz em Minas Gerais pra documentar o cateretê, mas não existe um gravador que possa ouvi-las por causa da sua largura. Elas não correspondem exatamente a essa pesquisa, mas foi dessa pesquisa que me nasceu a idéia de gravar e completar a documentação fotografada, um gráfico documental. Faltava o complemento sonoro, que acabou não saindo porque o Dr. Prestas Maia, que era muito ilustre, assim que assumiu a Prefeitura, mandou cortar. De modo que a pesquisa nordestina ficou incompleta, pois o Mário saiu do departamento, e eu continuei dirigindo a discoteca até minha aposentadoria, em 1968, não sendo mais possível realizar esses trabalhos. Sinceramente, a fase da discoteca foi um

²⁰ A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). O volume “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

episódio tão amargo na minha vida, tanta luta, tanto sofrimento para a gente conseguir coisas que não deixa saudades. Só dá saudades do convívio com os colegas. Era um grupo de intelectuais de primeira, Mário, Sérgio Milliet, Rubens Morais, Claude Lévi-Strauss, um rapaz de vinte e sete anos, muito tímido, que hoje mora em Paris. [...] Depois que o Mário saiu, eu fazia arquivamento, comprava. Tenho orgulho de ter montado a maior biblioteca musical da América Latina, a biblioteca da discoteca. Escolhia pessoalmente volume por volume, atendia representantes de editoras estrangeiras, pedia catálogos e escolhia o que julgava mais necessário à vida da repartição, começando pelos mais antigos, pelos clássicos verdadeiros. Ficou uma biblioteca bem representativa de todas as tendências. Disso tenho orgulho, tenho prazer. Mesmo que eu não tenha feito nada na vida, a biblioteca da discoteca é obra minha, eu mesma fiz, não tem a mão do Mário. Pode-se dizer que nasceu de um pensamento do Mário, mas não a estrutura que eu dei a ela. Foi projetada para ser um serviço que suprisse de música os conjuntos musicais do Departamento de Cultura. Pôr isso tudo em pratos limpos exigiria horas e horas de conversa, ou então escrever a história da discoteca municipal no dia em que me desse na cuca. (DONADIO, 2007, p. 24)

Em 2011 Oneyda completaria 100 anos de seu nascimento. Em homenagem a seu centenário o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) organizou um seminário a seu respeito intitulado: “Seminário Oneyda Alvarenga”, um pouco, onde ofereceu palestras e apresentações com atividades que abordaram não só o perfil da homenageada, como também os desdobramentos das suas ações voltadas para a disseminação cultural, visíveis até hoje. Segundo Toni (1999), o evento se destaca principalmente por dois motivos: “por ser uma poetisa nascida há 100 anos atrás, quando as mulheres não tinham voz na sociedade, e por ter tido uma relação tão próxima com Mário de Andrade”. As gravações do Seminário, estarão disponíveis no IEB a partir de 2014.

Em toda a sua trajetória, é possível analisar que a presença tenaz e persistente de Oneyda Alvarenga foi a maior causa do não desmantelamento da discoteca em mais de 80 anos de história. Novamente citando a entrevista que Oneyda concedeu ao CCSP, podemos ver em sua fala a originalidade e autonomia de seu trabalho, já que no início era evidente que Oneyda pode ser considerada como o *Alter-ego*²¹ de Mário de Andrade, uma extensão de sua direção e nos caminhos tomados pela discoteca. Infelizmente, com a saída do Departamento e prematura morte do mestre, ela conseguiu concretizar as potencialidades que o trabalho na discoteca permitia, além de marcar seu espaço na história das instituições voltadas para o estudo da música e do folclore do

²¹ **Alter ego** (por vezes grafada alterego) é uma locução substantiva com origem no latim "*alter*" (outro) e "*ego*" (eu) cujo significado literal é "**o outro eu**". O alter ego é uma outra personalidade de uma mesma pessoa podendo ser um amigo ou alguém próximo em que se deposita total confiança. O alter ego de alguém também pode ser uma pessoa muito próxima e íntima em quem se confia demasiadamente. É aquela pessoa que transmite a impressão de que teria atitudes semelhantes em diversas situações.

pais. Finalizamos esta sessão dedicada à Oneyda Alvarenga, com uma citação de Mário de Andrade quando refletia se a sua aposta e intuição em depositar tamanha tarefa para a jovem Oneyda não seria uma doideira, como ele dizia,

só uma vez resolvi fazer um pedido ao Capanema, violentando todas as normas do meu ser. Toda minha compreensão da vida e meu infernal orgulho de mim. Se tratava duma moça mineira de 21 anos, extraordinariamente inteligente, Oneida Alvarenga, cuja educação musical e outras educações eu que fizera. Pela penúria da família, morto o pai se viu jogada em Varginha. Como eu dizia pra me dar coragem pra pedir: si ela estivesse em São Paulo, no rio, que comesse paralelepípedo e chorasse sangue, eu não pedia. Estava ambiente onde poderia expandir o espírito e se desenvolver. Mas jogada em varginha! E resolvi pedir [...] ainda fui me fortificar com o Manuel Bandeira, mais frio [...], capaz de raciocinar sem paixão pra me certificar bem que não estava enganado sobre os valores da Oneida. Ele me deu inteiro apoio. E eu tinha razão! (CAROZZE, 2012, p.13).

CAPÍTULO 5: A DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA

[...]A poesia e a prática musical, o convívio com o meu abandonado piano, foram os meus grandes amores artísticos. Amores frustrados. Não pude cultivá-los e creio que foi porque, se alguma energia criadora existia em mim, eu a canalizei toda para a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, compromisso que eu assumira e não poderei abandonar. Tive pois que optar, e optei pela única saída que o meu jeito de fazer tudo com paixão me permitia. Entretanto, virei poeta bissexto, escrevendo de vez em quando umas coisas que não sei se são mesmo poesia ou simples desabado. (Oneyda Alvarenga, apud CAROZZE, 2012, p. 367)

5.1 A Discoteca Pública Municipal de São Paulo

Por que estudar a Discoteca Pública Municipal? Ao analisar as fontes exclusivas do estudo do patrimônio imaterial percebemos que aquelas que se dedicam as músicas do cancionário popular dentre outras manifestações possuem um número pouco representativo de publicações. Renato Ortiz (1985) afirma que a história da música no Brasil ainda está muito restrita a enciclopédias e biografias, fato que confirma a necessidade de se ressaltar a importância de pesquisas com este assunto dentro de nossa historiografia. Os estudos sobre a Discoteca Pública Municipal são relevantes uma vez que salientam-se o seu pioneirismo como tentativa de execução do projeto modernista no âmbito da música e como fundamentação da ideia de patrimônio intangível que é a base, hoje, do conceito de patrimônio cultural imaterial.

Este capítulo objetiva contribuir para o conhecimento da organização e dos trabalhos realizados na Discoteca Pública Municipal, que se acredita foram moldados com o viés dos anseios e as expectativas que a geração de intelectuais da Semana de 1922 teve a respeito da cultura nacional – destacando obviamente a Figura de Mário de Andrade no âmbito musical – até ao papel que a indústria fonográfica e radiofônica ainda muito recente no cenário nacional desempenhava naquele período.

Outra razão que molda este capítulo está nas inovações propostas por Oneyda Alvarenga na aquisição, tratamento, acondicionamento e na disseminação de informações de seu acervo, em particular daquele relativo à Missão de Pesquisas Folclóricas.

Assim, a fim de obter subsídios para a pesquisa, a busca de uma literatura que apresentasse a história da DPM e possibilitasse a compreensão das diretrizes que nortearam a ação de Oneyda Alvarenga na direção da Discoteca se apresentou como um primeiro desafio. Na realidade era necessário entender as decisões relativas à sua organização, sistematização e aos procedimentos de difusão da informação pela instituição, fato que nos pareceu, a princípio, uma tarefa quase impossível, já que falamos de um órgão criado em 1935 e que para entendê-la se dependia de fontes documentais que não estão necessariamente dispostas em uma única obra. Foi

necessário, além do contato com o acervo e com a equipe de trabalho vinculada hoje à instituição, apoiar-se também em fontes teóricas que discutem a importância da Discoteca enquanto elemento do patrimônio nacional.

Para discorrer sobre a Discoteca Pública Municipal e recuperá-la em suas distintas especificidades, torna-se necessário apresentá-la a partir dos seguintes aspectos:

- a) concepção e criação: apresenta-se, em um primeiro momento o seu histórico, bem como seus principais serviços;
- b) a Discoteca como espaço de manutenção e conservação da memória: acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas;
- c) a Discoteca na atualidade, de Discoteca Pública Municipal para Discoteca Oneyda Alvarenga, pertencente ao CCSP. A permanência do acervo histórico e as possibilidades de pesquisa e manutenção da memória.

Recuperando os aspectos históricos em relação à Discoteca vale destacar que ela era na época uma instituição única no País, porém, sua riqueza excepcional não se encontra apenas em seu acervo, pois, seu caráter singular também se refletia na orientação de seus trabalhos e na comunicação junto à sociedade usuária de seus serviços. Só o fato de Oneyda Alvarenga publicizar suas atividades, prestando contas à sociedade em relatórios publicados na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, já demonstra o comportamento de vanguarda na gestão da coisa pública.

Como já informado, a consulta aos relatórios, bem como a teses e dissertações que possuem o tema da discoteca como foco, aliadas a entrevistas realizadas junto à equipe da Discoteca e o relatório plurianual do CCSP, proporcionaram uma visão ampla da Instituição. A estes elementos acrescentou-se também, a consulta a documentários que têm a Missão de Pesquisas Folclóricas como tema principal, sendo um dos recursos utilizados para compor o quadro teórico.

A primeira publicação oficial da DPM foi um relatório produzido por Oneyda Alvarenga em 1942 na Revista do Arquivo Municipal, v. 37 e na introdução do artigo ela coloca:

[...] contando atualmente a Discoteca Pública Municipal com seis anos de existência e cinco anos de funcionamento público, me pareceu ter chegado o momento de executar o antigo projeto. O que se segue é, pois, um relatório completo do que fez durante esse tempo a Discoteca Pública Municipal, inclusive da sua organização interna, estando reservada uma larga parte aos resultados estatísticos do seu movimento de consultas públicas de discos. p. 7

Como relatado anteriormente através do conjunto de cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga foi possível obter informações importantes sobre a organização da Discoteca (seu regimento interno) e de suas atividades de difusão cultural, com detalhes de pré-produção, produção e de reflexos com o público, o tratamento do acervo e a sua trajetória entre o momento de sua criação e a sua atual sede.

A indicação de que haviam registrado esses dados e publicado as estatísticas de frequência de público também permitiram realizar inferências e produzir um quadro que propiciou analisar as inovações da época e fazer a contraposição em relação aos serviços de informação disponíveis na atualidade.

Num discurso proferido por Paulo Duarte na Assembleia Legislativa de São Paulo, em 6 de outubro de 1937, ele apresenta os objetivos fundamentais para a criação e de atuação da Discoteca Pública Municipal:

[...] O ponto central, a parte de importância essencial do programa que guiou a criação e guia as atividades da Discoteca Pública Municipal é o serviço de gravação que ela mantém. Consta de três ramos principais: o registro da música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro e o Arquivo da Palavra, este último abrangendo dois sub-ramos: o registro das vozes de homens ilustres do Brasil e os registros destinados diretamente aos estudos de fonética. (CARLINI, 1994, p. 23).

Desde a sua formulação, entre os sonhos de Mário de Andrade e a efetiva ação da DPM podemos verificar que em sua origem ela esteve vinculada a uma visão onde a música é uma das atividades culturais mais valorizadas no projeto de ação cultural do Departamento.

A Discoteca foi criada em 20 de setembro de 1936, apenas um ano após Mário de Andrade ter sido nomeado diretor do Departamento de Cultura, a princípio a discoteca teve um projeto audacioso, que previa a formação de uma rádio-escola e a criação de um selo fonográfico próprio, além é claro de incentivar o estudo musical e aproximar a

população dessa atividade cultural. No princípio a Discoteca surge como uma preocupação de Mário de Andrade e segundo Bollos (2006),

Sua preocupação constante em focalizar os vícios correntes nos grandes centros artísticos brasileiros, como a falta de formação profissional dos músicos, a escassez e precariedade das orquestras sinfônicas em atividade, a situação caótica da composição musical brasileira ou a valorização desmesurada do virtuosismo, faz do crítico e escritor paulista um dos mais representativos intelectuais brasileiros. (documento on line)

Após 14 meses de funcionamento o Departamento Municipal de Cultura promove um concerto no Teatro Municipal, para a comemoração de seu primeiro aniversário. No evento é distribuído para os convidados um programa, onde o público pode ler um relatório redigido por Mário de Andrade, prestando contas das realizações em doze meses de funcionamento. Transcreveremos a seguir as informações que enriqueceram o folheto relativo às ações da DPM:

DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA

O Departamento de Cultura comemora hoje o aniversário de sua criação, feita pelo ATO N° 861, DE 30 DE MAIO DE 1935.

Serviços do Departamento Municipal de Cultura:

[...]

Discoteca Pública - rua da Cantareira, 216. Fone- 2.3289. Discos de música erudita e de interesse folclórico. Serviço de gravação de música popular e de música erudita paulista. Arquivo da palavra. Arquivo de música popular brasileira registrada por meios não mecânicos, Museu de instrumentos populares nacionais. (TONI, 1984, p. 16)

Ainda citando a referência acima,

A Discoteca Pública, criada em julho de 1935, funcionou de forma ideal durante 3 anos; através de seus serviços de gravações promoveu:

- a) Registro de música erudita paulista – iniciado com a gravação de obras de Francisco Mignone.
- b) Registro do folclore musical brasileiro iniciado em maio de 1937 com a ida de Camargo Guarnieri para a Bahia – de Folias do Divino em Santo Amaro, no mesmo ano, culminando com a Missão de Pesquisas Folclóricas, de fevereiro a julho de 1938.
- c) Arquivo da palavra que possuía dois ramos: 1) registro das vozes de homens ilustres do Brasil; 2) registros destinados a estudos de fonética. Estes últimos contaram com a colaboração de Manuel Bandeira que elaborou um texto padrão a ser lido por brasileiros de diversas procedências para comparação de pronúncias.

Além destes serviços, devemos citar o atendimento ao público que crescia dia-a-dia, motivando a compra de muitos discos e partituras, e a organização de audições comentadas com textos elaborados pela chefe da Discoteca,

escritos sob a orientação de seu mestre Mário. O acervo da instituição não se limitava mais a fonogramas, pois, várias pessoas haviam doado instrumentos musicais e objetos ligados a encenação de danças dramáticas para que se fizesse um museu. (TONI, 1984, p.23)

Conforme esta fonte há a citação que comprova que a existência da Missão de Pesquisas Folclóricas só foi possível através do envolvimento e suporte dados pela DPM,

Não é nosso propósito fazer a crônica deste órgão que cresceu imensamente às custas do trabalho de Oneyda Alvarenga. A menção é feita porque a Discoteca serviu de pano de fundo para a realização da Missão de Pesquisas folclóricas, a última atividade experimental do Departamento de Cultura. (TONI, 1984, p. 23)

Entretanto, com as viagens etnográficas realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas no norte e nordeste do Brasil, a Discoteca, passou a tratar e armazenar todo o acervo produzido por essas incursões, além de manter a programação de música como os encontros de audição, a produção de coletâneas dedicadas à história da música para consultas, dentre outras atividades. Como podemos verificar na citação abaixo Oneyda Alvarenga

Mário,

Vão aqui duas linhas apressadas, só para lhe contar que o material colhido pela Missão em Pernambuco já chegou. A coleção é enorme e notável. Enquanto abria os caixotes lamentei demais você não estar vendo também as descobertas sucessivas, porque juro que você faria a cara mais gostosa deste mundo. O casal Lévi-Strauss ficou de queixo caído. Deixei o material todo na sala da Sociedade de Etnografia, por não ter outro lugar onde guardá-lo. Está lá por cima das mesas. Tive o cuidado de fechar portas e janelas a sete chaves. O mais, tudo bem. Ainda não tive tempo de ver como ficou o filme que chegou no dia do seu regresso ao Rio. Continuo trabalhando nos concertos, que me custam um bocado de tempo e esforço..... (São Paulo 18 de abril de 1938).

