ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

Ano 2 – Nº 2 | Arquivo Nacional | Novembro de 2016

ISSN 24474177

No período histórico em que vivemos, o Ministério da Justiça e Cidadania atua como instrumento capaz de contribuir para a construção da cidadania e da identidade nacional, bem como para garantir os direitos sociais em seus mais amplos e irrestritos aspectos.

Diante de responsabilidades relacionadas às diversas conjunturas e atribuições que evoluíram ao longo do tempo, abarcando desde a administração dos negócios eclesiásticos durante o Império, passando pelo momento em que a pasta se incumbiu dos chamados "negócios interiores", transpassando pelo período militar, até chegar ao restabelecimento da democracia, observa-se o papel relevante do Ministério da Justiça e Cidadania nos diversos acontecimentos, estando sempre atento ao processo de aprendizado, adaptação e transformação que naturalmente se estabelece quando os novos desafios se impõem à sociedade brasileira.

Neste prisma, deve-se referendar e enaltecer o relevante papel do Arquivo Nacional, órgão criado em 1838, cujo aspecto social é absolutamente crucial para o exercício da cidadania, para a preservação da memória nacional, e em especial, para a gestão dos documentos produzidos na esfera pública brasileira.

O festival *Arquivo em Cartaz* é na sua essência uma mostra com imagens de arquivos e traços imprescindíveis para a reflexão e conotação da sutileza estética e estratégica do audiovisual no Brasil.

Especialmente sinto-me gratificado em colaborar com evento de tal magnitude e alcance.

Alexandre de Moraes
Ministro de Estado da Justiça e Cidadania

Encontro-me repleto de alegria por presidir mais um festival de cinema, o *Arquivo em Cartaz*, Festival Internacional de Cinema de Arquivo.

Tal e qual, como secretário de cultura do Distrito Federal me senti honrado em presidir o 39º Festival de Cinema de Brasília, um dos mais festejados a ocorrer na capital da República.

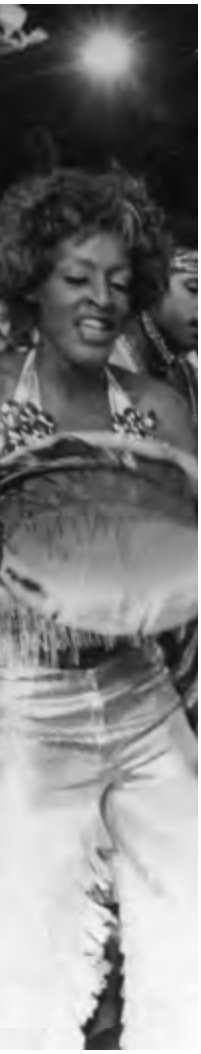
Em certo aspecto, os dois festivais carregam peculiaridades, o de Brasília por seu forte apelo político e normalmente com temas que envolvem debates sociológicos, filosóficos, antropológicos e do cotidiano, com interpretações subsidiadas pelo caráter crítico, embrenhado por épicos que farão parte de acervos históricos e, porque não, de pesquisas.

O *Arquivo em Cartaz* é um evento criado para divulgar e incentivar a realização de filmes com imagens de arquivo e para debater e refletir sobre a preservação de acervos cinematográficos.

Como se já não bastasse tantos aspectos relevantes, o tema título do festival deste ano são os *100 anos do samba*.

Por mera coincidência, tal tema se encontra com mais um privilégio que eu recebi: ter convivido com o carnavalesco e artista plástico Joãosinho Trinta, e com ele percorrer o mundo dos carnavais, com sua inusitada criatividade, e, obviamente, envolver-me com o samba em todos os seus estilos.

Com o Trinta, trabalhei para o lançamento do documentário *Trinta*, o mesmo título dado ao longa-metragem que narra parte de sua exitosa trajetória.



Portanto, são vários os motivos que me enchem de orgulho: o Arquivo, o Cinema e o Samba. Não poderia haver combinação melhor e nem presente tão bem cadenciado.

