Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Carlos Eduardo Sampietri

**A Discoteca Pública Municipal de São Paulo
(1935 – 1945)**

São Paulo
2009

Carlos Eduardo Sampietri

**A Discoteca Pública Municipal de São Paulo
(1935 – 1945)**

Dissertação apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

São Paulo
2009

Exemplar Revisado*

Carlos Eduardo Sampietri

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935 – 1945)

Dissertação apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social

Aprovado em 02 de Outubro de 2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo – IA-UNESP

Prof. Dr. Aurélio Eduardo do Nascimento

Centro Universitário FIEO

De acordo:

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH-USP

* Segunda Revisão de Paula Carvalho.

Dedicatória

A Ana Maria César Guabiraba, minha esposa, com amor eterno e gratidão pela compreensão e apoio incondicional nos momentos difíceis.

A minha filha Júlia Guabiraba Sampietri, pela alegria em minha vida.

Em memória de Rocco Santoro Neto, amigo querido que acreditou nesse trabalho quando ainda era apenas uma idéia.

Aos meus pais, Rosa Maria Esteves Sampietri e Laerte Sampietri.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Francisco Cabral Alambert Júnior pela guinada em minhas escolhas acadêmicas e pela irretocável orientação.

A Flávia Camargo Toni e Sara Albieri, pela luz que lançaram em meu caminho.

Aos amigos Reinaldo Cardenuto Filho e Pedro Gustavo Aubert pelo apoio.

A Rafael Vitor Barbosa Sousa, pelas derradeiras conversas e por sua orientação em vários pontos do trabalho.

Aos meus eternos amigos com quem posso contar sempre: Rogério e Adriana Montanare, Israel Ramos, Marco Pinto e Roberta, André Scaramuzza e Flávia, Camila Montanare, Marcos Lang e Ana Paula Neves.

Aos meus irmãos e cunhadas: Laerte, Sérgio, Tatiana, Fábio, Lucília e Priscila.

A minha sogra Flora, que escapando dos estereótipos me deu muita força. Ao meu cunhado Tiago e sua esposa Daniele Guabiraba, que fez a gentil revisão deste trabalho.

Aos amigos do Centro Cultural São Paulo, principalmente Vera Cardim, que viabilizou este trabalho através de sua verdadeira compreensão e Mauricio Faria Ramos, por sua grandeza e amizade.

A Nilcéia Baroncceli, Bia Amaral e Regina Davidoff, por todo apoio em conversas esclarecedoras. A Felipe Garofalo, pelos devaneios produtivos.

Aos estagiários (e ex-estagiários), Vanessa Villas-Boas, Carlos Gimenez, Felipe Guarnieri (Dindinho), Lucas Lara e aos amigos Vinicius Arnon, Lucas Santos, Paula Coelho e Maíra Lacerda, pela força nos momentos estratégicos.

Meu perdão aos que negligencieei nestes agradecimentos.

Resumo

Em 1935, a Prefeitura de São Paulo criou, com a participação de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura. O próprio modernista acabou assumindo o cargo de primeiro chefe do órgão. Em sua estrutura foi criada a Discoteca Pública Municipal, que era dirigida por Oneyda Alvarenga. Órgão ativo de pesquisa inserido no projeto de música nacional de Mário de Andrade, entre 1935 e 1945, a Discoteca promoveu uma série de ações que visavam a elevação do gosto musical dos habitantes da cidade e pesquisas no campo do folclore musical, que serviam de base para os músicos interessados em aderir ao projeto de música nacional proposto pelo chefe do Departamento de Cultura. Entre essas ações destacam-se os Concertos Comentados de Discos, Serviço de Consultas Públicas de Discos e Partituras e as Gravações de Discos das Séries de Música Erudita Paulista, Folclore e Arquivo da Palavra.

Abstract

In 1935, the São Paulo city council created, with the participation of Mário de Andrade, the Department of Culture himself to take the position of first head of the agency. In its structure was created the Discoteca Pública Municipal (the Public Recorder Collection), that was directed for Oneyda Alvarenga. Active agency of research, inserted in the project of national music of Mário de Andrade, between 1935 and 1945, the Discoteca promoted a series of actions that aimed to rise the musical taste of residents of the São Paulo city and research the field of folklore musical, that they served as a base for the musicians' interest in adhering to the project of national music proposed by the head of the Department of Culture. Among these actions, the Concertos Comentados de Discos (Commented Recorder Concerts), Serviço de Consulta Pública de Discos e Partituras (Service of Public Consultations of Recorder and Partitions) and the recorder writings of the Series of São Paulo Erudite Music, Folklore Music and Word Archive are distinguished.

Sumário

Introdução	7
Discoteca Modernista	18
Discoteca em Movimento	70
Consultas Públicas de Discos	70
Concertos, Conferências e Curso	109
Gravações	131
Discoteca Nacional	172
Considerações Finais	193
Fontes	200
Bibliografia	204
Bibliografia Complementar	208

Introdução

A partir de 1922, com o advento da Semana de Arte Moderna, um grupo de intelectuais liderados por Mário de Andrade passa a pensar sobre a identidade brasileira e sua expressão nas artes plásticas, literatura, música, dentre outras manifestações artísticas. Um intenso intercâmbio de idéias passa a freqüentar o cotidiano desses pensadores. Mário de Andrade e um grupo formado por Sérgio Milliet, Paulo Duarte e outros, imaginam para cidade de São Paulo um órgão público com o objetivo de gerenciar as atividades culturais na cidade e fornecer as condições materiais necessárias para seu desenvolvimento. Esse órgão converteu-se no embrião do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, futura Secretaria de Cultura.

Em meados de 1935, com a prefeitura sob a batuta de Fábio Prado e assessoria de Paulo Duarte na chefia de gabinete, o sonho dos intelectuais ganha forma e nascem as estruturas deste Departamento. Como seção da Rádio Escola (que seria uma subdivisão do Departamento de Cultura), a Discoteca Pública Municipal foi criada com uma série de objetivos – principalmente no que diz respeito ao nacionalismo musical como agente de fixação do caráter nacional – que vai se transformando à medida que a Discoteca se destaca no bojo de um projeto global para o campo cultural na cidade de São Paulo. O plano, conforme depoimento de Paulo Duarte em sua obra onde relembra Mário de Andrade e o Departamento de Cultura¹, seria ampliado paulatinamente para a esfera do poder executivo federal.