Destaca-se ainda que a compra de material fonográfico era, caro, raro e de difícil acesso, então, os dois sempre procuravam auxílio em outros museus e instituições de outros países. Esse trecho de carta é interessante, pois eles vão conseguir apoio de uma instituição alemã, em pleno período do entre guerra:

Mário..., seguem com esta carta uma fatura enviada pelo Dr. Schneider, a mim entregue pelo José Bento. O museum Für Völker-Kunde está cobrando os fonogramas. Em vez de lhe remeter a carta do Schneider, achei mais prudente lhe mandar cópia, pois que ela é dirigida a você como Chefe da Divisão de Expansão Cultural. Que devo fazer a respeito? Tentar o pagamento oficial imediatamente? O preço é pequeno, 847\$964, ao câmbio de hoje. Espero indicação sua com urgência....

E a resposta:

... vai junto a carta do Schneider. Já deu os passos pra pagamento? Si não conseguir consentimento oficial me avise, faremos uma coleta entre amigos, pagaremos Berlim, e doaremos o material ao Departamento de Cultura. Escreva a ele por mim, faz favor, conte que parti de S. Paulo, que fui pro cafundó, tenho tanta vergonha do Homem! E veja se manda os cobre logo pra ele. E não esqueça de, mandar pedir a, máquina pra reprodução dos fonogramas que ele ofereceu grátis, a carta sobre isto deve estar no arquivo da Divisão,...., pergunte primeiro a ele si é possível mandar grátis, ou se ele quer pagamento e quanto. São Paulo 28/08/1938.

Através das leituras realizadas pelas correspondências trocadas por Mário e Oneyda é possível verificar a sintonia de trabalho que os dois possuíam. Em média demorava-se até uma semana para uma carta chegar de São Paulo ao Rio de Janeiro e muitas vezes não era possível que Oneyda consultasse Mário para algumas atitudes práticas. Lembremos que também existia nesta época a censura e então deviam ser cuidadosos.

Oneyda ,..., Meu caso é o seguinte: me mande com possível urgência ou uma lei completa da criação do Dep. de Cultura, ou uma cópia da parte da lei, que organiza a Discoteca Pública. Me mande mais uma amostra das... não, não mande não, isto é, mande sim que guardarei comigo pro meu governo, uma amostra das suas fichas de pesquisa. Me mande mais dizer tipo de uma vitrola cara, ótima e de outra que seja barata mas boa, suficiente pra se ouvir tudo muito bem. E me mande alguns nomes e tipos de máquinas de gravação, si possível com preço atual ou antigo. Futuro é imprevisível com a guerra. De tudo isto darei o que não for propriamente trabalho técnico aí na discoteca, pra um rapaz do Museu Nacional, que estou auxiliando na organização de pesquisas folclóricas do Museu. Não mande oficialmente, mande pra mim, que saberei dar o que se pode dar sem competente requerimento oficial. Também estou auxiliando a puro leite-de-pato. Rio de Janeiro 4-IX-1939.

Desde a criação do Departamento e da Discoteca até a saída de Mário da chefia, passam-se apenas 3 anos e é natural que após este tempo surgissem as grandes demandas para se conhecer como, e de que maneira foram organizados seus trabalhos, a metodologia criada, a forma como acondicionavam o material, os instrumentos de pesquisa, as fichas de consulta etc. Mesmo a distância Mário e Oneyda continuaram a informar e disseminar o que haviam criado, dando origem a uma material de referência primoroso sobre a construção e manutenção de acervos folclóricos para o país.

O fato é que a DPM, foi criada com um propósito, porém, a medida que o material da MPF exigia de Oneyda cada vez mais dedicação e trabalho, paralelamente se via sem apoio e incentivo por parte do governo e com oposição política permanente em relação a DPM. Ela continuou com a manutenção das atividades de consulta aos discos e a audição dos concertos públicos, atividades que tinham maior apelo popular atuação que

terminava por justificar a instituição para a governança, enquanto paralelamente, permaneceu pesquisando e produzindo estudos sobre o acervo coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas

A publicação de obras voltadas sobre o folclore musical brasileiro atesta que Oneyda Alvarenga além de criar um processo de estudo sobre o acervo coletado, manteve ao longo dos anos a coleção praticamente intacta, o que a torna hoje um testemunho do passado, mas também uma excepcional fonte documental e de referência para novos empreendimentos sobre o estudo do patrimônio imaterial nacional. A seguir nas sessões subsequentes iremos detalhar cada uma dessas abordagens.

5.2 Concepção e criação: Organização dos serviços

Com o objetivo de apresentar as inovações apresentadas pela DPM em um contexto de preservação e de manutenção de acervos históricos, é necessário descrever os serviços oferecidos pela instituição ao seu público em 1942. O acervo da DPM compunha-se de coleções formadas por documentos registrados em papel, fotografia, películas cinematográficas, vinis, matrizes de acetato, artefatos e instrumentos musicais.

Para além da guarda adequada de um acervo tão diverso, acrescenta-se a metodologia de organização da informação que permitiu o acesso de sua documentação (inovadora para a época) e a efetiva comunicação com o seu público; enfim, de forma ininterrupta, com toda a sociedade brasileira e internacional desde sua inauguração, há mais de oitenta anos.

Tendo como ordenamento a origem, funcionalidade e descrição de suas coleções e serviços apresentam-se algumas considerações sobre o conjunto do acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, destacando-se a seguir os serviços da DPM oferecidos em 1942²²:

a) Registros sonoros

1. De folclore musical brasileiro;
2. De música erudita da Escola de São Paulo;

²² A descrição se apresenta como no original. ALVARENGA (1942).

3. Arquivo da palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética);
- b) museu etnográfico-folclórico, sobretudo destinado a instrumentos musicais populares brasileiros, complemento indispensável dos registros de folclore musical.
- c) arquivo de documentos musicais folclóricos grafados à mão;
- d) filmoteca em conexão com os registros de folclore musical brasileiro;
- e) coleções de discos para consultas públicas;
- f) biblioteca musical pública, de partituras e livros técnicos;
- g) arquivo de matrizes;
- h) concertos públicos de discos.

4.2.1 Registros sonoros, serviços de folclore e consultas públicas

No que se refere a coleção de registros sonoros, o acervo é dividido em 3 grupos de discos:

- a) De folclore musical brasileiro;
- b) De música erudita da Escola de São Paulo;
- c) Arquivo da palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética).

Para dar acesso a este acervo foi necessário comprar equipamentos de reprodução de som. Segundo Oneyda,

A DPM emprega as casas existentes no Brasil, especialmente a RCA Victor e a Columbia. Para os registros de folclore musical possui um aparelho “presto”, portátil, de fabricação norte-americana. Este aparelho opera com discos de alumínio revestidos de acetato, de execução imediata. (ALVARENGA, 1942, p. 20).

A Figura a seguir apresenta um modelo similar ao utilizado na época para a reprodução dos discos na DPM:

Figura 20 Aparelho RCA VICTOR “Presto”



Fonte: <http://taperssection.com/index.php>

Figura 21 Aparelho “Presto Recorder”



Fonte: <http://taperssection.com/index.php?topic=123583.0/>

Sobre a aquisição dos equipamentos de gravação nos primeiros anos da DPM, Carlini (1994) apresenta em sua tese o seguinte trecho:

Os investimentos financeiros realizados pelo Departamento de Cultura de São Paulo, através da Discoteca Pública Municipal para a aquisição dos equipamentos técnicos para a coleta de campo - uma considerável quantia de aproximadamente 35:000\$000 (trinta e cinco contos de réis) [...] A descrição dos equipamentos adquiridos pela Discoteca Pública Municipal durante 1936-1937, pode, por outro lado, demonstrar a grande complexidade e diversidade da aparelhagem de gravação utilizada nos registros fonográficos realizados em locais pouco apropriados e distantes de estúdios de gravação. Os novos equipamentos de gravação adquiridos para os trabalhos de campo da Discoteca Pública Municipal eram de origem e tecnologia norte-americana, considerados como “[...] dos mais aperfeiçoados e modernos [...]” para a ainda incipiente indústria fonográfica das décadas de 1930-40. [...] Dessa forma, foi importado dos Estados Unidos o equipamento gravador de 16 polegadas, marca Presto Recorder, juntamente com os acessórios que garantiriam seu melhor desempenho: amplificador, pré-amplificador, baterias de 6 volts (para locais sem energia elétrica), motor de 2 rotações, 2 microfones dinâmicos, um tripé para suporte dos microfones, 2 jogos de cabos para microfone com 100 pés cada um, além de um par de fone de ouvido para controle de gravação. Esses mesmos equipamentos, após algumas reformas, foram utilizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas em sua viagem de 6 meses às regiões Norte e Nordeste do País, em 1938. (CARLINI, 1994, p. 35)

Seguindo o relatório de Oneyda Alvarenga, a coleção de música erudita paulista era destinada ao registro das composições de músicos nascidos ou fixados em São Paulo e constituiu a série fonográfica Música Erudita (ME) e contava com seis discos. Os quatro primeiros foram gravados pelo coral paulistano, do Departamento de Cultura, sob a regência de Camargo Guarnieri; os discos desta série ME são distribuídos pelas organizações culturais, discotecas, escolas de música, tanto nacionais como

estrangeiras. Destaca-se, dentre as informações da musicista, que a escassez de verbas prejudicou o número limitado de tiragens para a venda e a sua distribuição.

O Arquivo da Palavra (série AP) compreendia, na data de publicação do relatório, 17 discos, dos quais 14 formavam uma coleção para estudo das pronúncias regionais do Brasil. Os trabalhos desta coleção contaram com a colaboração do filólogo brasileiro Agenor Nascimento e do poeta Manoel Bandeira. Para a sua execução o país foi dividido em sete zonas fonéticas, representada cada uma por dois indivíduos- um culto e outro inculto- aos quais se fez ler um texto-padrão contendo todos os fonemas da língua cuja dicção era importante controlar. Os três discos restantes pertencem à coleção de vozes de homens ilustres do Brasil e era destinado a se constituir como um documentário histórico; entretanto esta coleção também ficou paralisada, tal como a série ME, por razões várias, notadamente ausência de recursos. Aos aspectos acima indicados soma-se ainda a falta de apoio da gestão municipal aos estudos promovidos pela Discoteca, principalmente após a saída de Mário de Andrade no Departamento de Cultura.

Outro grupo documental que compõe os registros sonoros é o arquivo de matrizes; este fundo é vinculado aos trabalhos de folclore, mas possui organização própria. Seu objetivo é a proteção das matrizes dos discos de música popular brasileira feito pelas casas comerciais da época. Este arquivo teria os moldes atuais de Depósito Legal, como ocorrem com as publicações impressas. Infelizmente desde aquela época até a atualidade este modelo de aquisição de acervo, nunca foi levado adiante; mesmo nos museus da imagem e do som as aquisições são feitas por doações ou por compra. Mas é interessante ver que na época da criação da DPM, existia a intenção de se constituir um repositório da memória musical brasileira. Na citação seguinte Oneyda Alvarenga expõem as dificuldades enfrentadas pela DPM, frente a esta empreitada;

Como é sabido, desde que se esgote o interesse econômico de um disco, as casas gravadoras inutilizam-se as matrizes, perdendo-se assim registros verdadeiramente interessantes para estudos musicais e folclóricos. Em razão disto a discoteca dirigiu um apelo as casas gravadoras pedindo-lhes confiar a sua guarda as matrizes considerada de valor; continuariam elas a pertencer as gravadoras para a tiragem de novos discos, sempre que preciso, lamentavelmente apenas a RCA VICTOR compreendeu a significação e o alcance do arquivo. Desta companhia a discoteca conserva presentemente 37 matrizes. (ALVARENGA, 1942, p. 19)

No total envolvendo os dois fundos contabiliza-se 44 matrizes, correspondentes aos seus discos de Música Erudita e do Arquivo da Palavra.

A Série registros de música popular brasileira (Série F) consta de 175 discos de acetato, de 12'', 14'' e 16'', contendo 1.223 fonogramas.²³ Estão representados nesta coleção os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará. Os gêneros e tipos dos fonogramas registrados são os seguintes:

- a) Cantos de trabalho (Carregadores de piano, carregadores de pedra, aboios);
- b) Cantos de pedintes;
- c) Dansas²⁴-dramáticas (Barca, Bumba-Meu-Boi, Cabaçal, Cabocolinhos, Congada, Reisado, Reis do congo);
- d) Cantos puros, não ligados a dansas [*sic*] (Acalanto, Cantiga, Carretilha, Chula, Décima, Desafio, Embolada, Gabinete, Galope, Improviso, Lundu, Martelo, Modinha, Morão, Mote-e-glosa. Oitava, Quarteirão, Rojão, Seis-e-meio, Toada.);
- e) Feitiçaria; (Babassûe, Catimbó, Pajelança, Tambor-de-Crioulo, Tambor-de-Mina, Xangô);
- f) Dansas rituais de núcleos indígenas civilizados (Praiá, Toré);
- g) Dansas coletivas (cana-verde, cateretê, coco, taquaral, toré);
- h) Dansas solistas (catimbó);
- i) Dansas religiosas e costumes populares católicos (dansas de Santa cruz, dança de São Gonçalo, folia de reis);
- j) Jogos infantis (rodas);
- k) Música instrumental pura (solos de viola).

Esta coleção, quase sua totalidade compreende os discos gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas que a Discoteca manteve em trabalho pelo nordeste e norte brasileiros. Além dos importantíssimos discos registrados, a Missão colheu também a indispensável documentação fotográfica e cinematográfica, além de copioso material destinado ao Museu Etnográfico-folclórico: objetos diversos em conexão com o material musical pesquisado, admiráveis peças de escultura popular em madeira, etc. por falta de espaço na atual sede da discoteca, o Museu não está ainda, lamentavelmente, organizado e aberto ao público. (ALVARENGA, 1942, p. 8)

²³ “Fonograma é a fixação de uma obra em suporte material. Para que nos entendam de maneira mais simples é obra gravada” 1 Sinal gráfico que representa um som. 2 Inscrição do som, obtida por meio de aparelhos registradores, em fonética experimental. 3 Som gravado. Disco, placa, filme em que o som está gravado.

²⁴ a palavra "dansas" é assim grafada no texto original.

Segundo o relatório, a filмотeca ligada ao material musical folclórico possui uma coleção de 28 filmes cinematográficos. Este acervo está catalogado em um fichário folclórico desenvolvido por Oneyda Alvarenga.

Após a MPF, o material coletado ficou armazenado, como já citado, a intenção era criar o museu porém o projeto não foi levado a diante e a DPM ficou com a guarda desses materiais. Segundo o relatório, a filмотeca ligada ao material musical folclórico possui uma coleção de 28 filmes cinematográficos. Este acervo está catalogado em um fichário folclórico desenvolvido por Oneyda Alvarenga. Nele existe 10 tipos ou, ramos, relativos as séries que compõem este fundo, como indicado a seguir:

a) Discos

- Fonogramas;
- Notações
- Informantes
- Filmes
- Textos poéticos
- Matrizes
- Gêneros
- Regiões

O Relatório traz a descrição e a classificação adotadas para cada tipo e apresenta o modelo de cada ficha de catalogação. Ele também oferece a visualização de cada ficha de catalogação. O tratamento dado obedece as orientações da coleta do material conforme descrito a seguir:

a) as fichas catalográficas

Conforme o Relatório de 1942 as fichas catalográficas tiveram a definição de seu formato para atender a coleta de informações, de modo que o pesquisador fosse preenchendo os campos de descrição em campo. Como chefe da Discoteca Pública Municipal, Oneyda Alvarenga elaborou três tipos diferentes de fichas catalográficas - Ficha de Campanha, de Local e de Repertório - que tinham por objetivo nortear o trabalho do pesquisador, além de facilitar a ordenação do material que viria a ser entregue à Discoteca. Pode-se verificar, na elaboração dessas fichas, as informações que

Oneyda Alvarenga adquiriu no curso de Etnografia e Folclore em 1936, já citado anteriormente. Neste curso houve um total de cinco aulas aos sistemas de catalogação e análise de dados etnográficos.

a) As Fichas de Campanha.