Ser diretor-geral do Arquivo Nacional, órgão criado há quase 180 anos (iniciaremos as comemorações a partir de janeiro próximo), responsável pelo Sistema de Gestão de Documentos de Arquivos (Siga), integrante da estrutura do Ministério da Justiça e Cidadania, faz com que eu tenha não só o olhar de um executivo, gestor a serviço da cultura, da cidadania e do processo de gestão de documentos, mas traz a mim também a incumbência de permanentemente atrair a atenção para a importância e finalidade desta instituição.

O *Arquivo em Cartaz* é uma ferramenta poderosa de difusão, que discute temas universais, apresenta diversidade cultural, estimula a reflexão, desperta para a consciência e cidadania.

Espero que o festival de 2016 possa gerar empatia, provocar emoções, compartilhar ideias e conhecimento, promovendo cada vez mais o Arquivo Nacional e sua capacidade de atender às diversas manifestações no âmbito da gestão documental, da pesquisa, da diversidade cultural e especialmente da competência de seus técnicos, dedicados e persistentes em fazer que, com nossa memória, seja preservada a identidade sociocultural do nosso país.

José Ricardo Marques
Diretor-Geral do Arquivo Nacional

Copyright © 2016 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Cidadania
Alexandre de Moraes

Diretor-Geral do Arquivo Nacional
José Ricardo Marques

Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Mauro Domingues

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Marcelo Siqueira

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Antonio Laurindo (curadoria)
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (pesquisa)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
José Claudio Mattar

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

Agradecimentos
Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ)

novembro | 2016

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

Apresentação 6
Antonio Laurindo

Onde mora o samba no documentário brasileiro contemporâneo? 10
Guilherme Carréra Campos Leal

Cartola – música para os olhos: forma histórica e experimentação 21
Bernardo Oliveira

Salvaguarda e preservação digital do patrimônio audiovisual em instituições públicas no Brasil 32
Rubens R. Gonçalves da Silva, Adriana Cox Hollós, Ricardo Sodré Andrade, Neiva Pavezi, João Ricardo Chagas dos Santos, Equipe de bolsistas atuantes na pesquisa

"Calcanhares de arquivo": a experiência da pesquisa em arquivos audiovisuais brasileiros 42
Amanda Tristão Parra

Memória musical brasileira 56
Bia Paes Leme

A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro 66
Nilcemar Nogueira

El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México 78
Sandra Alondra Aguiñiga Quintana
Circe Itzel Sánchez González

A propaganda da política: os filmes do Ipes 88
Viviane Gouvêa

Meu caro amigo Chico Moreira! 96
Mauro Domingues

Haroldo Costa em cena: samba, luta e história 104
Viviane Gouvêa

Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica 108
Ana Moreira

A magia do imaginário 110
Joel Pizzini

Conservação de documentos audiovisuais 112
Fátima Taranto

Os arquivos do amanhã 114
Valéria Morse

Mostra competitiva 116
Mariana Monteiro da Silveira

Memória musical brasileira

Bia Paes Leme

Beatriz Campello Paes Leme é mestre em música pela UniRio e coordenadora de música do Instituto Moreira Salles.

Acervos musicais podem ter diversas origens, sendo as mais comuns a prática musical propriamente dita, em uma ou mais das múltiplas funções que abrange (compositor, arranjador, instrumentista, cantor etc.), e o colecionismo, geralmente associado à pesquisa, formal ou informal, nas áreas de interesse do colecionador. Em ambos os casos o material reunido pode ser de natureza específica ou suplementar.

O material específico é "portador" do fato musical: são as partituras (manuscritas ou editadas), que trazem a música escrita e potencialmente executável, e as gravações (em discos, fitas, filmes e outros suportes), que registram a execução musical. Já o material suplementar fornece informações que permitirão compreender e contextualizar o fato musical: são livros, periódicos e publicações em geral, além de documentos, imagens, objetos etc.