A década de 30 ainda foi marcada por profundas mudanças nos quadros políticos do país e conseqüentemente no estado de São Paulo, que até o final da década de 20 dividia o poder central com Minas Gerais na chamada política do café-com-leite e despontava como o maior produtor de café do mundo, atingindo patamares de liderança incontestável. Com a Revolução de 1930, que

¹ DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

ascendeu Getúlio Vargas ao poder central, e a derrota na Revolução de 32, o estado passou à intervenção federal e teve que aceitar as indicações do poder central para o comando do executivo estadual. Mas em 1934, a promessa de uma Assembléia Constituinte apaziguou os ânimos entre São Paulo e o governo revolucionário. No mesmo ano, Getúlio indicou Armando de Salles Oliveira como interventor do estado de São Paulo e este, por sua vez, nomeou Fábio da Silva Prado para a prefeitura da capital. Tais acontecimentos favorecem politicamente o nascimento do Departamento de Cultura e da Discoteca Pública Municipal.

A década de 30 também é marcada na cidade de São Paulo pela criação, em 1934, da Universidade de São Paulo, que gerou um contexto inédito de conhecimento multifacetário e atraiu para cidade nomes como Fernand Braudel e Claude Lévi-Strauss para formar seu quadro de professores. Anteriormente, um ano antes precisamente, a Escola de Sociologia e Política já iniciava a formação de quadros dirigentes para um novo estado que se desenhava. Uma conjuntura cultural e científica também fomentava um contexto favorável para iniciativas no campo das realizações proposto pelo grupo de 22. A corrida em direção à modernidade e ao cientificismo perpassava o desejo de alinhar São Paulo às grandes metrópoles do mundo.

A criação do Departamento de Cultura nasceu dentro dos padrões imaginados pelo grupo modernista pós Semana de 22, que manteve vivas as discussões nascidas no evento e que, por sua própria natureza, colocou na ordem do dia as questões acerca da opção brasileira frente aos projetos nacionalistas que perpassaram a necessária transformação da expressão cultural do país, através de planos de valorização da cultura nacional.

Essas ações deram origem a um pujante estado de euforia e entusiasmo que criou uma expectativa de crescimento dos trabalhos etnográficos, folclóricos e culturais sem paralelo na história do país.

O Departamento de Cultura estruturava-se em várias divisões, sendo que a de Expansão Cultural ficou sob a direção de Mário de Andrade, que acumulava ainda o cargo de diretor do Departamento de Cultura. Além dessa divisão, ainda havia as Divisões de Bibliotecas, de Educação e Recreio e a Divisão de Documentação Histórica e Social.

Sob a direção de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura e a Divisão de Expansão Cultural, dada a influência do intelectual, projetaram ações que privilegiaram as discussões acerca da música. Para o comando da Discoteca, Mário de Andrade convidou uma antiga aluna de piano, a folclorista mineira Oneyda Alvarenga, que a partir de então iniciou os trabalhos que este estudo pretende abordar.

A partir da criação e estruturação do Departamento de Cultura, as divisões e subdivisões iniciaram suas atividades. Segundo José Bento Ferraz (ex-secretário particular de Mário de Andrade)², a Discoteca logo se tornou a “menina dos olhos” do chefe do Departamento de Cultura, que ali focou ações contundentes do Departamento. O órgão irradiou as diretrizes de um projeto cultural e as unidades, que atuavam na ponta da estrutura, colocaram em prática o que foi idealizado nas instâncias hierárquicas superiores, calcadas nos objetivos do projeto inicial. Influenciada pelo chefe do Departamento de Cultura e na figura de Oneyda Alvarenga, a Discoteca focou, principalmente nos seus dez primeiros anos, a pesquisa musical através da formação de acervo por gravações e expedições folclóricas, e da formação de público dentro dos critérios de relevância adotados por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga para a música nacional. Investindo nessa idéia, praticamente gerou-se um núcleo de pesquisas etnomusicais nas estruturas do órgão municipal.

Com essa política voltada para a produção científica musical e para a difusão do conhecimento musical, a Discoteca atuou como importante peça na formação cultural da cidade de São Paulo, que através do material produzido ou do acervo de discos, livros e partituras, sempre atualizados e ampliados dentro da realidade do serviço público municipal, veio fomentar o bojo cultural da cidade sem perder o horizonte da formação musical nacional.

Vários estudos que já foram dirigidos ao Departamento de Cultura analisaram a instituição sob vários aspectos, sempre lançando mão de várias abordagens para produzir um entendimento de suas ações no caldo das políticas culturais executadas na cidade de São Paulo nos anos 30.

² FERRAZ, José Bento. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil

Porém, tais estudos, em via de regra, direcionaram seu foco às linhas gerais do projeto, mapeando, isolando e procurando lançar luz à compreensão do Departamento de Cultura como um todo. Pouca atenção deu-se às pontas de atuação da instituição, privilegiando-se as análises mais gerais às especificidades de suas divisões inseridas em uma estrutura orgânica. Tais estudos são escassos ou inexistentes, normalmente fazendo parte dos trabalhos dirigidos ao Departamento como análise de amostragem de suas ações. Não obstante, exceção a esta realidade paira sobre alguns estudos sobre os parques infantis, sobre a “Revista do Arquivo Municipal” e, principalmente, sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas, que já foi alvo de algumas investigações específicas e recebeu especial atenção de pesquisadores que enxergaram na empreitada paulistana talvez a mais importante realização do Departamento de Cultura, ou pelo seu ineditismo no período, ou pelos resultados que ainda hoje causam fascínio.

Porém, apesar de já exaustivamente estudado, o Departamento de Cultura ainda levanta questões que podem ser abordadas e, portanto, não se esgotaram as possibilidades de pesquisa acerca deste tema, gerando margem para discussões e novas releituras sobre a instituição.