Nessa Ficha de Campanha, a mais completa de todas, o pesquisador deveria preencher, em primeiro lugar, uma série de tópicos para controle do material, com dados sobre os informantes populares:

- 1-) Local e data da coleta; 2-) Título da Melodia;
- 3-) Classificação e Gênero; 4-) Nome do informante;
- 5-) Local de Nascimento; 6-) Sexo, cor e idade;
- 7-) Grau de instrução; 8-) Posição social;
- 9-) Origem dos ascendentes até avós. (ALVARENGA, 1942, p.221)

b) As Fichas de Local e de Repertório.

Sua proposta era fornecer dados essenciais, julgados a critério do pesquisador, sobre as características históricas, geográficas, e culturais de cada localidade visitada pela expedição. Deveriam ser preenchidas exclusivamente pelo músico integrante da Missão de Pesquisas Folclóricas. Segundo Oneyda Alvarenga, o trabalho em torno das Fichas de Repertório permitiria “[...] além do controle de difusão dos documentos, uma vista sobre o estado, na ocasião da pesquisa, do repertório popular local, regional, nacional sobre o uso vivo ou agonizante de um determinado documento [...]”. Este levantamento seria realizado pelo exame das idades dos informantes, significando que “[...] um documento conhecido de crianças, moços e velhos, é um documento em plena vida [...]”, enquanto que “[...] uma melodia conhecida apenas por indivíduos de 50 anos para cima, está agonizando [...]”.(Carlini, 1994. p. 35)

A consciência das dificuldades que envolveriam o trabalho realizado com as Fichas de Repertório, principalmente no tocante ao tempo necessário para seu preenchimento, levou Oneyda Alvarenga a aconselhar seu uso somente para os “[...] documentos de positivo valor musical ou folclórico [...]”. Esta seleção de documentos musicais se prestaria aos estudos não só de um determinado local como para toda uma zona folclórica pesquisada pela expedição. Segundo Carlini

Para a realização da Missão foram confeccionados 122 blocos de papel para pesquisas, com todos os modelos de Fichas propostos por Oneyda Alvarenga. Curiosamente, poucas Fichas foram preenchidas durante a viagem da

expedição. Talvez devido ao tempo necessário para o seu preenchimento, talvez devido à abundância de documentação folclórica a ser registrada, e ao pequeno número de integrantes da expedição, poucas foram as observações realizadas nesse material pela equipe da Missão. (CARLINI, 1994, p. 36)

Segundo o Relatório de 1942 da Diretora da DPM, a coleção de música erudita paulista era destinada ao registro das composições de músicos nascidos ou fixados em São Paulo. Constituía a série fonográfica música erudita (ME) e contava com seis discos. Os quatro primeiros foram gravados pelo coral paulistano, do Departamento de Cultura, sob a regência de Camargo Guarnieri; os discos desta Série ME são distribuídos pelas organizações culturais, discotecas e escolas de música, tanto nacionais como estrangeiras.

As coleções de discos para consultas públicas também são descritas por Oneyda Alvarenga, conforme a citação a seguir:

A discoteca possuem [SIC] atualmente 7.144 discos destinados a consultas públicas. Destes discos, somente as gravações de música popular brasileira (sejam ou não feitas pela discoteca) e as de folclore estrangeiro dependem, para serem consultadas, de autorização especial, por constituírem documentação científica. (ALVARENGA, 1942, p. 19).

As informações sobre os procedimentos de tratamento bibliotecário e arquivístico dado ao acervo e também dos métodos de conservação e armazenamento são descritas nos relatórios. A seguir, indicamos as orientações específicas correspondente às atividades da DPM, conforme Oneyda Alvarenga:

[...] Armazenamento: “As coleções são guardadas em armários com capacidade para 2.100 discos, dotadas de 60 divisões verticais numeradas de 1 a 10, podendo conter cada uma 35 discos”.

Notação: A numeração dos armários é seguida 91, 92, etc e as da divisão de cada um é sempre a mesma: de 1 a 60. Os discos recebem, em cada armário, a numeração de 1 a 2.000. Não foi adotada a numeração seguida do total das coleções para evitar no fichário números de chamada muito grandes. O número de chamada do disco é dado pelo número do armário, da divisão e pelo seu número de ordem. Temos, por exemplo, a ficha “*nuages*” de Debussy com o seguinte número de chamada:

1,1,1- o que quer dizer; armário nº 1, disco 1.

Acondicionamento: Para darem entrada nos armários, os discos são colocados em envelopes especiais de diversas cores, trazendo nas suas faces externas todas as referências necessárias. O modelo destes envelopes é uma adaptação, com pequenas modificações, do tipo usado pela Discoteca do Serviço Oficial de Difusão Rádio-elétrica de Montevideu (Uruguai); assim é que adotamos várias cores para melhor separação das composições ou séries, mudamos a posição do número de chamada para o alto, escrito nas duas faces, a fim de se achar o disco sem necessidade de puxá-lo da divisão para a leitura do número; entre as características foram acrescentadas as de “conjunto de câmara” e “intérpretes”, está em previsão dos casos em que não se possam incluir os intérpretes nas rubricas existentes a eles destinada. [...]

Catálogo: O fichário de discos, - o processo de catalogação dos discos obedece a um catálogo sistemático, com seis seções: Autores; Formas; Países, Séculos, Executantes e Títulos (ALVARENGA, 1942, p. 20)

Oneyda Alvarenga foi aluna da Sociedade de Estudos Folclóricos (SEF) e em entrevista realizada com a equipe da Discoteca, foi-nos informado que em seu arquivo pessoal existe um acervo de livros de biblioteconomia, organização de acervos, etnologia, folclore, história da música, dentre outros assuntos. Estes livros estão em português e também em língua estrangeira, o que parece demonstrar as preocupações da Diretora em fundamentar teoricamente suas atividades.

A organização da DPM revela que sua construção só foi possível através de um trabalho minucioso, a partir de importantes estudos e investigação, levando à produção de instrumentos eficientes, como os diversos catálogos e fichas de coleta de dados, gerando um sistema de recuperação de informações adequado e inovador. O trabalho então realizado na Discoteca foi posteriormente recebido com surpresa em outras instituições, havendo, inclusive, pedidos de exemplares, como as fichas catalográficas utilizadas para serem adaptadas em acervos etnográficos e de materiais em meios magnéticos.

Além do interesse sobre as matrizes produzidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, há nas correspondências entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, trechos que evidenciam esta situação, ou seja, o interesse em obter as matrizes, tanto pelo Museu Nacional (Brasil) quanto na *Library of Congress – LC* (Estados Unidos da América). A formulação abaixo reitera a existência do interesse no trabalho da DPM,

Em 30 de maio de 1939, Oneyda Alvarenga já menciona o interesse de Henry MacGeorge, da Library of Congress, no intercâmbio de material folclórico da Discoteca Municipal [...] em carta a Mário de Andrade o texto menciona uma conferência de Harold Spivacke, chefe da divisão de música da biblioteca do congresso, em Washington, que Oneyda ouviu com toda atenção. (CAROZZE, 2012, p.170)

Após estudar o áudio da conferência, Oneyda questiona posteriormente o método que os profissionais da LC usam no manuseio e na produção das matrizes dos discos de acetato. Ela então inicia uma troca de correspondências com o responsável técnico norte-americano e com surpresa recebe um pedido para que se faça intercâmbio de material de gravação além das fichas de catalogação. Mário de Andrade recomenda cautela porque afinal tratava-se de disponibilizar material inédito brasileiro, de pesquisa. Mas em contrapartida a DPM receberia material virgem para a produção de novas matrizes além do reconhecimento internacional do trabalho da Discoteca. Conforme Carozze,

Se os interesses de Oneyda Alvarenga nos conhecimentos e no material de Spivacke eram de ordem técnica, pelo menos de início, os de Mário se focalizavam diretamente no conteúdo. “Quanto ao que você escolher, pergunte desde logo, o que ele tem de negros da África, de Portugal; de Cuba; de ameríndios; e de negros *africanos* (grifos do autor) de origem, já nos Estados Unidos” e triunfante, Mário de Andrade acrescenta: “e o fato dele não ter fotos, filmes, instrumentos e toda documentação musical anexa ao documento musical, prova que nossa discoteca foi mais cientificamente concebida que a dele... viva nós, minha cara. (CAROZZE, 2012, p.171).

No que se refere ao acondicionamento dos originais verificamos que o armazenamento dos discos na época também foi eficiente, haja vista que, mesmo com diversas movimentações da coleção em decorrência das mudanças de sede, pouco se perdeu e os que estão recolhidos na atualidade estão todos em perfeito estado. Infelizmente não se tem no relatório dados quanto aos procedimentos de conservação para além da citação já realizada. Porém, acredita-se que possa estar nos cadernos de anotações, mas, conforme entrevistas realizadas na Discoteca, estes documentos não tiveram um tratamento descritivo.

As coleções de discos destinados as consultas públicas, possuíam gêneros diversos; além da audição dos discos também era disponibilizado para consulta as partituras. Este acervo, na atualidade, é ainda consultado conforme se verificou na visita feita à DPM. Retrospectivamente, segundo o relatório de 1942.

A biblioteca musical consta atualmente de 2.873 obras (partituras). Será entregue à consulta pública logo que se termine a sua catalogação e a

discoteca disponha de espaço onde ela possa funcionar. Entretanto, o material que a compõem é utilizado pelos agrupamentos musicais e estudantes de música. Para o controle dos empréstimos usa-se uma ficha que, indicando as características da obra (autor, título, série, volumes, edição, emprenta), traz no verso um recibo e termo de compromisso de conservação do livro emprestado. (ALVARENGA, 1942, p. 19).

As consulta das partituras, conforme Sandroni (2004), oferece a visualização toda a movimentação deste acervo formou ao longo dos anos um conjunto de estatísticas, que podem ser utilizadas para compor estudos retrospectivos de uso e usuários desta coleção. Porém, este conjunto documental compõe um material ainda não pesquisado.

A consulta às coleções de discos ainda é um serviço oferecido aos consulentes e incluem-se aí um repertório mais atualizado e com novos suportes sonoros, como fitas, LPs de vinil, CD, e CD-ROM. Desde a sua criação até a atualidade a consulta ao acervos sonoro foi o único serviço que não houve interrupção.

No Relatório de 1942 estão descritos também os serviços e as normas orientadoras de consulta para o público, bem como as estatísticas de uso da coleção. A DPM teve em seus primeiros anos de vida dificuldades para manter o serviço de consultas, devendo-se tal fato à espera pela compra dos equipamentos de audição (que eram fundamentais para a formação da estrutura específica de uso de materiais de áudio) e a compra de matrizes, ou seja, dos discos. Todo o equipamento adquirido era importado da Europa e dos Estados Unidos, o que gerava uma situação na qual havia a demora do recebimento do equipamento. Conforme Sampietri (2009)

[...] outro motivo para a demora no início dessa atividade foi o problema de falta de pessoal especializado. Tal atividade demandava pessoal especializado, principalmente para a formação do fichário de consultas. Vale lembrar que esse tipo de demanda era suprida com a presença de um profissional de biblioteconomia e esse curso, ainda em fase incipiente no Brasil, passou a ser oferecido pelo próprio Departamento de Cultura a fim de formar mão-de-obra especializada para a rede de bibliotecas que o departamento começava a criar, organizando as bibliotecas já existentes, criando novas bibliotecas e novos projetos, como as bibliotecas populares e o ônibus biblioteca. Paulo Duarte, em *Mário de Andrade por ele mesmo*, ainda lembra que o curso de biblioteconomia oferecido pelo Departamento de Cultura, em sua primeira turma, já contava com duzentos alunos. (SAMPIETRI, 2009, p. 78).

A citação acima apresenta a criação do primeiro curso de biblioteconomia em São Paulo, segundo Russo (1966):

O primeiro curso regular de Biblioteconomia em São Paulo (e segundo no Brasil), de fato, surgiu em 1936, promovido pelo Departamento de Cultura da

Prefeitura Municipal de São Paulo; e que teve como professores e coordenadores a bibliotecária Adelpha Figueiredo e outro renomado bibliotecário, Rubens Borba de Moraes. A Biblioteca Municipal de São Paulo serviu de laboratório prático para muitos futuros bibliotecários. Apesar dos altos números de matrículas, o curso teve a subvenção cancelada pela Prefeitura em 1939, pelo então novo prefeito Prestes Maia; sendo extinto neste ano. Porém, o curso ressurgiu em 1940, desta vez, incorporado à Escola de Sociologia e Política de São Paulo (atual Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo), que existe até hoje. (RUSSO *apud* ALMEIDA, 2012, p.46).

Desde o início das atividades, vimos uma preocupação com o mapeamento do público consulente da discoteca e de oferecer acesso a toda a cidade, mediante a inclusão das atividades da DPM em outras instituições do Departamento de Cultura. Oneyda Alvarenga criou uma tabela de informação sobre os consulentes com itens pré-estabelecidos que ajudassem a dar uma ideia do perfil dos seus usuários. Esta informação nos leva a inferir o papel de vanguarda de Oneyda Alvarenga em trabalhos específicos de unidades de informação. Na realidade, os Estudos de Usuários e os estudos de referência que originaram os serviços de disseminação seletiva de informação são metodologias e abordagens de pesquisa, comuns na literatura na Ciência da Informação a partir da década de 1970. A implantação de um serviço de atendimento especializado na Discoteca à época, nos levam a refletir que a diretora da DPM, construiu um estudo com base nos gostos, nacionalidade e frequência de uso de seus consulentes, proporcionando uma metodologia eficiente para o serviço de atendimento e de consultas.

A leitura do Relatório de 1942 demonstra como foi introduzido o serviço de atendimento na discoteca; a princípio o serviço de consultas registrava informações apenas das obras consultadas. Com o objetivo de planejar as atividades de atendimento e a marcação de consultas, que demandavam pesquisa no acervo, a partir de junho de 1939 a DPM resolveu cadastrar os consulentes. Além de uma listagem, foi introduzido um campo para obter dados sobre a nacionalidade, considerando o fato de que São Paulo recebeu um número enorme de imigrantes europeus no período entre-guerras. Conforme CARLINI (1994) estes imigrantes consultavam o acervo da discoteca, pois ao ouvir as músicas de compositores europeus se sentiam confortados e estabeleciam uma rotina de uso tanto para fruição e lazer, quanto para apoio às aulas de música como material didático.

De forma geral, e em termos do que se apreendeu em relação à DPM torna-se patente que eram incipientes os trabalhos de biblioteconomia na época e de pessoal especializado à disposição para os trabalhos na Discoteca. Entretanto, é notável encontrar princípios de uma organização eficiente expressos nos serviços prestados, hoje caracterizados como serviços especializados de informação, bem como nas concepções de atendimento ao usuário em consultas individuais ou mesmo em grupos.

Mesmo com as diversas mudanças os serviços mantinham os mesmo horários, de segunda a sexta-feira, das 12,15 às 17,45 horas; aos sábados, de 9,15 às 11,45 horas. A discoteca não funcionava aos domingos e feriados.

Para as consultas do acervo de áudio, os consulentes poderiam utilizar cabines de audição. Segundo Sampietri (2009, p.81), “[...] as cabines foram confeccionadas especialmente para a discoteca. Eram de madeira e desmontáveis, o que facilitava seu transporte. Infelizmente não possuímos detalhes do fabricante.” p.81. Com o passar dos anos, a DPM recebeu novas cabines com maior capacidade de consulentes; as críticas em torno do pequeno espaço de consultas e das longas filas de consulentes estão presentes em artigos publicados na Folha da Noite em 1940. Segundo Sampietri

é preciso entender que as limitações geravam uma série de regras que limitavam o acesso do público ao serviço de audição, gerando uma série de inconvenientes. Essas regras foram criadas em função dos horários exíguos em que a discoteca funcionava e o já visto número de cabines. (SAMPIETRI, 2009, p. 84,).