O presente trabalho busca mostrar a importância do material específico para a historiografia da música brasileira, em particular dos discos de 78 rotações gravados na primeira metade do século XX, como fonte viva de preciosas informações sobre nossa música popular.

Música escrita no Brasil

A chegada dos jesuítas ao Brasil do século XVI marca oficialmente a entrada em nossas terras do ensino sistemático da música e dos instrumentos musicais de origem europeia. José Ramos Tinhorão estende esta influência até o século XVIII:

> O ensino de solfa nos colégios dos jesuítas desde o século XVI e, depois, a instituição de mestres de capela nas principais igrejas do setecentos, garantiram sempre, ao lado das criações de conjuntos musicais por ricos senhores de engenho e fazendeiros, o cultivo da música por toda a colônia. Tratava-se, porém, nestes casos, ou de música religiosa para atender às necessidades litúrgicas das igrejas, ou erudita, de escola, para embalar a megalomania de uns poucos potentados. Embora o recrutamento de instrumentistas para a formação de tais grupos orientados por padres ou mestres europeus se desse quase sempre nas camadas baixas (os jesuítas aproveitando o talento natural dos índios, os fazendeiros ricos seus escravos negros, e as corporações militares e os "arrematantes" de música para festas e teatro,

os brancos e mulatos das classes pobres das cidades), a música que produziam não tinha como traduzir a cultura original de seus componentes.[1]

Durante os primeiros séculos do pós-descobrimento, portanto, circulou no Brasil a música escrita de origem europeia, com possível predomínio do repertório sacro. Mas a descoberta e intensa exploração do ouro em Minas Gerais, a partir dos primeiros anos do século XVIII, deu origem a um novo tipo de concentração urbana, as "vilas", onde a atividade musical floresceu significativamente. E graças à pesquisa de campo realizada em diversas cidades mineiras pelo musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997), nos anos 1940 e 1950, foram recuperados alguns dos mais antigos registros escritos de uma música feita no Brasil, por brasileiros: a música colonial mineira. São centenas de obras compostas por nomes como José Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (1738-1813), Francisco Gomes da Rocha (1745-1808) e Marcos Coelho Neto (1763-1823), constituindo um conjunto que impressiona, sobretudo, pela qualidade.

Já os primeiros sinais de uma música brasileira de natureza popular, parecem coincidir com o processo de urbanização ocorrido nos dois principais centros da colônia, Salvador e Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII. Ali surgiram os "barbeiros", músicos amadores, autodidatas, em geral negros ou mestiços, que usavam seu talento para reproduzir e adaptar a música de origem europeia que chegava a seus ouvidos. Evoluindo ao longo do século XIX, os barbeiros foram pouco a pouco se profissionalizando, e seus "ternos" – trios formados por flauta, cavaquinho e violão – passaram a marcar presença nas casas de classe média e nas festas populares.

A partir da década de 1870, houve crescente adesão de músicos de maior habilidade técnica a essas formações, muitos deles vindos da prática erudita ou de ban-

1 TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p. 121.

das civis e militares, contribuindo para a consolidação do "choro" – esta, sim, uma música instrumental brasileira de características bem definidas, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo.

Como prática essencialmente ligada às classes populares, o choro teve na transmissão oral seu principal canal de difusão. E o rico repertório do século XIX não teria chegado aos nossos dias não fosse a existência de uma rede paralela de transmissão escrita, como explica Pedro Aragão:

> Em tais ambientes populares, boa parte das composições surgia ao sabor do momento. Assim, músicas criadas muitas vezes de improviso se popularizavam e eram repassadas oralmente em uma espécie de "rede musical" que abrangia instrumentistas de toda a cidade (e muitas vezes de todo o país). [...] Ora, em paralelo a esta rede de transmissão oral, e de certa forma em complemento a ela, havia também uma rede de transmissão escrita, formada por instrumentistas que eram normalmente solistas de sopro (flauta, clarinete, trombone etc.), ligados à tradição das bandas e, portanto, conhecedores da pauta musical. Estes instrumentistas tinham por hábito formar compilações do repertório que gostavam de tocar, muitas vezes aprendido "de ouvido". [2]