Orienta essa pesquisa o estudo historiográfico da Discoteca Pública Municipal enquanto instituição pública criada e inserida no projeto do Departamento de Cultura, trabalhando na ponta de atuação e materialização das propostas de um grupo de pensadores para a resolução do problema dos debates em torno da nacionalidade e do caráter brasileiro, focado especificamente na música. O estudo aborda a Discoteca desde a sua origem em 1935 até o período de sua reestruturação em 1946, levando em conta como recorte o ano de 1945, ano este que a Discoteca ainda guarda características do projeto original. A partir de 1946 mudaram os conceitos e as atribuições desta instituição por força de lei e, portanto, mudou-se o papel da Discoteca na cidade de São Paulo, que se inseriu dentro de uma nova proposta estrutural para a organização funcional da prefeitura de São Paulo, levada a cabo naquele mesmo ano.

Ainda pretendeu-se levantar as formas de influência da Discoteca no bojo do contexto musical e cultural da cidade de São Paulo através da sua influência direta nas discussões sobre a formação da identidade cultural do país baseando-se no projeto de música nacional, e da formação de vários músicos renomados que lançaram mão da Discoteca para estreitar sua relação com a

música e estreitar os laços de interesse por esse meio (difusão pela Discoteca), levando em conta o acervo da Discoteca e sua constante renovação.

Trata-se de tema bastante complexo, pois envolve a compreensão da instituição como resultado de uma série de desdobramentos conjunturais favoráveis e parte de um aparelho estatal que trabalhou pela materialização dos resultados das discussões acerca da música nacional, cabendo uma análise das ações da Discoteca Pública Municipal e observando a profundidade de suas realizações neste contexto.

As razões que nos levaram a optar pelo tema residem na carência de estudos específicos das ações do Departamento de Cultura nas suas pontas de atuação e pela importância que a Discoteca teve no cenário cultural paulistano por décadas, podendo talvez ser apontada como o mais completo legado, ao lado da “Revista do Arquivo Municipal”, do Departamento de Cultura como instituição atuante e militante de um pensamento coletivo vivo. A Discoteca até hoje é uma instituição única na cidade de São Paulo. Possui o maior acervo público de discos em 78 rotações gravados no Brasil: são 15 mil títulos de 28 mil lançados no país. Ainda tem a maior coleção pública de partituras com 35 mil unidades e um acervo com o total de 70 mil discos³. E que apesar de ter se afastado irreversivelmente de sua função original, assumindo outro papel na cidade de São Paulo, é grande referência na consulta de obras raras, impressas e sonoras, para diversos temas de pesquisa, formando uma coleção bastante respeitável. Lamenta-se o tratamento que tem recebido nos últimos anos, o que provoca uma reflexão sobre a importância da Discoteca sob uma perspectiva histórica e gera questionamentos sobre como recuperar esse aparelho para a cidade.

Para melhor entendimento de assuntos abordados nesta dissertação, fizemos algumas opções teóricas que devem ser elucidadas. Basicamente, podemos distinguir na confecção do trabalho duas principais perspectivas bibliográficas – sem levar em conta aqui as mais variadas leituras complementares – que fomentaram o estudo: primeiro foi necessário levantar as diferentes interpretações acerca do Departamento de Cultura como órgão de atuação e como instituição

³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Discoteca Oneyda Alvarenga**: Catálogo. São Paulo, s/data. e CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Digitalização do Acervo**: Discoteca Oneyda Alvarenga: Catálogo. São Paulo, 2004.

inserida em uma realidade social e política de interesses variados, com o objetivo de se delinear uma compreensão satisfatória do surgimento do Departamento em um determinado contexto e suas ações alinhadas a um projeto de atuação. Depois, podemos destacar a necessidade de se entender o projeto nacionalista para a música no Brasil, pensado e executado nas dependências da Discoteca Pública Municipal.

No primeiro caso destacamos basicamente quatro linhas de pensamento diferentes para o Departamento de Cultura:

Carlos Sandroni, em *Mário contra Macunaíma*, publicação de 1988, faz uma leitura da atuação do Departamento de Cultura sob uma ótica sociológica, destacando a instituição paulista como uma ferramenta de retomada do poder pela sua elite, que acreditava que por meio de uma via de produção cultural e científica seria possível domar a força bruta empregada pelos revolucionários de 1930, uma vez que tal elite fracassou na sua intentona pelo uso do mesmo expediente, dois anos mais tarde. Para Sandroni, os intelectuais paulistanos aproveitaram tal situação para colocar em prática seus projetos acalentados por anos, como uma espécie de “troca de favores”. Teoricamente, o autor ainda especula em pequenos teoremas a possibilidade de outras leituras, que seriam adotadas mais tarde pelos outros autores em questão.

Patrícia Tavares Raffaini, em dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) em 1999 sob o título *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*, apresenta uma proposta de estudo sob a ótica analítica sugerida por Michel Foucault, reconhecendo no Departamento de Cultura um aparelho de intervenção social e sugerindo que a instituição trabalhava a serviço do estado mapeando e agindo na vida dos cidadãos da cidade, principalmente dos imigrantes, como ferramenta de controle social, colaborando na manutenção desses cidadãos sob o poder estatal estabelecido.

Já Roberto Barbato Jr acredita que o Departamento de Cultura trabalhava em uma missão de nacionalização popular, conforme pensou o intelectual italiano Antonio Gramsci. Barbato sugere que os intelectuais envolvidos no projeto, capitaneados por Mário de Andrade, cumpriam um

papel de reaproximação entre os intelectuais e o povo, e pretendiam identificar um caráter nacional popular na nação/estado Brasil. Essa visão analítica foi publicada em *Missionários de uma utopia nacional popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura*, em 2004.