Novamente, o relatório de 1942 surge como relevante fonte documental, à medida em que estão disponíveis as estatísticas de uso e as conclusões escritas pela própria diretora que indicam as orientações que balizaram as diretrizes para a construção da instituição, a manutenção da memória e sua efetiva utilização pelos cidadãos da cidade. Desde o início das atividades, vimos uma preocupação com o mapeamento do público consulente da discoteca e de oferecer acesso a toda a cidade, mediante a inclusão das atividades da DPM em outras instituições do Departamento de Cultura.

Para Sampietri (2009), o fato de Oneyda Alvarenga ter-se preocupado com a questão de organizar e acondicionar o material, de maneira a poder recuperar informações por meio de diversas entradas de busca, facilitando o trabalho do consulente, a fez estudar minuciosamente as formas de recuperação de informações existentes na época, tornando

a Discoteca Municipal inovadora em seu tempo. A citação abaixo comprova tal afirmação:

Mais uma vez, o Relatório de 1942, que abarca as impressões da chefe da discoteca em relação ao serviço de consultas no período de 1936 a 1942, dá as pistas de como essa organização funcionou e tomou corpo. A chefe da discoteca organizou fichários com diferentes entradas. Cada música encerrada na discoteca possuía de 10 a 16 entradas, ou seja, o consulente chegava com informações mínimas a respeito de uma determinada música que desejava ouvir e através dessas informações era possível localizar o objeto de desejo rapidamente. Vale notar que tal tema toma boa parte do relatório, o que demonstra a importância atribuída a esse serviço de confecção de fichas bibliográficas para disco. São 22 páginas das 98 dedicadas à exposição das opções da discoteca em relação à confecção científica de fichários catalográficos e à sistematização de dados. (SAMPIETRI, 1999, p. 87)

Continuando com o relatório de 1942, Oneyda escreve;

A discoteca possuem atualmente 7.144 discos destinados à consultas públicas. Destes discos, somente as gravações de música popular brasileira (sejam ou não feitas pela discoteca) e as de folclore estrangeiro dependem, para serem consultadas, de autorização especial, por constituírem documentação científica. p. 19. (Descrito conforme o texto original)

Para as consultas aos discos os consulentes poderiam utilizar cabines de audição, segundo Sampietri (2009) “as cabines foram confeccionadas especialmente para a discoteca. Eram de madeira e desmontáveis, o que facilitava seu transporte. Infelizmente não possuímos detalhes do fabricante” p.81.

No relatório de 1942 Oneyda Alvarenga descreve as cabines:

[...] duas cabines especialmente confeccionadas com forração anti-ruído e desmontáveis. No teatro, com renovador de ar- sistema Carrier-, com uma poltrona e duas cadeiras. A eletrola fica da cabine controlada por um funcionário o aparelhamento sonoro é colocado fora das cabines e entregue a um funcionário encarregado exclusivamente dos serviços de audição. O que garante a integridade das coleções e poupa trabalho ao ouvinte. No interior das cabines existem botões elétricos, que comandam sinais luminosos e sonoros colocados nos fonógrafos, de modo a permitir ao ouvinte dirigir a audição a seu gosto, sem sair do lugar: começar, mais volume, menos volume, parar continuar, repetir. p.42

Em 1943, um artigo foi publicado no Jornal do Rádio em Lisboa, Portugal. Na reportagem há a descrição do serviços de consultas prestado pela DPM na época:

O serviço de consultas públicas de discos faz-se em cabines apropriadas, de modo a evitar-se que o som perturbe os trabalhos da repartição e os consulentes se perturbem uns aos outros. Os aparelhos sonoros são colocados fora das cabines e ligados a alto-falantes dentro delas; o ouvinte dirige a audição por meio de botões nas electrolas. Assim, evita-se o trabalho ao

consulente, e protege-se o material sonoro... a discoteca de São Paulo possui 5.800 discos, o que já é importante, especialmente se considerarmos o elevado critério da escolha desses discos... sob orientação da directora desta discoteca, realizam-se conferências sobre música, ilustrada com discos e projecções luminosas, constituindo um verdadeiro curso de vulgarização de história da música. Gastão de Bettencourt (Microfone - o jornal do rádio, Lisboa - junho de 1943)

Com o passar dos anos a DPM recebeu novas cabines com maior capacidade de consulentes. As críticas em relação ao pequeno espaço de consultas e das longas filas de consulentes encontram-se presentes em artigos publicados na Folha da Noite em 1940. Segundo Sampietri (2009)

[...] é preciso entender que as limitações geravam uma série de regras que limitavam o acesso do público ao serviço de audição, gerando uma série de inconveniente. Essas regras foram criadas em função dos horários exíguos em que a discoteca funcionava e o já visto número de cabines. p. 84

Vale prosseguir de forma a conhecer os procedimentos de tratamento bibliotecário e arquivístico dado ao acervo e também dos métodos de conservação e armazenamento. A seguir, a partir do relatório, vejamos a descrição destas atividades:

As coleções são guardadas em armários com capacidade para 2.100 discos, dotadas de 60 divisões verticais numeradas de 1 a 10, podendo conter cada uma 35 discos. A numeração dos armários é seguida 91,2,34,5 etc e as da divisão de cada um é sempre a mesma: de 1 a 60. Os discos recebem, em cada armário, a numeração de 1 a 2.000. Não foi adotada a numeração seguida do total das coleções para evitar no fichário números de chamada muito grandes. O número de chamada do disco é dado pelo número do armário, da divisão e pelo seu número de ordem. Temos, por exemplo, a ficha “nuages” de Debussy com o seguinte número de chamada: 1,1,1- o que quer dizer; armário nº 1, disco 1,

[...]

Para darem entrada nos armários, os discos são colocados em envelopes especiais de diversas cores, trazendo nas suas faces externas todas as referências necessárias. O modelo destes envelopes é uma adaptação, com pequenas modificações, do tipo usado pela discoteca do serviço oficial de difusão rádio-elétrica de Montevideú (Uruguai) assim é que adotamos várias cores para melhor separação das composições ou séries, mudamos a posição do número de chamada para o alto, escrito nas duas faces, a fim de se achar o disco sem necessidade de puxá-lo da divisão para a leitura do número; entre as características foram acrescentadas as de “conjunto de câmara” e “intérpretes”, (ALVARENGA, 1942, p 35).

O processo de catalogação dos discos obedecia a um catálogo sistemático, denominado “fichário de discos” com seis seções apresentadas a seguir:

- a) Autores;

- b) Formas;
- c) Países;
- d) Séculos;
- e) Executantes;
- f) Títulos.

Seguem-se no relatório a descrição de cada entrada, com modelos das fichas catalográficas utilizadas; dois comentários chamam atenção: um relativos a adoção dos cabeçalhos de assunto e outro quanto ao uso do catálogo-sistemático:

Mediante pesquisas em fontes bibliotecárias autorizadas, procede-se ao controle dos dados sobre cada autor necessários a catalogação dos discos (nome, data e países exatos), adotando-se as informações predominantemente entre essas fontes. O resultado da pesquisa é registrado numa ficha de uso interno do serviço, chamada em biblioteconomia do “**nome certo de autor**”, na qual se indicam as fontes consultadas e a presença ou ausência nelas dos dados buscados. (ALVARENGA, 1942, p. 36) (grifo nosso)

Entretanto, uma coleção organizada para ecoar no vazio não condiz com os princípios de uma instituição moderna. As inovações apresentadas nos sistemas de recuperação de informação da DPM apresentam uma série imensa de possibilidades de busca de informações; porém, a facilidade de acesso promovida pelas atividades de empréstimo da biblioteca de partituras ia ao encontro das outras atividades oferecidas pela DPM. Os concertos comentados, audições em grupo ou individuais, uma coleção de referência de qualidade com títulos variados, dentre outros, permitia um acesso fácil e disponível para o usuário, seja este especializado ou mesmo um leigo. Oneyda Alvarenga, no relatório de 1942, coloca que “mesmo que um consulente possua poucas informações sobre o que pretende ouvir, este catálogo minucioso permite-lhe encontrar facilmente o que procura. Por outro lado, as divisões ajudam os estudos sistemáticos”. (ALVARENGA, 1942, p. 87).

A DPM continua até hoje ofertando aos seus usuários a consulta ao material histórico. É importante destacar que a apresentação temporal dos serviços presentes neste trabalho são relativos ao período de sua criação, em especial aqueles descritos em seu relatório de 1942. Naquele momento, os dados referentes às consultas variavam, mas mantinham-se constantes em vários aspectos, evidenciando a formação de um grupo seletivo e profissional.

Por outro lado, o número crescente de consulentes estudantes traduz, na análise de Oneyda Alvarenga, a verdadeira função da DPM, desde a sua fundação. A preocupação estava no fato de que no início a DPM deveria atrair um público maior de pessoas ligadas à música; afinal de contas o objetivo da instituição não era para servir de um espaço apenas para entretenimento ou simples passatempo, pretendia-se atuar nas áreas de pesquisa e formação musical.

A discoteca deveria atrair um público maior de pessoas ligadas à música, entretanto, o contínuo aumento de consulentes leigos e estudantes fizeram que Oneyda Alvarenga mudasse de opinião. Apesar da decepção em relação aos músicos, foi na frequência e na dominância de estudantes que a musicista depositou suas esperanças em relação ao papel social da Discoteca. Se não era possível atrair um bom número de músicos formados para os acervos da instituição, pelo menos seria possível atingir um extrato maleável e pronto para o aprendizado. O projeto se justificaria no futuro e compensaria em longo prazo. Em termos de tal ideário a realidade da DPM hoje parece confirmá-lo, pois, continua a disponibilizar aos usuários a consulta ao seu material histórico.

Outro serviço de informação que era frequente na DPM, mesmo tendo sido interrompido algumas vezes em função das mudanças de sede ocorridas e em decorrência das alterações propostas pelos diretores do Departamento de Cultura, posteriores a Mário de Andrade, foram os concertos públicos de discos. Conforme Oneyda;

A partir de 20 de julho de 1938, a discoteca vem realizando concertos públicos de discos, com comentários explicativos das peças e autores apresentados. O número dos concertos dados até dezembro de 1941 é de 47. De 18 de julho a 8 de fevereiro de 1939 realizou também uma série de 14 conferências acompanhadas de discos e projeções explicativas, constituindo um curso de vulgarização de história da Música. (ALVARENGA, 1942, p. 19).

Nas cartas trocadas entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade, aparecem as dificuldades para a realização do trabalho; por um lado estava Oneyda Alvarenga, levando os concertos, com dificuldade de montar as conferências já que havia todo o material recolhido pela Missão a ser tratado e analisado, a falta de pessoal habilitado para o manuseio da documentação e a manutenção dos demais serviços da DPM. Outro dilema enfrentado era relacionado aos espaços reservados à audição. Como a DPM,

nessa época ainda não possuía um local adequado, muitas vezes as audições ocorriam nos salões da Biblioteca Pública ou mesmo em parques da cidade.

A seleção das peças era sempre debatidas com Mário de Andrade; ele pedia para Oneyda, mesmo com todo o trabalho da DPM e das dificuldades cotidianas, que não se deixasse de oferecer ao público este serviço. No relatório podemos verificar que em 1942, já haviam sido realizados 50 concertos.

A DPM continua até hoje ofertando aos seus usuários a consulta ao material histórico. É importante destacar que a apresentação temporal dos serviços presentes neste artigo refere-se ao seu período de criação, em especial aqueles descritos em seu relatório de 1942. Naquele momento, os dados referentes às consultas variavam, mas mantinham-se constantes em vários aspectos, evidenciando a formação de um grupo seletivo e profissional.

Por outro lado, o número crescente de consulentes estudantes traduz, na análise de Oneyda Alvarenga, a verdadeira função da DPM, desde a sua fundação. A preocupação estava no fato de que no início a DPM deveria atrair um público maior de pessoas ligadas à música; afinal de contas o objetivo da instituição não era para servir de um espaço apenas para entretenimento ou simples passatempo, pretendia-se atuar nas áreas de pesquisa e formação musical.

A Discoteca deveria atrair um público maior de pessoas ligadas à música; entretanto, o contínuo aumento de consulentes leigos e estudantes fizeram que Oneyda Alvarenga mudasse de opinião. Apesar da decepção em relação aos músicos, foi na frequência e na dominância de estudantes que a musicista depositou suas esperanças em relação ao papel social da Discoteca. Se não era possível atrair um bom número de músicos formados para os acervos da instituição, pelo menos seria possível atingir um extrato maleável e pronto para o aprendizado. O projeto se justificaria no futuro e compensaria em longo prazo. Em termos de tal ideário a realidade da DPM hoje parece confirmá-lo, pois, continua a disponibilizar aos usuários a consulta ao seu material histórico

5.3 A organização dos fundos de pesquisa relativos à Missão de Pesquisas Folclóricas

Destacaremos em especial a sessão chamada de burocrática. Atualmente este acervo está na parte histórica da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Este fundo é denominado burocrático, porque nele se encontram os documentos administrativos, que ao serem analisados revelavam a trajetória dos antigos anos da DPM e as contas e correspondências fiscais e materiais do cotidiano da instituição. Mas o mais importante é que contêm os documentos expedidos e recebidos relativos direta ou indiretamente com a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.

O acesso a este fundo como relata Carlini (1994) permite a reconstrução cronológica da viagem da Missão. A maioria da documentação permanece inédita e somente uma pequena parte foi aproveitada por Oneyda Alvarenga nas coleções de divulgação do acervo da Discoteca Pública Municipal, publicadas entre 1946-1956: coleção Arquivo Folclórico (2 volumes) e Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro (RSFMB) (5 volumes).

A partir do trabalho de Carlini (1994) e da análise dos documentos ligados indiretamente à realização da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, foi possível através da consulta as Notas Fiscais de Aquisição de Bens Patrimoniais da Prefeitura de São Paulo, estabelecer a cronologia referente ao período de 1936-1945, agrupadas em caderneta com capa de couro verde, assinadas por Mário de Andrade (Diretor Departamento de Cultura) e Oneyda Alvarenga (Chefe da Discoteca), sem número de indexação. Também foram consultados os primeiros regulamentos da Discoteca Pública Municipal, redigido por Oneyda Alvarenga, datado de setembro de 1935, onde constam os objetivos e a finalidade da instituição.

Durante os 33 anos de atuação frente à Discoteca Pública Municipal, tendo se aposentado em 1968, Oneyda Alvarenga realizou várias anotações para o planejamento de preservação e divulgação do acervo pertencente à instituição, inclusive daquele que foi recolhido pela Missão de 1938. Conforme Carlini (1994)

Essa documentação, elaborada durante os anos de 1945-1956, foi por vezes datilografada e preservada, não obstante a ausência de catalogação, indexação e organização eficiente desta parte do acervo. Uma grande quantidade de

documentos burocráticos permanece manuscrita, em caligrafia de Oneyda Alvarenga, nos mais diferentes tipos de suportes, como as anotações para as regravações dos discos em acetato planejadas para 1947, redigidas em papéis almaços com o braço da Prefeitura do Município de São Paulo no canto superior esquerdo; ou mesmo anotações sobre os custos financeiros do trabalho de regravação, redigidas em pequenos pedaços de papel seda. Todos esses documentos, no entanto, se ressentem de organização, não possuindo número de catalogação, mesmo após o trabalho efetuado pela Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo em 1984. Para a reconstrução cronológica, houve a necessidade de reorganização e de nova sistematização, o que foi feito mantendo-se a numeração ou a ausência desta intacta. (CARLINI, 1994, p. 66)

Segundo Sampietri (2009), um fato grave que acometeu à DPM foi que durante o período de sua criação até quando ela mudou-se para o CCSP, houve uma inconstância dos locais de ocupação, os primeiros anos foram marcados por uma intensa peregrinação. Oficialmente a DPM, habitou os seguintes endereços:

Quadro 3: Locais de ocupação DPM

Período	Local de ocupação
1935-1937	Rua da Cantareira
1937	Rua Florêncio de Abreu, 65
1938	Praça Ramos de Azevedo, 4
1939-1946	Teatro Municipal
1947-1952	Avenida Brigadeiro Luiz Antônio (Associação dos médicos)
1953-1984	Rua Catão 612, Lapa
1984	CCSP

Fonte: Sampietri (2009).