Passados de mão em mão ou encontrados casualmente por familiares entre os guardados de antigos chorões, esses cadernos de partituras garantiram a sobrevida de um número expressivo de composições, que vêm confirmar a qualidade e sofisticação do choro desde suas origens. No final dos anos 1990, os músicos Maurício Carrilho e Anna Paes empreenderam extensa pesquisa, com apoio da Rio Arte, que resultou no *Inventário do repertório do choro (1870-1920)*, catálogo com cerca de oito mil obras de compositores de todo o Brasil. Nos anos 2000, o trabalho passou a ser coordenado pelo Instituto Casa do Choro, e atualmente chega a 14 mil o número de partituras catalogadas.

A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, causou profundas transformações no cenário musical da cidade. A comitiva, com cerca de 15 mil pessoas, trouxe um bom contingente de músicos – entre compositores, cantores, instrumentistas, mestres de banda e de capela –, além de partituras e instrumentos, inclusive o piano, que em pouco tempo tornou-se presença obrigatória nos salões das famílias abastadas e, já a partir do final da década de 1820, também nos lares da crescente classe média urbana. Logo surgiram as casas editoras de partituras, prontas a alimentar um mercado cada vez mais receptivo ao repertório nacional:

> O fato é que a partir de meados da década de 20 começam a aparecer no Rio de Janeiro indícios, ainda que de maneira esporádica, de publicações de caráter musical: métodos para o ensino da música em geral e edições de partituras, principalmente para piano e voz. O repertório que interessou os pioneiros da impressão musical no Rio de Janei-

2 ARAGÃO, Pedro. "Inéditas e redescobertas". In: LEME, Bia Paes; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro (org.). *Pixinguinha*: inéditas e redescobertas. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012, p. 10.

> ro foram as modinhas, os lundus e duetos, geralmente com acompanhamento de piano. [...] O mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino do piano, flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro.[3]

Se durante as primeiras décadas do século XIX o piano foi cultivado essencialmente no ambiente doméstico, sem pretensões além do entretenimento familiar, a partir dos anos 1850 começaram a despontar os compositores que fizeram deste instrumento um dos protagonistas na fixação de nossa música popular: são nomes como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), entre muitos outros. As editoras logo perceberam o potencial do novo filão e passaram a publicar generosamente o repertório pianístico, possibilitando sua difusão e permanência. Essas partituras vêm sendo coletadas, já há alguns anos, pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias. Em 2015, Alexandre criou o Instituto Piano Brasileiro (IPB), que tem entre seus principais objetivos a catalogação – por editora e número de chapa – de todas as partituras publicadas no Brasil desde o século XIX. Trata-se de um desafio e tanto, se pensarmos que o número total pode ultrapassar a casa das dezenas de milhares. Atualmente o banco de dados do IPB conta com cerca de dez mil entradas.

Ainda no rol das mudanças ocorridas com a chegada da corte portuguesa, houve a valorização de conjuntos instrumentais mais numerosos, como as orquestras e bandas. Surgidas no século XVIII, de início como precárias ampliações dos grupos de barbeiros, as bandas começaram a se profissionalizar a partir de 1810, patrocinadas por instituições civis e militares, proporcionando significativa evolução técnica a seus músicos e também a seus mestres. Estes, aos poucos, viram-se aptos a transcrever para aquelas formações a nascente música brasileira, lançando os fundamentos de uma escola de arranjo que terá em Pixinguinha, no século XX, um ilustre discípulo.

Quanto à música vocal, ultrapassou as fronteiras das salas e salões e ganhou espaço nos cafés cantantes e teatros. À modinha e ao lundu, remanescentes do século XVIII, vieram juntar-se a canzoneta e o maxixe. Nas últimas décadas do século XIX, o teatro de revista consolidou-se como principal gênero de espetáculo popular cantado, convertendo-se em importante opção de trabalho para cantores, músicos, compositores e arranjadores, e ajudando a movimentar o mercado editorial com a publicação de partituras das canções de sucesso em versão para voz e piano. Além de revelar a grande variedade de gêneros musicais ali praticados, o repertório é rico em letras que evocam – geralmente com muito humor – fatos e personagens marcantes da época.