Rita de Cássia Oliveira, em dissertação de mestrado apresentada para banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 1995 sob o título *Colonizadores do futuro: cultura, estado e o Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938)*, traça as relações entre o Estado como esfera de poder e a Cultura como esfera de valores, na materialização do Departamento de Cultura e dos interesses do poder constituído, traçando um paralelo de como o estado entendia e concebia a questão cultural naquele momento. Essa dissertação fundamenta-se nas análises de Raymond Willians e seu entendimento sobre cultura e sociedade.

Faz-se mister para nosso estudo levantar tais questões, uma vez que a pretensão é entender a Discoteca Pública Municipal, sem descolá-la da estrutura organizacional central e de seus projetos, ou seja, do Departamento de Cultura.

É no segundo grupo bibliográfico central que se encontram as obras de Mário de Andrade sobre música. Tendo em vista como ponto de partida a obra *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, onde o autor propõe um tratado estético da prática de compor música brasileira, levantamos o pensamento deste em constante evolução, até meados de 1935. Trata-se de uma primeira proposta completa de como se pensar a música nacional. Levantamos outras obras do autor como apoio a esse pensamento, como *A música e as canções populares no Brasil*, *Pequena história da música*, *Aspectos da música brasileira*, *Música, doce música*, dentre outros. Procuramos entender como o autor concebia a idéia de uma música nacionalizada através de suas principais publicações acerca do assunto, e como Oneyda Alvarenga deu continuidade a esse pensamento na Discoteca Pública Municipal. Para fomentar essa análise ainda lançamos mão de outras referências no assunto, que normalmente trabalharam uma leitura acerca da atuação de Mário de Andrade no tema.

A tese de doutoramento de Lea Vinocur Freitag, apresentada à banca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) em 1972, traça um

mapa cronológico do nacionalismo musical no Brasil, desde Antonio José da Silva, passando por Carlos Gomes, Alexandre Levy, Luciano Gallet, até chegar no próprio Mário de Andrade. A tese foi nomeada de *O nacionalismo musical no Brasil*; Elizabeth Travassos publica *Modernismo e música brasileira* em 2000 e analisa as duas propostas para o campo musical que triunfaram entre os nacionalistas: as propostas de Mário de Andrade e em paralelo as de Heitor Villa-Lobos. Também analisamos textos que abordaram o tema por Florestan Fernandes em “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”, e Jorge Coli em “Mário de Andrade e Claude Debussy” e “Mário de Andrade e a música”.

Dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, abordamos a criação da Discoteca Pública Municipal inserida nos projetos que se desenhavam como pano de fundo à fundação do Departamento de Cultura. Analisamos os contextos políticos e sociais favoráveis à realização de projetos culturais na cidade e a mentalidade modernista operando nas linhas gerais da condução desses projetos, do qual a Discoteca fazia parte como ponta de atuação. Demos ênfase neste capítulo também aos dispositivos legais que criaram e normatizaram as atividades da Discoteca, e procuramos avaliar se esses dispositivos foram de alguma forma cumpridos em sua integridade. Neste capítulo abordamos: a criação do Departamento de Cultura no projeto de descentralização do poder executivo paulistano, instituído por Fábio Prado; a idealização da Rádio-Escola como ferramenta de comunicação de massas na educação popular; traçamos os sonhos e os projetos para políticas de modernização pensados pelo grupo de intelectuais da Semana de 22, levando em conta a criação da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) e a Universidade de São Paulo como agentes da modernização no campo social e político; traçamos a gênese da Discoteca Pública Municipal e das relações entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga; abordamos a formação do acervo da Discoteca, suas relações com outras instituições e as condições materiais do órgão; e finalizamos destacando a decadência da Discoteca nas gestões de Prestes Maia e Abraão Ribeiro. Para a constituição dos primeiros capítulos procuramos nos orientar principalmente pela história da instituição em si e as questões que se apresentavam favoráveis à criação da Discoteca Pública Municipal. Ainda tentamos confrontar diferentes visões a respeito da criação do Departamento, sob a luz de várias matrizes de pensamento, conforme comentários bibliográficos supracitados. Fizemos um mapeamento dos desdobramentos da mentalidade modernista até a criação do Departamento procurando entender como a instituição foi

influenciada por essa mentalidade. Depois resgatamos as questões da construção da Discoteca, desde suas perspectivas de trabalho até a logística legal que a sustentava. Utilizamos bibliografia específica e visitamos várias séries documentais originais, além de levantar notícias jornalísticas e lançar mão da memória oral de atores que fizeram parte desse momento histórico e registraram depoimentos nesse sentido.

Fizemos algumas opções neste primeiro capítulo que devem ser esclarecidas. Ao trabalhar as questões políticas e sociais do período, não nos aprofundamos na análise do paralelo entre o contexto nacional e o local. Para não dispersar o foco da dissertação, que é a Discoteca Pública Municipal, decidimos centralizar as atenções na própria instituição e na sua articulação com o poder municipal. Em verdade, pouco abordamos também as três diferentes administrações paulistanas que perpassam o período do trabalho, observando-as de maneira mais superficial. Não nos aprofundamos também na história do Departamento de Cultura em si, para evitar uma extensão desnecessariamente longa do texto. O objetivo era situar a Discoteca nas suas articulações conjunturais mais fundamentais e imediatas, calcadas na curta duração.

Outro ponto de esclarecimento reside na abordagem da administração de Abraão Ribeiro frente à prefeitura. Por falta de elementos (fontes, bibliografias, estudos) optamos por encampar a leitura que Paulo Duarte fez sobre tal administração. Não havia material específico que nos permitisse uma leitura mais crítica sobre o assunto, e não nos preocupamos com isso, uma vez que não era o foco do trabalho. Porém, o balanço que Paulo Duarte fez parece ir de encontro com os rumos que a Discoteca tomou a partir dessa administração e, por isso, foi considerado parcialmente satisfatório para as pretensões da dissertação.