Durante o período pós Mário de Andrade, havia uma oposição por parte da imprensa, da existência da discoteca. Em 1946 houve uma oferta por parte da Prefeitura para que a Discoteca ocupasse um espaço abaixo do Viaduto do Chá; tal opção foi negada com veemência por Oneyda Alvarenga, em função da inadequação do espaço, muito úmido e sujeito a várias intempéries, que seriam danosas ao acervo. A negativa e a permanência da DPM, no Teatro Municipal criava antipatia por parte da imprensa. Conforme Sampietri,

a discoteca conviveu com estas críticas constantemente. O serviços de consultas públicas, por se tratar de um serviço de relação direta com o público, normalmente era mais “fiscalizado” pela imprensa. A tensão dicotômica entre elogios e desabonos à instituição era assunto relativamente presente no cotidiano dos jornais. (SAMPIETRI, 2009. p.58).

Segundo este autor, de maneira geral a Discoteca, cumpriu suas tarefas previstas em lei e deu importante ênfase aos trabalhos relacionados à pesquisa e à formação de acervo

para pesquisadores de música folclórica ou erudita em geral. Em uma avaliação macro de todas as instituições criadas pelo Departamento de Cultural, a Discoteca foi a que se manteve em funcionamento; esta permanência se deve à solidez de seus projetos e à estrutura já construída em seu período inicial. A DPM teve suas verbas diminuídas de forma drástica porém, continuou com seus projetos. Segundo Sampietri (2009), apenas a compra dos discos e partituras foi totalmente paralisada, porém através de Oneyda Alvarenga e seus contatos manteve-se uma campanha de doação desse material.

Durante todo este período, na maior parte das iniciativas no campo de pesquisa e de formação de público, continuou ativa. Beneficiada pela estrutura já construída, a diretoria da instituição procurou levar adiante os projetos já em andamento ou iniciou novos trabalhos. Para as audições comentadas que começaram em 1938, ou para as audições de público espontâneo, a discoteca já possuía uma coleção razoável de discos. Para a gravações de música erudita, bastavam as compras de matrizes de gravação e nas gravações folclóricas a situação era semelhante, uma vez que a Discoteca já havia adquirido o equipamento de gravação presto (já mencionado no capítulo da MPF).

A Prefeitura de São Paulo, em 1945 reordena a sua estrutura governamental, organizando a Secretaria de Cultura e Higiene, para Sampietri (2009), a inclusão do Departamento de Cultura nesta Secretaria reduziu drasticamente as verbas destinadas a DPM conforme podemos verificar através da citação abaixo:

Abraão Ribeiro inicia realizou uma série de reformas administrativas que afetaram sobremaneira a Discoteca. Com a Lei nº 333/45 de 27 de dezembro de 1945, criou as Secretarias Municipais, às quais os Departamentos ficaram subordinados. Ademais, Abraão Ribeiro também efetivou diversos chefes de Departamento da Gestão anterior. Assim, Francisco Pati foi mantido no Departamento de Cultura, onde permaneceu até a década de 1960. A Lei nº 360/46 de 13 de dezembro de 1946 subordinou o Departamento de Cultura à Secretaria de Cultura e Higiene. Com isso, a Discoteca passou a disputar verbas com o Hospital Municipal, com os mercados municipais e outros órgãos. Com isso, os projetos de gravação e de pesquisas municipais sofreram um duro golpe, passando então a Discoteca a funcionar como um acervo de discos aberto à consulta pública. (SAMPIETRI,2009, p. 9.).

A partir de 1945 a DPM passou a se afastar dos objetivos de sua criação, em função da conjuntura política da época, que mantinha um afastamento das propostas da gestão anterior do prefeito Fábio Prado. Negligenciando as necessidades das instituições

criadas pelo Departamento de Cultura, desta maneira todos os projetos de pesquisa e formação de público foram arquivados, restando apenas a instituição servir de local de audição dos discos. A participação no campo da pesquisa ficou restrita à terceirização de pesquisas, através de iniciativas, como o concurso Mário de Andrade de Monografias que visava premiar trabalhos de pesquisa na área de Folclore musical, nesta fase a Discoteca tornou-se uma unidade de criatividade falida.

Porém, neste tempo em que as conjunções políticas obscureceu o trabalho da DPM vale buscar entender as ações que são empreendidas no período de 1946-1968 (quando Oneyda se aposenta) e até 1984 quando DPM vai definitivamente para o CCSP, é curioso saber o que aconteceu com a Discoteca neste período.

Para Aubert (2010)

Contudo, isso não significa que a Discoteca tenha se tornado uma nulidade. Apesar de seus projetos originais terem sido afetados pela mudança, ela continuou exercendo atividades importantes como a já mencionada consulta pública de discos, os concertos, os recitais de piano e os concertos de discos, seguidos de conferências. Após a reorganização da administração municipal em 1945, os concertos de discos foram retomados entre 1953 e 1958, e, posteriormente na década de 1970, já sem fôlego neste último período. Por fim, cabe mencionar que entre 1946 e 1945, a Discoteca realizou concursos de monografias sobre folclore. Cabe aqui destacar que entre 1946 e 1956, a Discoteca organizou uma coletânea de livros visando subsidiar a audição dos discos gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, que constituem gravações da instituição. Essa coletânea possui cinco volumes e denomina-se Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro. (Documento on line)

Concretamente, enquanto Oneyda era a diretora da discoteca, temos informações de que ela manteve a consulta aos discos e as partituras, e é possível a partir dos dados identificar que a musicista dedicou-se a porém nesse período Oneyda Alvarenga dedicou-se a analisar, organizar, descrever e escrever os trabalhos coletados pela MPF. Foi durante estes anos que ela publicou em sua maioria os livros dedicados as músicas e danças dramáticas, a participação contínua da Sociedade de Folclore até a sua participação no Centro Nacional de Folclore, permitindo que Oneyda transmitisse sua experiência em acervos formados por materiais não convencionais e na coleta de material para estudos de etnomusicologia e folclore musical.

A sua presença se faz presente na Enciclopédia de Folclore, em verbetes relacionados a termos e vocábulos comuns aos apresentados no material da MPF e ainda o trabalho descomunal na organização do acervo pessoal de Mário de Andrade, deixado a seus cuidados por ele em carta-testamento. Sobre este aspecto vale citar o trabalho de Lorym (2010), sobre a trajetória da Revista Brasileira de Folclore (RBF).

Este periódico surgiu em um contexto diverso, no qual os interesses do grupo haviam mudado sensivelmente, principalmente pelo fato de e 1958 o movimento ter realizado mesmo que parcialmente seu escopo de instituição do folclore, através da criação de um órgão governamental específico para os assuntos concernentes ao tema folclore, a Campanha de Defesa do Folclore. Das 41 publicações com mais de 100 homens e mulheres, além dos autores que se enquadram no grupo dos que mais artigos escrevem para a Revista, destacam-se outros, cuja importância extrapola o fato de terem sido os que mais publicaram na RBF. A maior parte deles se destaca no contexto em estudo também por terem desempenhado funções de destaque no movimento, fosse por pertencerem à direção da RBF, aos quadros da CDFP, da CNFL, do CNF ou do CFC. Todas as instâncias nas quais o folclore brasileiro teve papel preponderante entre os anos de 1961-1976. Ou ainda, por terem sido dinamizadores do folclore através de suas comissões estaduais, especialmente já se tratam, em alguns casos, de personalidades conhecidas individualmente no que concerne aos estudos de folclore. Entre eles estão: Joaquim Ribeiro, Luís da Câmara Cascudo, Théo Brandão, Oneyda Alvarenga, José Loureiro Fernandes, Aires da Mata Machado Filho e Bráulio do Nascimento.

No que se refere à participação específica de Oneyda Alvarenga temos:

Música constitui uma temática expressiva nas páginas da RBF, comportando 15 textos no total. As abordagens sobre este assunto trouxeram um debate interessante sobre a diferenciação entre música folclórica e música popular, que se aproxima da própria delimitação do fato folclórico em geral. Segue por essa via o artigo de Oneyda Alvarenga, cujo título é justamente Música folclórica e música popular, e no qual diferencia as duas categorias, registrando que a música folclórica é própria das classes incultas das nações civilizadas, criada e usada anônima e coletivamente, ou quando muito, advém da acomodação de obras populares ou cultas que perderam seu uso nos meios originários. Na música folclórica inexistiria qualquer teorização ou codificação formal, haveria apenas a presença de processos técnicos muito muito rudimentares e sua transmissão ocorreria através de meios prático se orais. Para a autora esse tipo de música nasce e permanece intrinsecamente ligado às atividades e interesses do grupo, de onde absorve [...] as tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivas, o que confere elevado grau de representatividade [sic] nacional. (LORYM, 2010, p.51)

Quadro 4- Publicações de Oneyda Alvarenga

PUBLICAÇÕES	DATA	AUTORIA
A menina boba	1937	Oneyda Alvarenga
Poema. Partituras.	1943	Hans-Joachim Koellreutter; Oneyda Alvarenga
Dos canciones para canto y piano extraídas de los poemas de Oneyda Alvarenga A menina Boba.	1945	Claudio Santoro; Oneyda Alvarenga; Instituto Interamericano de Musicologia
Os cocos	1946	Oneyda Alvarenga
Melodias registradas por meios não-mecânicos	1946	Oneyda Alvarenga
Nocturnos: para voz media y piano. Partitura	1947.	Hans-Joachim Koellreutter; Oneyda Alvarenga. Montevideo
Musica popular brasileira. Monografias: Acervo Curt Lange,	1947	Oneyda Alvarenga
As melodias do boi e outras peças.	1947	Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga
Xangô (Registros sonoros de folclore musical brasileiro1)	1948	Oneyda Alvarenga
Quatro canções: para canto e piano. Partitura	1948	Claudio Santoro, Oneyda Alvarenga.
Chegança de marujos	1948	Oneyda Alvarenga
Catimbó	1949	Oneyda Alvarenga
Babassuê, Registros sonoros de folclore musical brasileiro; 4	1950	Oneyda Alvarenga
Música de Feitiçaria no Brasil.	1963	Mário de Andrade de; Oneyda Alvarenga
Catalogo historico-fonografico	1964	Oneyda Alvarenga
Mario de Andrade: um pouco	1964	Oneyda Alvarenga
Dicionário musical brasileiro. Obras de referencia	1968	Oneyda Alvarenga
Rodas. Canto Coral Infantil. Partituras	1982	Almeida Prado; Oneyda Alvarenga
Cartas	1982	Oneyda Alvarenga

Fonte: www.bn.br

Outra fonte que comprova a extensa produção de Oneyda Alvarenga encontra-se no Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001

[...]de toda essa atividade resultaram dezenas de ensaios, estudos que foram divulgados em jornais e revistas especializados no Brasil e no exterior: Cateretês do sul de Minas (separata da Revista do Arquivo Municipal, volume XXX, SP, Departamento de cultura, 1937); A influência negra na música brasileira (in Boletim latino-americano de música, tomo VI, instituto interamericano de musicologia, montevidéu-RJ, Imprensa nacional, 1945; melodias registradas por meio não mecânicos (in Arquivos Folclóricos da discoteca municipal, volume I, 1946); xangô (registros sonoros de folclore musical brasileiro, volume i, SP, DPM, 1948); Babasuê, (idem, volume III, 1950),chegança de marujos (idem, volume V, 1955) e outros. Dedicou-se também a preparar inúmeros originais de Mário de Andrade, para publicação ou republicação em obras completas).

Publicações: poesia – menina boba, 1938. Pesquisa- música popular Brasileira (Tradu. Castellana de José Lión Depetre. México, 1947. Música popolare brasiliana (tradução italiana de Cornélio Bisellho. Miliano, 1953) e música popular brasileira (Porto alegre, 1950), (COELHO, 2002, p. 532).

Oneyda após a sua aposentadoria EM 1968 ainda contribuiu com pesquisas desenvolvidas pelo IEB e mais recentemente no CCSP. Em 1982, depois de passar por várias sedes como indicado anteriormente como já dito, a Discoteca foi transferida para o Centro Cultural São Paulo e, a partir de 1987, passou a receber o nome de Oneyda Alvarenga em homenagem a sua primeira diretora, que exerceu o cargo até 1968. Hoje, a Discoteca Oneyda Alvarenga está organizada em três setores:

- a) **acervo Sonoro**: coleção de discos de música erudita, popular, nacional e estrangeira, que possui 45.000 discos de 78 rpm, 26.000 discos de 33 rpm e 1500 CDs.
- b) **acervo Impresso**: cerca de 62.000 partituras de música erudita, popular, nacional e estrangeira; 11.000 livros de música e hemeroteca musical com 1500 assuntos.
- c) o **Acervo Histórico** guarda documentos objetos, discos, mobiliário, filmes e fotografias provenientes dos projetos desenvolvidos nos primeiros anos de existência da Discoteca. Dentre os conjuntos preservados, encontram-se: a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938; o conjunto documental produzido pela Sociedade de Etnografia e Folclore, criada em 1936; a documentação histórico-administrativa da Discoteca Pública Municipal de 1935 a 1983; os filmes produzidos pelo casal Dina e Claude Lévi-Strauss; os registros de Camargo Guarnieri sobre o II Congresso Afro-brasileiro, realizado em Salvador, Bahia, em 1937; as monografias que participaram dos Concursos de Monografia sobre Folclore, promovido pelo Departamento de Cultura; as gravações para o Arquivo da Palavra e os documentos do Congresso Nacional da Língua Cantada de 1937, cuja proposta foi subsidiar estudos no campo da fonética.

5.4 A Discoteca Municipal de São Paulo na atualidade

Atualmente, a Discoteca Oneyda Alvarenga faz parte do Centro Cultural São Paulo e possui em seu acervo sonoro aproximadamente 45.000 discos de 78 rpm, 30.000 discos de 33 RPM e 2.500 CDs. Parte das coleções digitalizadas está disponível para audição

no site da Web Rádio CCSP (Centro Cultural São Paulo). Além de cerca de 62 mil partituras de música erudita, popular, nacional e estrangeira; 10 mil livros de música; 400 títulos de revistas e hemeroteca musical (recortes de jornal) com 1.700 assuntos, dentre outras coleções. A Discoteca Oneyda Alvarenga, desde a sua origem, continua a informar e a disseminar o que havia criado e sua permanência ao longo do tempo reflete a sua maior riqueza e seu caráter de preciosidade para a pesquisa musical e etnográfica. Em 1982 a Discoteca foi transferida para o Centro Cultural São Paulo e, a partir de 1987, passou a receber o nome de Oneyda Alvarenga em homenagem à sua primeira diretora, que exerceu o cargo até 1968. Hoje, a Discoteca Oneyda Alvarenga está organizada em três setores e as consultas permanecem constantes.

Em entrevista concedida pela atual diretora e o acesso ao Relatório Plurianual do CCSP, permitiu que construíssemos uma panorama de como a Discoteca funciona atualmente. Esse vasto material está disponível ao público gratuitamente na Discoteca, mas ainda sem corresponder à demanda e ao potencial do acervo.

A manutenção de projetos que priorizam a disponibilização do acervo e a formação de novos ouvintes, recuperam os propósitos firmados pela Discoteca desde a sua criação, em 1930. A compra e doação de material sonoro, alimenta o acervo, porém disponibilizar a riqueza que já faz parte da coleção da instituição para as consultas públicas. Entretanto, é preciso que os originais passem por um processo de recuperação e de digitalização. Neste sentido a digitalização proporciona a preservação dos materiais mais frágeis e permite a sua audição, em formato digital.