3 LEME, Monica. *Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX)*: modinhas e lundus para "iaiás" e "trovadores de esquina". Texto apresentado no I Seminário sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro: FCRB/UFF-PPGCOM/UFF-LIHED, 2004, p. 2.

Música gravada no Brasil

Depois de uma série de idas e vindas, o tcheco (naturalizado americano) Frederico Figner (1866-1947) instalou-se no Rio de Janeiro em 1896, trazendo um fonógrafo[4] para exibição pública. O sucesso foi tanto que no ano seguinte ele abriu uma loja para venda de fonógrafos, fonogramas, partituras, instrumentos musicais e outros artigos importados. Em 1900, fundou a Casa Edison, com sede na rua do Ouvidor n. 107, e, em 1901, passou a gravar em cilindros a música brasileira. Infelizmente, raros exemplares deste suporte sobreviveram, tornando impossível resgatar essa parte de nossa história. Restaram apenas os catálogos da Casa Edison e os anúncios em jornais da época, onde se pode ler que ela era a única que oferecia "o repertório dos populares cançonetistas Cadete e Baiano", além de "1.000 fonogramas com as melhores polcas, valsas, marchas, mazurcas, schottisches e choros executados pela banda do Corpo de Bombeiros".[5]

Em 1900, o gramofone[6] chegou ao Brasil. Segundo Humberto Franceschi,

> Figner já percebera que ele tocava mais alto que os cilindros, daí passou a importar os aparelhos e discos gravados na Europa e nos Estados Unidos. Vendia tudo que chegava, especialmente as gravações de bandas militares e de árias de ópera.[7]

Em julho de 1901, tiveram início as negociações entre Fred Figner e Frederick Prescott, fundador da Zonophone International, em Berlim, para viabilizar a gravação da música brasileira com a nova tecnologia. Em dezembro, fechadas as bases do acordo, Prescott enviou ao Rio de Janeiro um técnico, o sr. Hagen, com a missão de gravar 175 chapas de sete polegadas e 75 de dez polegadas, no estúdio improvisado por Figner nos fundos da casa n. 105 da rua do Ouvidor. Entre abril e maio, veio novo especialista, o sr. Pancoast, que gravou nada menos que 187 chapas de sete polegadas e 321 de dez polegadas. As ceras gravadas eram remetidas por navio para a fábrica da Zonophone, onde os discos eram prensados.

Assim começou a história do disco no Brasil, utilizando o sistema mecânico de gravação em 78 rotações por minuto, e por mais de dez anos as bolachas de cera viajaram de navio para serem prensadas lá fora. Só no final de 1913, Figner conseguiu realizar o sonho de atuar sobre todas as fases da produção, inaugurando aqui a fábrica Odeon.

Durante a fase mecânica (1902-1927), foram gravados no Brasil cerca de sete mil discos, dos quais mais da metade pela Casa Edison. Outros selos surgiram no período

4 O fonógrafo, inventado por Thomas Edison em 1877, gravava e reproduzia sons usando como suporte um cilindro, que depois de gravado era chamado "fonograma".

5 Informações colhidas de anúncios da Casa Edison, publicados no jornal *Correio da Manhã* em dezembro de 1901 e janeiro de 1902, respectivamente.

6 No gramofone, inventado por Emil Berliner em 1887, os sons eram gravados por uma agulha num disco plano coberto de cera. Esse disco era depois usado como matriz para a prensagem dos exemplares.