No segundo capítulo procuramos levantar as realizações da Discoteca através de suas atividades e programas institucionais. Mapeamos e analisamos as formas de atuação da instituição levando em conta as suas prioridades de ação, que se baseavam em três premissas: a formação e o “esclarecimento” do público através da vulgarização da música erudita nacional e universal; os estudos e as pesquisas no campo da música popular e erudita; e a busca de um caráter nacional da música através dos estudos folclóricos. Essas três premissas orientaram as atividades da Discoteca, que consistiram na formação de uma coleção o mais pretensiosamente completa dos

exemplares mais importantes e significativos da música universal, que foram oferecidos ao público da cidade por intermédio de um serviço de Consultas Públicas de Discos, que ainda levou em conta dados da confecção de relatórios sobre o público visitante, objetivando conhecer profundamente as orientações prévias de que este público lançava mão na Discoteca⁴; no oferecimento de cursos e Concertos Públicos de Discos ilustrados com comentários explicativos; e nas pesquisas e gravações de um Serviço de Gravações que procurou, através de três ramos de atuação, registrar um excelente número de fonogramas para estudos de música erudita, folclore e fonética. Um serviço de partituras e uma biblioteca especializada ainda fomentaram essas orientações.

Neste capítulo mergulhamos profundamente na documentação específica da Discoteca Pública Municipal e nas fontes primárias da pesquisa. Fizemos parte dessa documentação de análise primária a massa documental administrativa acumulada, programas, legislação específica, relatórios, entre outros, que foram analisados para mapear as atividades da Discoteca. Procuramos comparar as atividades da Discoteca com as premissas já descritas.

No terceiro capítulo buscamos identificar o projeto de música nacional de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, que determinava no campo teórico as diretrizes de atuação e as perspectivas em relação aos objetivos a serem alcançados pela Discoteca Pública Municipal sob a ótica de um paradigma da construção de uma música alicerçada sobre elementos puramente brasileiros, identificados e isolados nos estudos musicais de Mário de Andrade, dos quais Oneyda Alvarenga comungava e representava na direção da instituição.

Neste capítulo trabalhamos basicamente com fontes bibliográficas já supradescritas, analisando os textos originais de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga e estudos realizados no campo do nacionalismo musical.

As fontes primárias foram selecionadas e agrupadas por suporte. Coletamos entrevistas orais, produzidas em sua maior parte pela antiga Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo; notícias jornalísticas, recolhidas na Hemeroteca da Discoteca Oneyda Alvarenga, Hemeroteca do

⁴ Tais relatórios ainda colaboravam na avaliação do alcance das iniciativas da Discoteca Pública Municipal.

Fundo Discoteca Pública Municipal e Fundo Missão de Pesquisas Folclóricas do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda e no Arquivo do Estado de São Paulo; consultamos a documentação textual sob guarda do Arquivo Washington Luiz da Prefeitura de São Paulo, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e da Discoteca Oneyda Alvarenga. O periódico “Revista do Arquivo Municipal” foi consultado também no Arquivo Washington Luiz e na Discoteca Oneyda Alvarenga. A documentação textual da Discoteca Oneyda Alvarenga ainda está sob processamento técnico e por isso uma boa parte da documentação ainda não possuía numeração de tombo, de modo que identificamos tais documentos apenas pela série em que estavam alocados.

Discoteca Modernista

No dia 30 de maio de 1935, através do artigo 30 do ato nº861⁵, o prefeito da cidade de São Paulo, Sr. Fábio da Silva Prado, criou a Discoteca Pública Municipal dentro de uma estrutura responsável pela administração dos assuntos culturais no município, da qual trata o próprio ato em questão, denominada Departamento de Cultura.

A criação do Departamento de Cultura já estava prevista em ato publicado meses antes, no dia 10 de janeiro de 1935, através do ato nº768⁶ que reorganizava as repartições municipais. O prefeito decretou a criação de seis Departamentos Municipais que substituíram a organização do poder executivo na cidade que se assentava na estrutura formada pelas Diretorias Municipais. Fábio Prado, assumindo a prefeitura de São Paulo em setembro de 1934, enxergava a necessidade de se readequar o organograma da prefeitura da cidade, que possuía uma série de falhas devido a emendas e correções malconduzidas pelas administrações anteriores, gerando uma série de organismos acéfalos na prefeitura de São Paulo, o que causava distorções no serviço municipal e gerava ineficiência e gastos absurdos.

A organização da prefeitura através da criação dos Departamentos visava à modernização e à otimização dos serviços prestados pelo órgão municipal que, segundo o grupo que chegou ao poder executivo paulistano sob a batuta de Fábio Prado, eram absolutamente ineficientes e caros, muitos até mesmo inúteis, onerando de forma permanente os cofres públicos e a população da cidade, que sofria com o descaso e o abandono do poder municipal.

⁵ BRASIL. Ato nº 861 de 30 de maio de 1935. Organiza o Departamento de Cultura e de Recreação. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**, São Paulo, SP, p. 251.

⁶ BRASIL. Ato nº 768 de 10 de janeiro de 1935. Reorganiza as Repartições da Prefeitura. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, p. 63.

A criação dos Departamentos visava descentralizar decisões rotineiras que antes eram resolvidas pelo próprio gabinete do prefeito, mas também centralizava os mais importantes assuntos resolvidos por seus diretores diretos, uma vez que enxugava a estrutura municipal e tornava viável o diálogo direto entre o prefeito e seus subordinados de confiança. Em uma série de entrevistas ao jornal “O Estado de São Paulo” em março de 1936⁷, o prefeito explicou as necessidades das mudanças. Segundo o chefe do executivo, várias diretorias como a de Polícia e a de Biblioteca não possuíam uma só seção, enquanto outras, como a de Obras, contavam com um excesso de repartições e seções, gerando demasiada burocracia e lentidão nas ações mais pragmáticas da prefeitura. Havia anomalias como diretorias subordinadas a outras diretorias de mesmo nível hierárquico, existiam serviços de natureza díspare que se encontravam unidos na mesma diretoria, como as repartições de Divertimentos Públicos, Fiscalização de Comércio Fixo, Rios e Várzeas e Serviços de Veículo, todas subordinadas à Diretoria de Polícia. Havia até um curioso serviço de Cemitérios e Extinção de Formigas que foi visto pela nova administração como um engodo pastelão.