A conservação do acervo é realizada pela equipe da própria discoteca dentro do CCSP. Eles fazem conservação preventiva do material e quando há a necessidade de restauro ocorre a contratação de profissional especializado. A digitalização do acervo teve início priorizando as partituras, por ser o material mais consultado e o mais frágil. Posteriormente foi digitalizado os discos mais raros e antigos. A parte histórica do acervo fica armazenada na reserva técnica. Possibilitar a disponibilização do acervo histórico, dos materiais raros e frágeis que estão permanentemente guardados no Discoteca, foi a grande motivação para o programa de digitalização do acervo. Atualmente há a ampliação do Laboratório de Digitalização. Apenas uma parte do

acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga está digitalizada. Dentre as coleções digitalizadas estão a Coleção de Óperas Scivoletto, os shows e concertos realizados no CCSP em 2007 e 2008 e a Coleção Eduardo Baptista da Costa (78 RPM - Jazz), com 1500 fonogramas. Algumas das preciosidades do acervo são:

- a) o disco mais antigo presente na Discoteca foi gravado entre 1902 e 1904, pelo cantor Baiano. Saiu pelo primeiro selo brasileiro, Zon-O-Phone, número X-594, para a Casa Edison;
- b) uma das peças mais raras que há no acervo é a suíte sinfônica André de Leão e o Demônio encarnado (1941), de Heckel Tavares, com dedicatória do autor no libreto ao prefeito Prestes Maia;
- c) o acervo reúne mais da metade dos discos gravados em 78rpm no Brasil. Dos cerca de 28 mil de que se tem registro (no catálogo publicado pela FUNARTE), a Discoteca possui 15 mil;
- d) a Discoteca dispõe do maior acervo de discos das gravadoras brasileiras (1950 e 1960) Sinter, Elite Special, Star, Mocambo, Todamérica e Sertanejo (primeiro selo especializado em música regional);
- e) há também as primeiras gravações, feitas na década de 1950, de Roberto Carlos e João Gilberto (cantando como *crooner* do Grupo Garotos da Lua), quando eles ainda eram desconhecidos do público.

A ampliação do laboratório permitiu ao Centro Cultural São Paulo digitalizar a cada ano uma média de 7.200 fonogramas. Porém o mais importante é manter uma base de dados que fomente o acréscimo contínuo de material disponível para consulta e escuta no Paradas Sonoras, bem como permitindo a conservação do material original, especialmente as obras raras.

A digitalização do material prioriza fonogramas históricos em 78 RPM e LP's não lançados em CD. É meta do projeto disponibilizar nas unidades de audição e pesquisa gravações de shows e concertos realizados no Centro Cultural São Paulo, assim como programas da Web Rádio em alta qualidade.

Recentemente foi concluído uma parte do projeto de digitalização e restauração do acervo. Iniciado em 2003, o processo de preservação e informatização do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga acaba de ser concluído a primeira parte do projeto de digitalização. Com o objetivo de preservar mais de um século da produção musical popular e erudita do país, suas coleções de discos 78rpm e partituras brasileiras estão sendo digitalizadas e catalogadas em um banco de dados informatizado. No total, são mais de 30 mil fonogramas (cerca de 15 mil discos) e 10 mil partituras, já digitalizados. O projeto foi selecionado em concurso público nacional e contemplado pela Lei de incentivo à cultura do Ministério da Cultura, recebeu patrocínio R\$ 500 mil da Petrobras.

Com a digitalização a consulta às obras ficou mais fácil, pois, com a informatização o usuário, que antes era obrigado a recorrer às antigas fichas de papel, poderá, imediatamente, pesquisar nos computadores instalados na própria Discoteca; a segunda parte do projeto prevê o término da digitalização do acervo e a disponibilização no site do CCSP, Pela Internet (www.centrocultural.sp.gov.br). Segundo o Coordenador do projeto Francisco Coelho

A informatização é essencial para proteger o acervo. Com as partituras e fonogramas armazenados em computadores (e com cópias em CD's) a perda ou o dano de um exemplar original não acarretará dano ou desaparecimento de uma obra. As consultas passarão a ser feitas nos suportes digitalizados e não mais diretamente nas matrizes, que ficarão preservadas. Os discos de 78rpm, prensados em baquelite, um suporte extremamente frágil, quebram com facilidade. O desgaste acontece também pela audição do disco, que vai sendo riscado pelo contato da agulha com a sua superfície. Com as partituras o problema é bastante semelhante, já que seu manuseio constante faz com que o papel se deteriore. (Entrevista concedida ao jornal O Documento digital.)

Um dos problemas enfrentados na audição dos discos antigos é a falta de equipamentos disponíveis para reprodução. Com a digitalização esta questão é equacionada, na medida em que os fonogramas digitalizados, ficam livres de chiados e interferências, podendo ser ouvidos em CDs nas cabines e também em MP3. Esta ação de preservação amplia o acesso do público a gravações históricas, permitindo que grandes nomes da música popular brasileira deixem de ser esquecidos.

Caso seja necessário contato com os materiais originais, pesquisadores podem entrar em contato com a direção da Discoteca e requerer consulta ao acervo em suas matrizes, haverá a presença de um funcionário da discoteca, para a manipulação da matriz. Este atendimento especializado é realizado com frequência na discoteca. Segundo a atual diretora da instituição existem consultas especializadas envolvendo pesquisadores de etnomusicologia e pesquisas de alunos de biblioteconomia. Para este grupo de alunos as visitas são realizadas geralmente em grupos e ocorrem com agendamento prévio. São demonstrados toda a rotina de trabalho na DOA, incluindo, os processos de aquisição, processamento técnico, banco de dados, classificação, armazenamento e a conservação e o restauro também são tópicos apresentados.

Quanto ao público geral, ele é amplo, incluindo frequentadores do CCSP, até pesquisadores especializados. Porém a maior frequência encontra-se no público escolar, com alunos de várias séries; a média mensal de consultas varia em 1.600 usuários. Os discos mais populares são os mais consultados, com a busca de cantores e grupos de música Pop e de música popular.

Em um dos projetos de atendimento ao público e de pesquisa ao acervo, estão as audições nas dependências do CCSP, onde o ouvinte pode através de um visor realizar a busca e escutar através de fones de ouvido. Foram projetados quatro formatos de mobiliário e equipamento para esses pontos de audição. Todos os equipamentos contarão com tela LCD em que serão exibidas informações completas a respeito da música executada.

Esses equipamentos estarão localizados na área da Discoteca e são dirigidos a pesquisadores, que terão acesso a um sistema de busca informatizado que lhes permitirá selecionar músicas por autor, intérprete, título, gênero, data, etc. Cada unidade estará composta por uma poltrona especialmente desenhada para este fim e um computador. Nessas estações, também será exibido o número de tombo que permite localizar o álbum de origem na Discoteca. Existem três unidades deste tipo de Estações de pesquisa. A Figura a seguir apresenta a estação.

Figura 22. Estação de pesquisa



Fonte: CCSP- Foto de Carlos Rennó

A outra modalidade de acesso ao acervo está nas Estações de audição de LPs e CDs, localizadas na área da Discoteca, e servem ao público que queira ouvir material ainda não digitalizado. Cada unidade consiste em uma poltrona que seguirá um padrão adotado para o novo mobiliário da Discoteca e um fone de ouvido ligado aos toca-discos operados pelos atendentes do setor. Existem quatro unidades disponíveis. A Figura abaixo apresenta uma dessas estações;

Figura 23. Estação de áudio



Fonte: CCSP- foto de Carlos Rennó

Finalmente a terceira modalidade de audição são as Estações de audição para duplas, nelas dois ocupantes podem ouvir a mesma seleção musical. Localizadas em pontos do Centro Cultural São Paulo onde há grande circulação de público, privilegiando espaços com vista aos jardins da instituição. Cada unidade consiste numa cadeira com encosto móvel que permite que os dois ocupantes sentem-se olhando para o mesmo lado ou para lados opostos, além de um computador que permite o acesso a seleções especiais do acervo digitalizado e dois fones de ouvido. Existem três unidades desta modalidade. E ainda existe uma unidade de audição coletiva, onde é possível acomodar até seis

peças; esta estação está localizada numa área central do CCSP onde há grande circulação de público. A Figura abaixo demonstra a estação coletiva.

Figura 24 Estação de áudio coletivo



Fonte: CCSP- foto de Carlos Rennó

A Discoteca conta com um relatório de empréstimo e um cadastro de usuários. Entretanto, os dados mais específicos de circulação, programas de atendimentos ao usuário, bem como de compra, doação e tratamento técnico, gastos e investimentos são apresentados no relatório geral do CCSP. Como o objetivo da tese foi o de investigar a formação e criação da Discoteca como espaço de preservação patrimonial, não iremos detalhar os aspectos gerenciais da discoteca no momento presente.

No que se refere à catalogação e indexação do acervo, as fichas de catalogação são praticamente as mesmas, tanto na descrição, quando a classificação dos assuntos desde os tempos de Oneyda Alvarenga. Porém, quando a DOA foi incorporada ao CCSP, houve a inclusão das fichas no banco de dados geral do CCSP.

A Discoteca, possui em seu acervo histórico uma coleção pessoal de Oneyda Alvarenga, bem como de um acervo de formação (livros, periódicos e anotações da Oneyda na formulação dos serviços da discoteca), porém, não houve ainda um trabalho de descrição do acervo. Sabe-se que Oneyda Alvarenga era leitora assídua de temas ligados à organização de bibliotecas, biblioteconomia, etnologia, música, dentre outros assuntos em diversas línguas. Este acervo de referências é composto em sua maioria por livros estrangeiros; ressalta-se, porém que como participante da SEF, Oneyda possuía treinamento em processamento técnico de acervo etnográfico e frequentemente é

relatado por ela em publicações a consulta de dicionários especializados etc. Há também publicações sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas.

Em 2006, houve a Inscrição do acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga no livro do tomo histórico e no livro do tomo arqueológico, etnográfico e paisagístico. O processo de tombamento tem a principal função principal de manter a salvaguarda do acervo e principalmente fazê-lo parte da memória nacional, ampliando sua inclusão em projetos de proteção seja no Brasil ou no Exterior. Em 2007 foi feita a homologação da Discoteca para o título de salvaguarda da memória na UNESCO; porém, foi conferido apenas a sua inscrição, o processo de inclusão deste programa, exige a validação por vários especialistas e há uma concorrência entre outros acervos. Por enquanto o processo permanece na fase de avaliação.

Segundo a entrevista realizada com a equipe da Discoteca sempre existe a necessidade de viabilizar projetos para que ocorra a restauração deste acervo. Atualmente os projetos de manutenção, divulgação e de restauro, existentes são exclusivos do acervo da Missão de pesquisas folclóricas, e não incluem o restante do acervo.

Apenas o acervo histórico possui as qualificações necessárias para serem considerados referências para o patrimônio imaterial. Segundo Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, socióloga do Centro Cultural São Paulo e responsável pela documentação, o tombamento representa o reconhecimento da importância do acervo como parte do patrimônio histórico nacional, além estabelecer garantias da integridade do material “O tombamento serve como uma espécie de 'certificado', estabelecendo garantias de que o acervo não pode ser, por exemplo, fragmentado ou dividido como consequência de alguma mudança política ou administrativa no âmbito dos órgãos envolvidos na sua guarda e conservação”, afirma. Outro ponto positivo, segundo Cerqueira, é o aumento da visibilidade do acervo para o público em geral e uma possível facilidade para obtenção de verbas para conservação e exposição.

Após a publicação da LEI Nº 15.380, DE 27 DE MAIO DE 2011²⁵ pela Prefeitura de São Paulo, houve a transferência de uma parte do acervo para o parque Ibirapuera, no Pavilhão Ibirapuera. A equipe da DOA está empenhada em recuperar este acervo. Afinal, o tombamento do acervo histórico da discoteca permite garantir a sua preservação no conjunto documental, não permitindo neste caso que ocorra dissociação do acervo, mantendo a sua organicidade. Tal fato demonstra que mesmo as coleções que possuem credências evidentes de sua importância e raridade, são sujeitos as decisões governamentais ignorando a singularidade de material e seu caráter histórico cultural.

²⁵ Projeto de Lei nº 09/10, do Executivo, aprovado na forma de Substitutivo do Legislativo). Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Theatro Municipal de São Paulo; cria cargos de provimento efetivo e em comissão; extingue o departamento Theatro Municipal; absorve as gratificações que especifica na Escala de Vencimentos do Quadro de Atividades Artísticas; dispõe sobre o afastamento de servidores da Administração Direta; altera o art. 1º da Lei nº 14.132, de 24 de janeiro de 2006, e dá providências correlatas.

CAPÍTULO 6: CONCLUSÃO

Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do passado antes que o tempo passe tudo a raso”. Cora coralina – poemas dos becos de Goiás e estórias mais.

Existem eventos da cultura brasileira que se não fossem reais seriam ótimas aventuras de ficção, como aquelas dos desbravadores da antiguidade ou de filmes de aventura. Porém, a Missão de Pesquisas Folclóricas aconteceu e nos deixou um legado importante e maravilhoso. Como dito anteriormente a união do grupo, o trabalho de equipe e a orientação magistral de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga fizeram com que fosse possível, mesmo com os mais diversos obstáculos, completar uma viagem aos moldes das grandes expedições do passado.

No início da tese apresentamos questões acerca da dimensão informacional que todos os atores, ligados ao patrimônio vivenciam na atualidade, ou seja, como disponibilizar aos usuários de forma consciente, sem prejuízo ao público, meios com qualidade de informação, em seus suportes preservados numa coleção. Mais do que tudo, agir com responsabilidade e servir de fato ao compartilhamento de um acervo coletivo, servindo ao público mais especializado, ou mesmo àqueles ainda em processo de formação.

Neste sentido, esta tese pretendeu reescrever um momento da história do Brasil, mantido em um dos acervos mais significativos da cultura brasileira. Para tanto, foi necessário resgatar a trajetória da construção do patrimônio nacional, bem como o brilhantismo e a determinação de dois de seus protagonistas, Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade e ainda dos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Especificamente na Ciência da Informação esta tese, teve como intenção apresentar a experiência da criação da Discoteca Oneyda Alvarenga como um modelo possível de análise da informação, constituindo-se como um espaço para futuros estudos; para tanto, pretendia em termos metodológicos debater três objetivos: o primeiro deles, diz respeito ao protagonismo de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga para o conceito de patrimônio cultural utilizado na atualidade. Frente a este desafio ao final concluímos que se trata de uma tarefa que exigiria uma abordagem mais ampla, pois, podemos perceber que o conceito de patrimônio é uma soma, que se concretiza através da contribuição de diversos saberes advindos do trabalho e do investimento de intelectuais, da militância de entidades e de associações, das intervenções oriundas de demandas em torno da preservação de bens tangíveis e intangíveis, ou em última media como determinações governamentais e de organismos internacionais, como a UNESCO, por exemplo.

O segundo objetivo da tese dizia respeito às principais referências teóricas que permeiam o entendimento de patrimônio cultural imaterial do Brasil à medida em que foi realizado um levantamento sobre a vida e o trabalho dos protagonistas acima citados, a fim de oferecer uma organicidade para compreender as ações e empreendimentos realizados por eles. Verificamos, que Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga construíram um amplo conjunto de estudos e publicações na intenção de preservar e dar ciência à sociedade das músicas do cancionero popular, bem como da cultura em seus aspectos mais amplos.

A partir do levantamento documental criterioso através de fontes e referências sobre os temas, patrimônio cultural, patrimônio Imaterial, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, a Discoteca e da Missão de Pesquisas Folclóricas, nos levou a compor um quadro teórico relativo à construção do patrimônio imaterial, salientando seus marcos fundamentais, bem como das principais instituições de defesa da cultura e do folclore.

A perspectiva da formulação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e do Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR), como instrumentos específicos para o reconhecimento e à preservação de Bens Culturais Imateriais, se materializam como as metodologias adequadas para compor um conjunto de referências informacionais relativos ao patrimônio imaterial. Ademais são de fato os mecanismos legais que fundamentam o papel da documentação no processo de inscrição dos bens culturais intangíveis nestes instrumentos.