7 FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001, p. 75.

– como Faulhaber, Favorite, Victor Record, Columbia, Brasil, Popular, Jurity, Imperador, Phoenix e Gaúcho, entre outros. Mesmo perdendo quantitativamente para a gravadora de Figner, eles foram responsáveis por registros preciosos. Os discos mecânicos, em especial os dos primeiros anos, são os mais raros, e muitos podem mesmo ser considerados perdidos. São gravações de valor inestimável, pois registram repertório e formas de interpretar praticados ainda no século XIX, período em que nossa identidade musical começou a se definir. Daí a grande preocupação de colecionadores e pesquisadores em localizar e preservar os exemplares remanescentes.

Foi também Fred Figner quem inaugurou a gravação elétrica no Brasil, em meados de 1927, dois anos depois do lançamento da nova tecnologia nos Estados Unidos. Durante a fase elétrica (1927-1964), foram gravados aqui cerca de 28 mil discos, dos quais quase cinco mil lançados pela Odeon.

Entre 1933 e 1948, Odeon, Victor e Columbia controlaram o mercado fonográfico, em perfeita sintonia com os sucessos que o rádio produziu em sua fase áurea. É a época dos grandes cantores e das orquestras mantidas pelos estúdios de gravação, reinado do samba e da marchinha. Mas os anos seguintes foram de declínio comercial da música brasileira:

> [...] inicia-se uma verdadeira invasão de ritmos e melodias estrangeiras, com imediato reflexo no trabalho de nossos compositores, arranjadores e intérpretes. [...] É nesses anos – mais precisamente a partir de 1948 – que o sucessivo aparecimento de novas gravadoras (Star, Sinter, Todamérica etc.) aumenta o número de marcas para mais de 150, em 1963.[8]

O primeiro disco brasileiro de 33 rotações foi lançado pela Sinter em 1951. De início a nova tecnologia competiu muito timidamente com a antiga, mas a partir de 1958 os 78 rpm foram definitivamente suplantados.

Diferentemente dos discos de 78 rotações, gravados diretamente na cera, os de 33 eram registrados primeiramente em fita magnética, e a partir desta produzia-se a matriz para prensagem. Este é certamente um dos fatores que contribuíram para a maior preservação das gravações em 33 rpm, além do material mais leve e resistente dos discos e, em certa medida, de uma possível conscientização das gravadoras quanto à sua responsabilidade.

As matrizes de 78 rotações, infelizmente, desapareceram. Restaram os discos propriamente ditos e, mais do que isso, o incansável empenho de colecionadores de todo o país. Em 1975, como resultado do I Encontro de Pesquisadores da Música Popular, em Curitiba, eles conquistaram o apoio da Funarte para produzir o primeiro catálogo da *Discografia brasileira 78 rpm*, publicado em 1982:

> Já nos anos 30, Almirante fazia uma discografia de maneira simplificada, anotando, apenas, o número do disco, repertório, gênero e data do lançamento; em 1956, Nirez (em Fortaleza) iniciava seu levantamento, incluindo, além dos

8 SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v. I, p. VII.

dados acima, o nome do intérprete; na mesma época, Gracio (em Natal) e Alcino (em Taubaté) passariam a se interessar pelo assunto, reunindo-se a Nirez num intercâmbio de dados; finalmente, em 1968, seria a vez de Jairo (no Rio de Janeiro) – com a valiosa colaboração de Almirante e seu arquivo – que iria integrar-se ao grupo em 1973. Residindo em região onde se localizam as melhores fontes de pesquisa, Jairo teria condições de elaborar um trabalho mais completo, o qual, acrescido do item "número de matriz", sugerido pelo Nirez, resultaria no catálogo em sua forma definitiva. [9]

Este monumental trabalho tornou-se obra de referência para colecionadores e pesquisadores da música brasileira. Depois de sua publicação, Nirez dedicou mais sete anos a produzir a versão digital, reunindo todas as informações num banco de dados que vem sendo permanentemente atualizado e enriquecido com novas descobertas.