A estrutura do poder executivo em São Paulo era dividida em dez Diretorias: Expediente; Obras; Polícia; Contabilidade; Patrimônio; Almoxarifado; Protocolo; Biblioteca; Receita; e Sanitária. Além disso, ainda havia uma intendência de mercados, uma inspetoria de utilidade pública, duas procuradorias e muitas seções, repartições, etc. Os Departamentos criados na nova estrutura municipal e que substituíram as antigas Diretorias foram: Departamento do Expediente e do Pessoal; Departamentos de Obras e Viação; Departamento de Hygiene; Departamento da Fazenda; Departamento Jurídico; e Departamento de Cultura. [sic]

Em relação à nova realidade fomentada em seu mandato, na entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo”, Fábio Prado afirmou:

O interessante é saber que directamente subordinados ao prefeito ficaram apenas seis directores, de sua immediata confiança. Isso significa que, em lugar de passar a vida assignando processos e papéis, me basta uma hora por dia para

⁷ Trata-se de uma série de entrevistas concedidas ao jornal agrupadas in: PRADO, Fábio. **A Administração Fábio Prado na prefeitura de São Paulo**: através de entrevista concedida ao O Estado de São Paulo. São Paulo: Editora O Estado de São Paulo, 1936.

despachar com cada director e o resto do tempo fica sobrado exclusivamente para a administração, coisa impossível no regime anterior⁸. [sic]⁹

O primeiro passo para levar adiante as reformas pretendidas por Fábio Prado foi, sem dúvida, a estabilização política na chefia do executivo. Entre 1930 e 1934, iniciaram-se e encerraram-se 15 diferentes administrações, o que mergulhou a cidade em um caos de ingerência e descontinuidade que transformaram a administração municipal em uma colcha de retalhos. José Geraldo Vinci de Moraes pondera:

A caótica situação política prejudicou a administração da cidade e mesmo os prefeitos engenheiros não conseguiam resolver os problemas mais urgentes e básicos. Anhaia Mello, por exemplo, quando assumiu o governo encontrou os salários do funcionalismo atrasados e quase 50% dos impostos eram gastos com a folha de pagamento, restando pouco para a melhoria e expansão dos serviços públicos. Após o período mais conturbado a vida administrativa da cidade voltou a funcionar com certa normalidade. Um dos primeiros passos à normalização foi dado em 1936 pelo prefeito Fábio Prado, que realizou uma ampla e necessária reforma na estrutura administrativa da prefeitura¹⁰.

O anteprojeto da nova estrutura municipal foi escrito por um coletivo de pessoas que orbitava Fábio Prado; ele foi apresentado para uma série de “especialistas” em diversas áreas que deram seus pareceres antes da redação do texto final. Nomes como Anhaia Mello, Fonseca Telles, Plínio Barreto, Vicente Ráo, Ayres Neto, Antonio de Almeida Prado, André Dreyfus, Júlio de Mesquita Filho, entre outros, ajudaram a dar forma às propostas de reestruturação do poder executivo municipal. Assim, seu chefe maior fez publicar o ato nº768. Porém, o ato nº768 apenas reorganizava o organograma municipal, criando os Departamentos, mas não especificava os detalhes de cada novo Departamento. A criação dava-se em linhas gerais. Coube a atos específicos o detalhamento dos organogramas de funcionamento dos novos Departamentos, que

⁸ Ibidem. p. 10.

⁹ Esclarecemos que para evitar repetições do termo latino sic, todos os excertos foram transcritos conforme o original, preservando sua grafia.

¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30. São Paulo: FFLCH-USP, 1997. 226 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. p. 38.

geraram novas atribuições e absorveram e acomodaram as antigas estruturas na nova realidade. O proveito das antigas estruturas estava previsto no inciso único do artigo 2º do ato nº768.

Os atos de criação dos novos Departamentos foram paulatinamente publicados ao longo do ano de 1938. À Discoteca Pública Municipal interessa a publicação do ato nº861. Tal ordem municipal organizou o Departamento de Cultura e especificou seu organograma, prevendo uma série de novas atribuições e atividades inéditas na cidade de São Paulo. Fato é que o Departamento de Cultura absorveu parte de serviços que já eram executados pela prefeitura, cabendo ao novo Departamento apenas aperfeiçoá-los e em paralelo propor novos serviços. A rigor, a maior parte dos serviços prestados pelo novo Departamento era inédita.

O ato nº861 criou o Departamento de Cultura com quatro divisões: a Divisão de Expansão Cultural, com as seções de Theatros e Cinema, e Rádio-Escola; Divisão de Bibliothecas; Divisão de Educação e Recreios, com as seções de Parques Infantis, Campos de Athletismo, Estádio e Piscina, e a seção de Divertimentos Públicos; e a Divisão de Documentação Histórica e Social, com as seções de Documentação Histórica e Documentação Social.

Dentro da estrutura do Departamento de Cultura, a Discoteca Pública Municipal estava subordinada à seção de Rádio-Escola da Divisão de Expansão Cultural. A Rádio-Escola foi inserida no ato de criação do Departamento de Cultura com a finalidade de irradiar notícias oficiais, notícias de interesse geral e solenidades do prefeito. Além de possuir um caráter informativo, a Rádio-Escola deveria suprir uma demanda específica no campo cultural, pois em suas atribuições estavam previstas irradiações de cursos e palestras de instituições universitárias ou outras instituições com interesse em tais irradiações, além da transmissão radiofônica de concertos executados no Teatro Municipal e no Conservatório Dramático e Musical.