O alcance desta pesquisa não nos permite afirmar se o trabalho realizado por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga na Missão de Pesquisas Folclóricas foi um elemento determinante para a formulação do Anteprojeto de lei, que em última análise se materializou no Registro e no Inventário. Como dito anteriormente afirmar esta conexão é ultrapassar os objetivos dessa tese.

Sobre esta questão, a história da Discoteca e em especial da Missão de Pesquisas Folclóricas, permite que se faça uma dedução de que a metodologia de coleta de informações que a equipe da Missão, aplicou e a sistemática e ordenamento na organização do material coligido por Oneyda Alvarenga na Discoteca, são próximos

daquelas apresentadas na metodologia que o Registro e o Inventário apresentam para o patrimônio cultural imaterial.

Para elevar a Missão de Pesquisas Folclóricas como um “laboratório”, ou como a versão minimalista dos modelos oferecidos pelo Registro e o Inventário é assunto que para os propósitos desta tese significa ir além das possibilidades apresentadas, mas certamente em outros estudos oferecerá um vasto campo de pesquisa, podendo inclusive utilizar do acervo coletado pela Missão dentre outros documentos pertencentes à Discoteca, neste caso, realizando um estudo comparativo entre as metodologias.

Por fim o nosso último objetivo pretendia identificar as relações informacionais estabelecidas pela Discoteca e seus desdobramentos acerca do trabalho informacional atual em torno do registro da cultura imaterial. Certamente podemos verificar que o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas é consultado seja por especialistas, ou por pesquisadores de diversas áreas. As motivações desses usuários, vão desde as informações relativas a etnomusicologia, folclore e sobre patrimônio imaterial; também há grupos de estudantes de biblioteconomia, museologia, história e conservação, que consultam o acervo com o objetivo de verificar as condições de tratamento técnico utilizado, armazenamento e restauro.

Somam-se além da coleção da Missão um importante acervo musicográfico histórico, com originais em 78 RPM, discos de Goma-laca, dentre outros suportes de gravação mecânica, que representam a história da música e da cultura nacional. Este precioso acervo ao passar por tratamento digitalizado permite por um lado manter a preservação de seus originais e ampliar o alcance do acesso ao público.

O compromisso em disponibilizar o acervo e de produzir conhecimento permeou e orientou as ações da Discoteca. Por outro lado, o excepcional trabalho de documentação exercido por Oneyda Alvarenga sobre os materiais coletados pela Missão, concretizou esta orientação, pois o volume de informações colhidas proporcionou um volume documental extenso. Em seus registros históricos, é possível verificar suas atividades, que hoje denominamos de difusão cultural, com detalhes de pré-produção, produção e dos impactos sobre o seu público na época. A indicação de que havia registrado essas informações e produzido publicações sobre as atividades da Discoteca constitui fonte de

informação privilegiada proporcionando para diferentes áreas do conhecimento afins com o tema da memória e da preservação patrimonial, motivos para novos estudos.

Durante todo o tempo em que Oneyda Alvarenga ficou à frente da Discoteca, até a sua aposentadoria, raros foram os momentos em que o acervo não estava disponível à consulta pública. As poucas interrupções que ocorreram foram ocasionadas em função das numerosas mudanças de endereço, ou por intervenções técnicas, como a reforma de equipamentos ou cabines de audição. Mas nunca por releituras do papel da discoteca no contexto cultural da cidade.

Sobre este aspecto, a tese evidenciou que Oneyda implantou serviços que hoje denominamos “estudos de usuários”, “educação de usuários”, “disseminação seletiva de informações”, “serviço especializado de referência informacional”, “planejamento organizacional”, “difusão e mediação cultural”; de forma geral, em termos do que se apreendeu em relação à DPM evidencia que Oneyda Alvarenga inovou em inaugurar princípios de uma organização eficiente expressos nos serviços prestados, hoje caracterizados como serviços especializados de informação, bem como nas concepções de atendimento ao usuário em consultas individuais ou mesmo em grupos.

O fato é que ela conseguiu, a Discoteca sobreviveu para um novo momento, o momento da informação digital e de acervos virtuais. Como os registros mantidos na instituição permanecerão e serão utilizados nos dias de hoje vai depender desta adaptação aos novos tempos e dos projetos de política cultural norteadores do processo de democratização e informação do Município de São Paulo. Ao que parece os incentivos dados à digitalização do acervo e de sua disponibilização no site do CCSP e de retomar antigos serviços de extensão, da Discoteca, como as audições, e agora a rádio Web, vêm proporcionando a ampliação de seu público e fortalecendo a imagem da instituição na sociedade.

Nesse sentido, é urgente seguir com o objetivo de manter e disponibilizar a documentação do bem cultural imaterial para que o mesmo possa servir de referência cultural para a salvaguarda do conhecimento e posterior consulta. Esta é a grande inovação no trabalho elaborado por Oneyda Alvarenga na Discoteca Municipal no início do século passado.

Assim, este trabalho criado por Oneyda Alvarenga, permite ao cidadão de hoje conhecer como eram as músicas, os rituais e demais manifestações culturais da época. Além disso, e mais significativamente, permite, conforme determina no presente a função do Registro e do Inventário para o trato do patrimônio imaterial, oferecer à sociedade informações que possam contribuir para a valorização das memórias e histórias locais.

Destaque para o pioneirismo refletido em suas atividades e da natureza do acervo da instituição, uma das primeiras no País nesta modalidade. É importante mostrar que ao dar espaço para a manutenção e a preservação desse acervo, permitiu que se revelasse, através do trabalho de Oneyda Alvarenga, não só o aspecto de preservação da memória e da identidade, mas fundamentalmente como o registro e o acesso tornam possível viabilizar o conhecimento e a informação.

Desta forma o trabalho de Oneyda na Discoteca eleva sua condição pioneira por agir garantindo o acesso, a democratização e a preservação de informações de cunho cultural, vertente que orienta as instituições modernas, garantindo ao longo do tempo o anseio proposto em 1938 onde “Compartilhar, hoje, a riqueza do acervo é atender a um dos ideais de Mário de Andrade, que entendia que o projeto do Departamento destinava-se ao estudo e uso nacional”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marta. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. In: **Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ABID, A. Mémoire du monde: préserver notre patrimoine documentaire. In: IFLA GENERAL CONFERENCE (64. 1998 : Amsterdam). [.http://www.ifla.org](http://www.ifla.org)
- ALVARENGA, Oneyda. A discoteca pública Municipal. **REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL**. Volume LXXVII. 1942.
- _____. Música folclórica e música popular. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 9, nº 25, set./dez. 1969, p. 219-229.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRADE, Mário, ALVARENGA, Oneyda. **Cartas**. São Paulo: Duas cidades. 1983.
- _____. Ensaio sobre a música brasileira. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Itatiaia Editora. 2002, 328p.
- ARANTES, Antônio. **Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais**. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.
- AUBERT. *Pedro Gustavo*. A REVISÃO DO CATÁLOGO HISTÓRICO-FONOGRÁFICO DA DISCOTECA. 2010.
- ONEYDA ALVARENGA. Disponível em <<http://www.odocumento.com.br/print.php>> Acesso em 20/10/1013.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **Estudos Avançados**. v.;1, n. 35. Pp. 231-253.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545p.
- BECK, Ingrid. **Manual de conservação de documentos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985. (Publicações Técnicas, 42).
- BLOMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**. n 43. Dezembro de 2011, pp.415-444.
- BIRMAN, Joel. Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos;16(1), 2009. p.195-216,
- BOGARD, J. W.C. van. **Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas**. Coord. Ingrid Beck. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: Fundação Getúlio Vargas, [19--?]. (Cadernos técnicos, 42).

BOLLOS, Liliana. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. **MÚSICA HODIE**. Vol. 6 - Nº 2 – 2006.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (Org.). **CONSTELAÇÃO Capanema**: intelectuais e política. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista(SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p.11-35.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: **Cultura brasileira**: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 31-58.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 11 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BONATO, Nailda Marinho da Costa. **Documentação fílmica e iconográfica como ferramenta para a história da educação**: A escola profissional para o sexo feminino através da imagem fotográfica. Tese (Doutorado em Educação na área História, Filosofia e Educação) Campinas-SP: Unicamp, 2003.

BRANCO, Jorge Freitas. Sobre documentação etnográfica. **Etnográfica**, vol. 3, n.2, 1999, pp. 431-436

BRANDÃO, Ana Maria de Lima, LEME, Paulo de Tarso R. Dias Paes. Documentação especial em arquivos públicos. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.1, n.1, pp.51-59, jan/jun. 1986.

BRANDI, C. Brandi. **Teoria da Restauração**. 2.ed. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 (Coleção Artes & Ofícios). 261p.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em <www.cultura.gov.br> acesso em 14/12/2009.

BRASIL: Decreto-lei n.º 1.211, de 16 de setembro de 1953. Dispõe sobre o Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Estado do Paraná. Patrimônio Cultural. Secretaria de Estado da Cultura (SEES). Governo do Paraná. Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Curadoria do Patrimônio Histórico e Artístico.

BRASIL: Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Disponível em <www.iphan.gov.br> acesso em 10/02/2011.

BUARQUE, Marco Dreer. **Documentos sonoros**: características e estratégias de preservação. Disponível em <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/03/documentos-sonoros-caracteristicas-e.html>> acesso em 2012.

BURGI, Sérgio. **Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais**. Colaboração de pesquisa: Sandra Cristina Serra Baruki. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

CABRAL, A. M. R. A Ciência da Informação, a Cultura e a Sociedade Informacional. In: REIS, A. S. dos; CABRAL, A. M. R. (Orgs). Informação, cultura e sociedade: 2- =interlocuções e perspectivas. Belo Horizonte: Novatus, 2007. pp. 18-46

CABRAL, Maria Luisa. **Amanhã é sempre longe**: crônicas de P & C. Lisboa: Gabinete de Estudos, 2002.

_____. Conservação preventiva, por quê? **Rev. Páginas Arquivos & Bibliotecas**. Lisboa, n. 15, p. 7-27, 2005.

CAMARGO, Célia Reis. Centros de documentação e pesquisa histórica: uma trajetória em 30 anos. CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. (Org.). **CPDOC 30 anos**. Textos. Rio de Janeiro: FGV, pp. 21-44, 2003.

CAMARGO, Célia. Informação e Memória: a cinemateca brasileira e o patrimônio histórico audiovisual. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 143-154, jan/jun 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do social. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n.º 23, p. 95-111, 1994.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CAPURRO, R. Epistemologia e ciência da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., Belo Horizonte, 2003. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Ciência da informação da UFMG, 2003. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancib_p.htm>. Acesso em: 04 fev. 2007.

CAPURRO, Rafael. **Epistemologia e Ciência da Informação**. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancib> Acesso em: 1 nov.2003.

CARDOSO, Ana M. P. Retomando possibilidades conceituais: uma contribuição à sistematização do campo da Informação Social. **Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG**, Belo Horizonte, v.23, n.2, p.107-114. Jul./Dez.

_____. Pós-modernidade e informação: conceitos complementares? **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1 p. 63-82. jan./jun. 1996.

CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá**: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1983. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e ciências humanas da universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

Carta de Atenas, 1931. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=814C2129FE955EF4EDAE91E2461BF40F?id=232>> acesso em 19 fev 2008.

Carta de Veneza, 1964. Disponível em <
<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=814C2129FE955EF4EDAE91E2461BF40F?id=236> > acesso em: 19 fev 2008.

Carta de Washington, 1987. Disponível em <
<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=814C2129FE955EF4EDAE91E2461BF40F?id=256>> acesso em 19 fev 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 19, n. 54 p.56-78.

CHAUÍ, M.. Política Cultural, Cultura Política e Patrimônio Histórico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA, 1991, São Paulo. **O Direito à Memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1997. (Biblioteca da educação, série 6. Filosofia, v. 2).

CHIZZOTTI, A.: **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez. 2005.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora da UNESP, 2001. cap.3, 4 e 5.

COSTA, Antônio Felipe Corrêa. Ciência da Informação: o passado e a atualidade. **Ciência da Informação: Brasília**. v.19, n.2, p. 137-173, jul./dez.. 1990.

CORRÊA, Heloísa (Org.). **Oneyda Alvarenga: em íntimas lembranças**. São Paulo: Scortecci, 2013.

CUNHA, E. P. CUNHA, E.S. Políticas públicas sociais. In: CARVALHO, A. (Org.). **Políticas Públicas**. Belo Horizonte: UFMG/PROEX. 2002. P. 11-26.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2008. v. 16, 451 p

DAUFENBACK, Vanessa. **Mário de Andrade e a cultura popular brasileira**. Araraquara: [s.n.], julho de 2008.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL/IPHAN. Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: IPHAN, 2006.

DIAS, Eduardo Wense. O específico da ciência da informação. In: AQUINO, M. A. **O campo da ciência da informação: gênese, conexões e especificidades**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002. p.87-99.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 222 P. (Coleção Histórica).

O Documento - Uma Impressão Digital. Discoteca Oneyda Alvarenga conclui projeto de digitalização e restauração do acervo. Disponível em <<http://www.odocumento.com.br/print.php?id=113475>>. Acesso em 23/10/2013.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2º Ed. São Paulo; Hucitec; PMSP, 1985.

DUTRA, Eliana de Freitas. O Não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu retrato do Brasil. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 233-252, 2000.

DUTRA, Renato Luís de Souza; TAROUÇO, Dutra Liane; KONRATH, Mary Lucia Pedroso. SACCA – Sistema Automático de Catalogação de Conteúdo Audiovisual. Novas Tecnologias na Educação, v.3, nº 2, Novembro, 2005

_____. **O Ardil Totalitário**: Imaginário político no Brasil dos anos 30. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, 1997.

_____. **Em Busca da Tradição Nacional (1947-1964)**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular 2008, série: Caminhos da Cultura Popular no Brasil.

EDMONSON, Ray. Audiovisual archiving: philosophy and principles. Paris: UNESCO, 2004.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história. **Revista Brasileira História**, São Paulo. v.26, n.5, p. 263-280.

FENELON, D. R.. Políticas Culturais e Patrimônio Histórico. In CONGRESSO INTERNACIONAL PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA, 1991, São Paulo. **O Direito à Memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Educação Patrimonial e Cidadania: uma proposta alternativa para o ensino de história. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: USP, 1993. p. 265-276.

_____. **Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937)**. II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa. 2010. Acesso em 21/08/2010 Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/18-JOS%C3%89-RICARDO-ORI%C3%81-FERNANDES.1.pdf>>.

FERREIRA, Sueli Mara S. P. Novos paradigmas da informação e novas percepções do usuário. **Ciência da Informação**, Brasília, v.25, n.2, p.159-160, maio/agosto, 1996.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzauchi. Objetos, lugares de memória. In: MICHELON, Francine T, F. (Org.). **Fotografia e memória**: ensaios. Pelotas: Editora e gráfica universitária da UFPel, 2008. p.43-66.

FERRÉS, Joan. Pedagogia dos Meios Audiovisuais e Pedagogia com os Meios Audiovisuais. In SANCHO, Juana M. **Para Uma Tecnologia Educacional**; Org. Porto alegre: Art Med, 1998, p.127-155.

FERRÉS, Joan. **Vídeo e educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 1997. 316p.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 66.

FRAGOSO, Ilza da Silva. **Instituições – memória**: Modelos institucionais de proteção ao patrimônio cultural preservação da memória na cidade de João Pessoa. Dissertação defendida em 2008.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 6^a ed. Ver. Ampl. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 230p.

FREIRE, Isa Maria. ARAÚJO, Vânia M. Responsabilidade social da ciência da informação. **Transinformação**, Campinas, v.11, n.1, jan./abr. 1999, p. 7-15.

FRONER, Y. G. **Memória e Preservação**: a construção epistemológica da Ciência da Conservação. Texto manuscrito.