Sobre a música popular

Enquanto no contexto erudito a partitura é um documento essencial, chegando mesmo a confundir-se com a obra da qual é portadora, a identidade da composição popular é associada fundamentalmente à sua melodia. Assim, tudo que se pode agregar a uma linha melódica para que ela se torne um fato musical completo – base rítmica, harmonia, contracantos, partes acessórias etc. – vai além do campo de ação do compositor e passa a ser função do intérprete ou, mais formalmente, do arranjador. Isto é fácil de constatar se confrontarmos duas ou mais execuções de uma música por intérpretes diferentes: a melodia é a mesma, mas pode receber tratamentos radicalmente distintos, sem que isso configure ameaça à integridade da composição.

Esta característica confere à interpretação – e em particular ao seu registro, a gravação – relevância redobrada. Se até a chegada do século XX o único modo de se perpetuar uma composição era a transmissão oral ou escrita, o que vemos a partir daí pode ser considerado uma verdadeira revolução. No Brasil especialmente, onde a gravação fonomecânica foi rapidamente assimilada, tanto pela classe musical como pelo público consumidor, a expressiva produção fonográfica dos anos 1900 a 1950 possibilitou o acesso das novas gerações ao repertório e às práticas interpretativas de um período essencial para a compreensão do que hoje entendemos como música popular brasileira.

Atuação do Instituto Moreira Salles (IMS)[10]

Inaugurada no ano 2000, a Reserva Técnica Musical do IMS tem sob sua guarda 15 acervos, entre eles os de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, nomes seminais de nossa música popular,

9 Ibidem, p. I. O texto cita Almirante – Henrique Foreis Domingues (1908-1980) – e os coautores da *Discografia*, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez (1934-), Gracio Guerreiro Barbalho (1917-2003), Alcino de Oliveira Santos (-1996) e Jairo Severiano (1927-).

10 O Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição cultural sem fins lucrativos, e dedica-se à guarda e difusão de acervos nas áreas de fotografia, iconografia, literatura e música.

e os de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, colecionadores e pesquisadores com valiosos serviços prestados à preservação da cultura brasileira em geral, e da música em particular.

O acervo fonográfico tem atualmente cerca de vinte mil discos de 78 rpm, sendo que as coleções Franceschi e Tinhorão comparecem com seis mil cada, e nos oito mil restantes estão reunidos diversos conjuntos menores, recebidos em doação nos últimos anos. As duas coleções principais foram inteiramente digitalizadas em 2002 e as gravações estão disponíveis para pesquisa e audição pela internet, no site do Instituto.

Em 2010, a Reserva Técnica Musical (RTM) ganhou seu próprio estúdio e o processo de digitalização passou a ser feito internamente. Assim, as novas coleções são higienizadas, inventariadas, e seguem para digitalização os discos ausentes no conjunto Tinhorão/Franceschi. Nesse processo, o acervo digital já foi ampliado em mais de duas mil gravações.

Dos colecionadores da nova geração recebemos, vez por outra, o pedido de digitalização de um disco recém-descoberto. Foi o caso das gravações de Chiquinha Gonzaga, ao piano, encontradas por Gilberto Inácio Gonçalves num "disco popular" não lançado comercialmente. Casos assim são menos raros do que se imagina, pois tanto a gravação quanto a prensagem eram, de início, processos muito artesanais, dando chance a trocas de rótulo, incoerências na numeração e outras tantas surpresas que tornam mais complexo – e certamente mais emocionante – o trabalho do colecionador.

Em 2015, Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo) e seu filho Otacílio Azevedo Neto passaram a colaborar com a RTM como consultores para o acervo de 78 rotações. Com Nirez orientando os trabalhos de pesquisa e catalogação, e Otacílio os de digitalização e restauração de áudio, estamos caminhando para criar, em 2017, um portal dedicado à *discografia brasileira em 78 rpm*, onde o IMS buscará congregar instituições públicas e privadas, colecionadores e pesquisadores, em torno da recuperação deste patrimônio único. A médio e longo prazo o objetivo será reunir todos os discos conhecidos em um grande banco de dados, disponibilizando, além das gravações, as imagens dos rótulos e todas as informações que possam ser levantadas sobre cada fonograma.