Os moldes de criação da Rádio-Escola pela prefeitura de São Paulo, mostram um posicionamento em relação a uma celeuma provocada sob os debates em torno do papel do rádio na sociedade. De um lado pairavam os argumentos dos defensores de um modelo de uso do rádio alinhado à vertente norte-americana de cunho comercial deste aparelho de comunicação de massas. Do outro lado posicionavam-se aqueles que defendiam um uso cultural educativo controlado pelo estado,

ao modelo europeu de apropriação do rádio. Favorecidos pelo amadorismo e o incipiente interesse nesse tipo de comunicação no Brasil¹¹, os defensores do rádio como aparelho educativo animaram-se com o projeto da criação da Rádio-Escola, que tinha experiências semelhantes na área de transmissão privada. Vinci de Moraes esclarece:

Nos seus primórdios, além das características amadorísticas, o rádio brasileiro era feito por pequeno número de pessoas, uma elite interessada nos seus aspectos técnicos e/ou com objetivos fundados claramente em diretrizes educativas e difusão da “alta cultura” [...]. Os princípios educativos na realidade estavam relacionados a um difuso projeto nacionalista e “civilizatório”, que necessariamente levaria ao progresso da nação. O rádio seria, então, o instrumento privilegiado para educar e “civilizar” o povo brasileiro. [...] Em São Paulo, uma tentativa exemplar de implantação de uma rádio educativa através do estado foi na gestão Fábio Prado na prefeitura de São Paulo (1934/38)¹².

Com o uso da comunicação em massa, o processo “civilizatório” se completaria na modelagem de um povo educado sob a batuta do estado burguês. A burguesia paulista tinha um interesse que ia nesse sentido, mas, como veremos mais adiante, tinha outros interesses menos difusos e mais diretos sob a expectativa dos resultados do investimento em ciência e cultura.

A Discoteca Pública Municipal, segundo o artigo 30 do ato nº861, seria uma subdivisão da própria Rádio-Escola. Suas atribuições, segundo tal artigo, eram:

a) manter um serviço de obras de arte erudita, tanto nacionais quanto estrangeiras e outro de obras de arte popular, de interesse estritamente folclórico; b) fazer transmissões de discos da sua coleção, que serão sempre acompanhados de breves comentários preliminares explicativos, do caráter cultural; c) funcionar para consultas particulares, tendo para isso, no edifício ou dependência da Rádio-Escola, cabinas em número correspondente à afluência do público; d) manter ainda um serviço de gravação de discos, que constituirão o museu da palavra, com discos de interesse cívico, fixação da voz de homens públicos, sem distinção de credo político, de artistas, de estudos de fonética e

¹¹ Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, o rádio no Brasil se estruturou plenamente apenas a partir da década de 30.

¹² Ibidem. p. 40-41.

fixará canções, musicais, solos de instrumento e conjuntos orchestraes populares, bem como de arte erudita nacional¹³.

A rigor, a Discoteca Pública Municipal foi originalmente pensada para ser fundamentalmente uma fornecedora de discos para a Rádio-Escola, apesar de prever no ato de criação uma série de atribuições específicas, como o registro de vozes para um museu da palavra e o registro de música erudita nacional. Mas, como parece ficar claro na publicação do ato, todas as ações da Discoteca eram pensadas sempre em benefício das irradiações da Rádio-Escola. O problema é que a criação da Rádio-Escola demandava recursos para a montagem de uma estrutura que o Departamento de Cultura não possuía, ou que a prefeitura de São Paulo não estava disposta a empregar naquele momento. A compra de rádios transmissores, a montagem de um estúdio, a construção de uma antena, a contratação de pessoal especializado, tudo parecia entrave para a realização do projeto da nova emissora de rádio. A criação da Rádio-Escola estava prevista no papel, mas sem prazo determinado para acontecer. No próprio art.21 do ato nº861, o prefeito já antevia as dificuldades de colocar em prática tal iniciativa e publicou: “Fica creada, onde e quando entender o Prefeito, sob a dependência immediata do Departamento de Cultura e Recreação, uma Rádio-Escola [...]”¹⁴. A criação ficava atrelada à vontade do prefeito que determinaria quando e onde seriam instaladas as dependências da Rádio-Escola. No mesmo capítulo do ato, no art.32 o prefeito ainda publicou o seguinte:

Enquanto não se instalar a Rádio-Escola, o Prefeito poderá entrar em entendimento com associações de rádio para obter irradiações diárias ou tri-semanaes, de caracter informativo musical, literário ou científico, organizadas com fins recreativos ou culturaes¹⁵.

Ou seja, havia necessidade urgente de colocar em prática tais iniciativas, porém, devido às dificuldades de se instalar imediatamente o serviço, os seus artigos de criação já previam o imprevisto de sua atuação em outros locais, particulares, com estrutura já formada.

¹³ BRASIL. Ato nº 861 de 30 de maio de 1935. Organiza o Departamento de Cultura e de Recreação. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, p. 251. Art.31, Cap.2, Tít.2.

¹⁴ Ibidem. Art.21, Cap.2, Tít.2.

¹⁵ Ibidem. Art.32, Cap.2, Tít.2.

Com a inauguração da Discoteca Pública Municipal, a imprensa ainda considerava o projeto original em desenvolvimento. “O Estado de São Paulo”, entusiasta órgão de imprensa nos assuntos relacionados às realizações de Fábio Prado, publicou no dia 06 de dezembro de 1936 o seguinte elogio:

A rádio-escola é um centro de difusão, de arte e informação cultural. A discoteca é um encanto, de organização, de riqueza musical e folclórica, pelas suas 2.000 chapas catalogadas, que se podem ouvir – Beethoven todo, ao alcance do ouvido, como, nas bibliotecas, todo Shakespeare, à vontade da leitura... – por prazer ou informação. Estes discos estão a serviço dos programas artísticos a difundir¹⁶.

O jornal destaca a Discoteca como órgão da Rádio-Escola e especula sobre seu acervo como ferramenta de projetos “a difundir”. A Rádio-Escola nunca foi efetivamente instalada e na lei municipal 360/46¹⁷, que reorganizou o Departamento de Cultura na Secretaria Municipal de Cultura e Higiene, não foi sequer considerada. Por sua vez, a instalação da Discoteca Pública Municipal foi antecipada à Rádio-Escola e iniciou suas atividades já em setembro de 1935, priorizando nesse período inicial a sua organização. A idéia era preparar a Discoteca para começar a funcionar suas atividades práticas já no ano seguinte. Em entrevista concedida à Nilcéia Baroncelli em 09 de novembro de 1978, para a Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música do IDART¹⁸, Oneyda Alvarenga afirmou que a priori a chefia do Departamento de Cultura ocupava uma pequena sala no Teatro Municipal, onde mais tarde ela, já como chefe da Discoteca Pública Municipal, juntou-se a Mário de Andrade, Paulo Ribeiro de Magalhães e Irene de Borjanô.¹⁹

¹⁶ O Departamento de Cultura de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 dez. 1936.