FUNARTE / SMC-SP Instituto Nacional do Folclore. **Mário de Andrade e a sociedade de etnografia e folclore**. São Paulo, 1983.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. Política de atuação cultural. Disponível em <http://portal2.pbh.gov.br/pbh/index.html?idNv2=25&idConteudoNv2=9073&emConstrucaoNv2=N&verServicoNv2=S&idNivel1Nv2=10&nivel3=>> acesso em 21 dez. 2007

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; RAMBELLI, Gilson. **Patrimônio cultural e ambiental**: questões legais e conceituais. São Paulo: Annablume, 2009. 245 p.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 72p. (Passo-a-passo; 66).

GALVÃO, Os conceitos dos termos Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**. São Paulo, v.26, n.1/2, p.100-114, jan./jun.1983.

GARCIA, J. C. Ribeiro. Conferências do Georgia Institute of Technology e a Ciência da Informação: “de volta para o futuro”. **Informação & Sociedade**: Estudos, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 43-66, jan.-jun. 2002.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1995.

GODOY, Arilda S., Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, v.35, n.2, Mar./Abr. 1995a, p. 57-63.

_____. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. In **Revista de Administração de Empresas**, v.35, n.3, Mai./Jun. 1995b, p. 20-29.

GOMES, Ângela de Castro (Org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, S. C. **Técnicas alternativas de conservação**: recuperação de livros, revistas, folhetos e mapas. Belo Horizonte: UFMG, 1997. 108p.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007. 256p. (Coleção: Museu, memória e cidadania). Disponível em <http://nau1.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf> acesso em 02/08/2013.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio. Ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 29.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memórias e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988, p.264-275.

GONÇALVES, Yaci-Ara Froner. **Os domínios da memória** – um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. São Paulo: Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas – USP, 2001. (tese).

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, M. N. As relações entre ciência, Estado e sociedade: um domínio de visibilidade para as questões da informação. **Revista de Ciência da Informação**, Brasília, v. 32, n. 1, p. 60-76, jan./abr. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-19652003000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 ago. 2008.

GONZÁLEZ de GÓMEZ, Maria Nélide. Metodologia de pesquisa no campo da Ciência da Informação. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, v.1, n.6, Dez. 2000. Disponível em: <<http://www.dgzero.org>>. Acesso em: 05 Jan. 2003.

GUEDES, Tarcila. **O lado doutor e o gavião de penacho**: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: o serviço do patrimônio histórico (SPHAN). São Paulo: Annablume, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice / Editora Revista dos Tribunais, 1990. (Biblioteca Vértice de sociologia e política).

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS (IFLA). **Safeguarding our documentary heritage.** Disponível em: <<http://www.ifla.org/VI/6/dswmedia/en/texts.htm>>. Acesso em: 24 fev. 2005.

KUHN, Thomaz. **A estrutura das Revoluções Científicas.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber:** manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da Informação.** Tradução. M. Yêda Gomes. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LE GOFF, Jacques. In: **Einaudi 1: Memória/ História.** Portugal: Imp. Nacional Casa da Moeda, 1982, 95-106.

LEBENSZTAYN, Ieda. A compreensão da vida e da arte de Mário de Andrade: suas cartas. **Estudos Avançados**, São Paulo. V.22, n.62, p.357-364.

LE MOS, C. A. **O que é patrimônio histórico.** 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LINO, L. A. S., HANNESCH, O. AZEVEDO, F. C. **Política de Preservação no âmbito do gerenciamento de Coleções Especiais:** um estudo de caso no Museu de Astronomia e Ciências Afins. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/planor/documentos/Lucia_Alves.pdf> acesso em: 19 set 2008.

LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.20, n.57, p. 143-176.

LONDRES, Maria Cecília. **Construção das políticas internacionais de referência para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

LOPES, Cláudio Fragata. O último sonho de Mario de Andrade. **GALILEU.** 2000. Ano 9, n. 104. 86p.

LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 135-164. jul.- dez. 2005.

MACEDO, Danilo Matoso. Documentação e patrimônio edificado recente. I Seminário Latino-Americano Arquitetura e Documentação, Belo Horizonte. 2008.

MAGGIE, Yvonne. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.20, n.58. p. 5-25.

MARTELETO, R. M. Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 30, n. 1, p. 71-81, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v30n1/a09v30n1.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2007.

MARTELETO, Regina Maria. Conhecimento e Sociedade: pressupostos da antropologia da informação. In: AQUINO, M. A. **O campo da ciência da informação: gênese, conexões e especificidades**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2002. p.101-115.

MENESES, José Newton Coelho. **Modos de fazer e a materialidade da cultura “imaterial”**: o caso do queijo artesanal de Minas Gerais. Patrimônio e memória. Unesp – fclas – cedap, v. 5, n.2, p. 19-33 - dez. 2009.

MEY, Eliane Serrão Alves. **Acesso aos registros sonoros**: elementos necessários à representação bibliográfica de discos e fitas. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 1999.

MICELI, Sérgio. O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal: anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, DIFEL, 1984. pp.53-94

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOLINARI JUNIOR, C. **Como gerenciar documentos audiovisuais**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2004. (Projeto Como Fazer).

_____. **Imagem em movimento: organização, conservação e acesso**. Belo Horizonte. CRAV-FMC. 2004. Palestra.

MORELATTO, Andréa Bruscin; MANTOVANI, Nilza da Silva; LOVIZIO, Sandra Maria. **Preservação e Conservação**. São Paulo, 2008. (Coleção Cadernos de Pesquisa).

MOURA, M. A. Ciência da informação e semiótica: conexão de saberes. **Encontros Bibli**: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Florianópolis, n. especial 2, p. 1-17, 2. sem. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/366/430>>. Acesso em: 12 jun. 2007.

MUGIA, E. I. , YASSUDA, S. N. Patrimônio histórico cultural: critérios para tombamento de bibliotecas pelo IPHAN. **Perspectivas em ciência da informação**, v.12, n. 3, p. 65-82, set./dez. 2007.

NASCIMENTO, D. M. A abordagem sócio-cultural da informação. **Informação & Sociedade. Estudos**, João Pessoa v. 16, p. 21-34, 2006.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisas em administração**, São Paulo, v.1, nº 3, 2º sem./1996.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Editora Hucitec – Fapesp, 2005.

_____. Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 27, p.233-255, jul. 2008

NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagens e representação em mulheres mucisistas: algumas reflexões sobre mulheres violonistas. In: MICHELON, Francine T, F. (Org.). **Fotografia e memória**. Pelotas: Editora e gráfica universitária da UFPel, 2008. p.43-66.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. **A escultura devocional na época barroca**: aspectos teóricos e funções. *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, no18, 2000.

OLIVEN, Rubem George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, R.;CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 79.

ORIÁ, Ricardo.“O Ceará de pedra e bronze: os monumentos históricos em praça pública” In: CHAVES, Gilmar (org.). **Ceará de Corpo e Alma**: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ORTEGA, C. Relações históricas entre biblioteconomia, documentação e ciência da informação. **DataGramZero** - Revista de Ciência da Informação, v. 5, n. 5, out. 2004. Disponível em: <http://www.datagramazero.org.br/out04/Art_03.htm>. Acesso em: 20 jul. 2010.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. Um outro herói modernista. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 2, p.175-196.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008. 116p. (Primeiros passos; 331)

PINHEIRO, L. V. R. Campo interdisciplinar da ciência da informação: fronteiras remotas e recentes. In: _____ (Org.). **Ciência da informação, ciências sociais e interdisciplinaridade**. Brasília: IBICT, 1999. p. 155-182.

_____. Gênese da Ciência da Informação ou sinais anunciadores da nova área. In: AQUINO, M. de A. **O campo da Ciência da Informação**: gênese, conexões e especificidades. João Pessoa: Ed. Universitária, 2002. p. 61-86.

PINHEIRO, L. V. R.; LOUREIRO, J. M. M. Traçados e limites da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 42-53, jan./abr. 1995. Disponível em: <http://www.dabiblioufma.hpg.com.br/documentacao/art04Pinheiro_Loureiro.pdf>. Acesso em: 22 set. 2007.

POSSAMAI, Z.R. O patrimônio em construção e o conhecimento histórico. **Revista Ciência e letras**, Porto Alegre, v.25, n.27, p. 189-203, jan./jun. 2000.

REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Semestral – primeiro semestre de 2013. Disponível em <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca3.pdf> acesso em 22/04/2012.

REIS, A. S. dos. Informação, cultura e sociedade no PPGCI: contrapontos e perspectivas. In: CABRAL, A. M.; REIS, A. S. (Org). **Informação, cultura e sociedade: interlocuções e perspectivas**. Belo Horizonte: Novatus, 2007.

REIS, A. S. dos. Retórica-ideologia-informação: questões pertinentes ao cientista da informação. **Perspectivas em Ciências da Informação**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 145-160, 1999. Disponível em: <<http://www.eci.ufmg.br/pcionline/index.php/pci/article/viewFile/563/349>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

REIS, A. S.; MOURA; M. A; RIBAS, C. S. da Cunha. Oralidade, mediações e digital storytelling: potencialidade e a afirmação das narrativas do sujeito. In: ENANCIB: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador, 2007.

RENDÓN ROJAS, M. Á. Relación entre los conceptos: información, conocimiento y valor: semejanzas y diferencias. **Ciência da Informação**, v. 34, n. 2, p. 52-61, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://www.ibict.br/cionline/viewarticle.php?id=690&layout=abstract>>. Acesso em: 02 maio 2008.

REUNALT, L. V. **A ciência da informação e sua configuração epistemológica: análise com base nas linhas de pesquisa da área**. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007

Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional. Mário de Andrade. N. 30. 2002.

REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: Do 'aproveitamento a reapropriação'. In: Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. **Do Folclore à Cultura Popular**. São Paulo: USP, 1990, 1-31p.

ROBREDO, JAIME. **Organização dos documentos ou organização da informação: uma questão de escolha**. *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.5 n.1 fev/04* . disponível em < http://www.dgz.org.br/fev04/Art_05.htm > acesso em 2013.

ROLLAND, Denis. O historiador, o Estado e a fábrica de intelectuais. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (org.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SALA JÚNIOR, Dalton Pedro. **Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: história oficial e Estado Novo**. São Paulo, 1988. 198p. (Dissertação de Mestrado)

SAMPIETRI, Carlos Eduardo. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: (1935-1945)**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e ciências humanas da universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANT'ANNA, Márcia. **A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios**. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem & enigmas. **Revista USP**, n.16. dez./jan./fev. 1992-1993.

SANTOS, Francisco Edvander Pires. Documentos e Informações Audiovisuais: a teoria arquivística e as técnicas da Biblioteconomia aplicadas à organização de arquivos de TV. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**. v.14, n.5, out. 2013.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, José Carlos Teodoro, SOARES, Mariza Maria de Jesus Vieira, COSTA Paulo Henrique Ellery Lustosa. **Ciudadanía, nuevos actores sociales y de desarrollo Sociedad Civil y Políticas Públicas en Brasil Ciudadanía, nuevos actores sociales y desarrollo Algunos escenarios**. <disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:7MHjOIKcKTEJ:www.ibrad.org.br/site/%3Fposicoes%3DArtigos,Mostra%26LocalID%3D19+Ciudadan%C3%ADa,+nuevos+actores+sociales+y+de+desarrollo+Sociedad+Civil+y+Pol%C3%ADticas+P%C3%ABlicas+en+Brasil+Ciudadan%C3%ADa,+nuevos+actores+sociales+y+desarrollo+Algunos+escenarios&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em 10 de novembro de 2009.

SANTOS, Matildes Demétrio. **Ao Sol Carta é Farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas**. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 1998.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41- 61, jan./jun. 1996.

SCARABUCI, Marcelo; KAFURE, Ivette. Diretrizes para digitalizar e conservar os suportes de som. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 14, n. 3, p. 140-152, set./dez. 2009.

SHERA, J. H. Epistemologia social, semântica geral e biblioteconomia. **Ciência da Informação**, Brasília, v.6, n.1, p.9-12, jan./jun. 1977.

SILVA, Armando Malheiro. Informação, cultura e patrimônio: uma abordagem exploratória feita no campo emergente da ciência da Informação. In: JORGE, Víctor Oliveira (Coord.). **Conservar para quê?** 8ª Mesa-redonda de Primavera. Faculdade de

Letras da Universidade do Porto. 2004. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10040.pdf>>.

SILVA, Kalina Vanderlei, SILVA, Maciel Henrique Silva. **Dicionário de conceitos históricos**. 2ed. São Paulo: Contexto. 2006.

SILVA, Regina Helena A.. Pra não morrer... é só amarrar o tempo no poste: memória e patrimônio. **História & Perspectivas**, v. 1, p. 11-27, 2009.

SILVESTRE, Karin. A Discoteca Pública Municipal. **Revista D'ART**. Centro Cultural São Paulo, n. 5, p. 50-55, 1999.

SIQUEIRA, André Henrique de. **Arquitetura da Informação**: Uma proposta para fundamentação e caracterização da disciplina científica. Tese, UNB. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2012. 250f.

SMIT, J. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa? **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, Nova Série, v.1, n.2, p.27-36, 2000.

SMIT, J. O documento audiovisual ou a proximidade entre as três Marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v.26, n.1/2, p.81-85, 1993.

SOARES, Ana Lorym. **Revista Brasileira de Folclore**: intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). Dissertação (mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2010. 216 f.:

SOARES, C.P. **Repensando o patrimônio**: novos dilemas e potencialidades nas políticas de preservação. 2006. 158f. Dissertação (mestrado em arquitetura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SPINELLI JÚNIOR, J. **A conservação de acervos bibliográficos e documentais**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. 90p.

TARGINO, Maria das Graças. A interdisciplinaridade da ciência da informação como área de pesquisa. **Revista Informação & Sociedade**, v. 5, n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/519501.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2004.

TONI, Flávia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de cultura de São Paulo**. São Paulo; Centro Cultural São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1984.

_____. Missão: pesquisas folclóricas. **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008.

TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antônio de. Mário de Andrade no Café **Estudos Avançados**, São Paulo v.13, n.37, p. 261-264, ND

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor. 236 p. 1997.

UNESCO. **Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**. Brasília, DF: UNESCO, 2003. 236p.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 332p.

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José. Memória e História. Fundamentos, convergências, conflitos. In: Maria José Wehling. (Org.). **Memória Social e Documento**. 1 ed. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1997, v. 1, p. 9-26.

WERSIG, Gernot. **Information Science: the study of postmodern knowledge usage, Information processing e management**: Oxford, v. 29, n.2, p. 229-939, 1993.

WILLIAMS, Daryle. **Memória e Preservação**. Estudos históricos. 1997. p.373-379.

ZUÑIGA, Solange. A importância de um programa de preservação em arquivos públicos privados. **Rev. Registro**, Indaiatuba, ano 1, n. 1, p. 2002, p. 71-89, jul. 2002.

Vídeos:

Mário de Andrade. MEC. 2008-02- [Ensino Fundamental Final: Língua Portuguesa: 13. Vídeos](#)
.Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=f0y22eHQSHM>>

Mário de Andrade: reinventando o Brasil [Mestres da literatura]. [Brasil. Ministério da Educação \(MEC\). Secretaria de Educação a Distância \(SEED\)](#) disponível em<<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/677>>

Mário de Andrade, o escritor que chocou a burguesia. Disponível em<<http://objetoseducacionais2.mec.gov.br/handle/mec/8557>>.

Mário de Andrade e os primeiros filmes etnográficos no Brasil. Centro cultural são Paulo. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>>

Heróis de todo mundo. Mário de Andrade Disponível em<(1893-1945) <http://www.youtube.com/watch?v=SCAG2vgalXc>>

Mário de Andrade . Reinventando o Brasil. Tv puc-tv escola.Disponível em, <http://www.youtube.com/watch?v=nJRV2Yys9is>>
Memória da missão de pesquisa folclóricas em tacaratu (PE). Núcleo de etnomusicologia UFPE/ associação respeita Januário.15':33. Disponível : < <http://www.youtube.com/watch?v=mQa1o5-UDbo>>

Sobre a Missão de pesquisas folclóricas de 1938 (Álvaro Carlini). Programa Em tese. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=NimoJtEvh5Q>> 15'33''.

Entrevista Álvaro Carlini.
<http://www.youtube.com/watch?v=esEoi6F9YZQ> data

Disponível em