Longe de ser tarefa simples, a empreitada exige um esforço coletivo. Mas a perspectiva de proporcionar a músicos, pesquisadores e apreciadores da música brasileira a experiência de ver reunidos, em um só endereço, cinquenta anos de história ricamente ilustrados com som e imagem, é o que deve inspirar o trabalho. Assim como nosso dever de preservar este grande legado para as gerações futuras.

2 PH 0 FOT 03755.088: Portela no desfile das escolas de samba de 1973. Correio da Manhã

4 PH 0 FOT 04280.013: Unidos de São Carlos no desfile das escolas de samba de 1973

5 PH FOT 15134.15: Pixinguinha, junho de 1956. Correio da Manhã

PH FOT 765.18: Ataulfo Alves e suas cabrochas. S.d. Correio da Manhã

7 EH NEG 8721.001: Saguão da rádio Roquette Pinto. S.d. Agência Nacional

8-9 MIS 42769: Ataulfo Alves com as Pastoras e Bola Sete. S.d. Museu da Imagem e do Som

11 PH FOT 15125.10: Violão de Noel Rosa. Dezembro de 1963. Correio da Manhã

20 PH FOT 15015.20: Cartola, novembro de 1971. Correio da Manhã

30-31 PH FOT 4440.29: Incêndio na Praia do Pinto, maio de 1969. Correio da Manhã

33 FF FMF 7.2 (6): Catálogos e folhetos de artigos cinematográficos, s.d. Família Ferrez

40-41 ML DPE FOT 008-01: Mário Lago em desfile do bloco de carnaval Sodade do cordão, 1987. Mário Lago

43 J 323: Periódico A Fita, 1916

54 W3 10 0407.02: Humberto Moraes Franceschi

55 PH FOT 12315.021: Emilinha Borba, outubro de 1972. Correio da Manhã

57 W3 10 1424_01: Humberto Moraes Franceschi

64-65 PH FOT 3709.087. Unidos de São Carlos, fevereiro de 1969. Correio da Manhã

76-77 PH FOT 4278.19: Ritmistas da Unidos de Vila Isabel, fevereiro de 1969

86-87 PH 0 FOT 00253.018: Morro da Mangueira. Correio da Manhã

88,92 QL 0 CDI.1: Panfleto "Carta da Integração" e folheto "O que é IPÊS". IPES

94-95 PH FOT 15085.021: Moreira da Silva ensaiando "Na subida do Morro," setembro de 1959. Correio da Manhã

97 W3 10 0904.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi

101 W3 10 0369.01: Fundo Humberto Moraes Franceschi

102-103 PH FOT 253.003: Morro da Mangueira, fevereiro de 1968. Correio da Manhã

104 PH 0 FOT 17566.009: Haroldo Costa, fevereiro de 1970

PH 0 FOT 17566.003: Haroldo Costa e Luis Bonfá, em ensaios para

a peça Orfeu da Conceição, setembro de 1956. Correio da Manhã

106 Fotogramas Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa E 043. Entrevista com Haroldo Costa no programa É preciso cantar, junho de 1978

107 PH 0 FOT 01020.008: Haroldo Costa em encenação do grupo Brasiliana, s.d. Correio da Manhã

115 PH FOT 15125.23: Mostra em homenagem a Noel Rosa, dezembro de 1967.Correio da Manhã

120 PH FOT 3921.8: Em cima da hora, março de 1973.Correio da Manhã

As imagens que ilustram o artigo A musealização de um patrimônio imaterial brasileiro são de responsabilidade do Museu do Samba e retratam o cotidiano do mesmo.

As imagens que ilustram o artigo El área de acervos del Centro de Capacitación Cinematográfica en México são de responsabilidade do Centro de Capacitación Cinematográfica e retratam o cotidiano do mesmo.

Esta obra foi impressa pela
Globalprint Editora e Gráfica Ltda.
Rua Sara Kubitschek, 472, Loja, Darcy Vargas,
Contagem, MG, CEP 32372-200, Brasil
Tiragem: 1.000 exemplares