¹⁷ BRASIL. Lei nº360/46 de 13 de setembro de 1946. Dispõe Sobre Organização Administrativa da Secretaria de Cultura e Higiene. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP.

¹⁸ O Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) foi criado em 1975 pela Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo, com o intuito de estudar e acumular registros de manifestações artísticas na cidade. Com sua criação, a Discoteca Pública Municipal foi incorporada na estrutura do novo órgão como Discoteca e Biblioteca de Música. O IDART foi absorvido pela estrutura do Centro Cultural São Paulo em 1982, transformando-se em Divisão de Pesquisas.

¹⁹ ALVARENGA, Oneyda. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1978. Entrevista concedida a Nilcéia Baroncelli.

A Discoteca Pública Municipal parecia ser uma das prioridades na gestão do Departamento de Cultura e funcionava como uma importante ponta de trabalho militante do Departamento, pois tinha a pretensão de funcionar como formadora de público de gosto musical tecnicamente apurado e de músicos interessados em pesquisa, e por isso teve seu funcionamento antecipado em relação à Rádio-Escola. Fazia parte de um projeto que estava inserido na idéia de nacionalização da música brasileira. A importância da Discoteca ainda passava pelos planos pessoais do chefe do Departamento de Cultura. Segundo José Bento Ferraz²⁰, a Discoteca foi “a menina dos olhos”²¹ de Mário de Andrade. Mário encabeçava um movimento de renovação musical brasileira calcado na idéia de nacionalizar a música através de seus elementos estruturais, como melodia, harmonia e ritmo. À sua volta aglomeravam-se músicos que se alinhavam a essa idéia.

A Discoteca, mesmo tendo seu funcionamento antecipado à Rádio-Escola, permaneceu como subseção até 30 de Outubro de 1937, quando finalmente através da lei nº3662²² tornou-se uma seção da Divisão de Expansão Cultural e isso na prática significava uma aproximação com o centro de poder no Departamento de Cultura e com as tomadas de decisões. Desta forma, a Discoteca ganhava uma certa autonomia, mas também significava que o chefe do Departamento influiria mais no seu dia-a-dia. As trocas de correspondências e bilhetes de trabalho mostram que havia uma grande proximidade entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade e que isso refletia diretamente no cotidiano da instituição.

O ato nº862²³, publicado pelo poder executivo no mesmo dia do ato nº861, indicou os nomes para ocupar os principais cargos do Departamento de Cultura recém-criado. Para a chefia do Departamento de Cultura e para a chefia da Divisão de Expansão Cultural foi escolhido Mário de Andrade. Para os demais cargos foram escolhidos os seguintes nomes: Divisão de Bibliothecas, Eurico de Góis; Divisão de Educação e Recreios, Nicanor Miranda; Divisão de Documentação

²⁰ José Bento Ferraz foi secretário particular de Mário de Andrade e funcionário da Discoteca Pública Municipal no início dos seus trabalhos.

²¹ FERRAZ, José Bento. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1995. Entrevista concedida a Mário Brasil.

²² BRASIL. Lei nº3662/37 de 30 de outubro de 1937. Modifica o Quadro de Repartições do Departamento de Cultura e Dá Outras Providências. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, p. 107.

²³ BRASIL. Ato nº862 de 30 de Maio de 1935. Providencia o Provimento dos Cargos do Departamento de Cultura e de Recreação. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, p. 280.

Histórica e Social, Sérgio Milliet. Mais à frente, o nome de Eurico Góis deu lugar ao de Rubens Borba de Moraes. Tais nomes não foram escolhidos a esmo.

O sonho do Departamento de Cultura, segundo Paulo Duarte, era um sonho já arquitetado e acalentado por muitos anos por um grupo de intelectuais que freqüentava seu apartamento nos anos 20 para se reunir e trocar idéias, inclusive sobre a necessidade de um órgão estatal com a incumbência de pensar e financiar ações no campo da cultura. É de se supor que esse grupo, formado na maioria por nomes ligados à Semana de Arte de 1922, a rigor, não pensou em uma instituição aos moldes da que foi criada de fato na prefeitura em 1935, mas pensou sim em uma instituição, em linhas gerais, financiada pelo estado, porém com independência de trabalho, apartidária, que se alinhasse às perspectivas para a área artística e cultural consolidadas pelas revoluções estéticas e políticas apregoadas pelos modernistas de 1922. O fato de o Departamento de Cultura nascer e ser administrado por um grupo de intelectuais ligados às propostas de renovação cultural e artística da Semana de Arte de 22 torna-se ponto nevrálgico nas pretensões de análise de suas realizações. O sonho foi arquitetado, mas faltavam as condições materiais para a concretização desse sonho. Segundo Roberto Barbato Júnior, “à época, os intelectuais ali reunidos não dispunham de nenhum projeto em comum que não fossem os próprios sonhos. Faltava-lhes capital financeiro para que pudessem empreender um instituto de cultura”.²⁴

Nesse ponto a figura do estado para a concretização do sonho era fundamental. Apenas o estado era financeiramente capaz de organizar, criar e sustentar algo dessa envergadura.

A idéia já estava amadurecida na cabeça desses intelectuais, bastava apenas um contexto favorável que permitisse a aplicabilidade das idéias amadurecidas nessas reuniões, que de elucubrações pretensiosas e pouco prováveis, seriam materializadas na formação do Departamento de Cultura.

O nascimento do Departamento de Cultura é favorecido por uma série de elementos conjunturais que acabam conjugando-se e abrindo caminho para essa iniciativa. O desejo de criar um

²⁴ BARBATO JR, Roberto. **Missionário de uma utopia nacional-popular**: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004. p. 26.

Departamento financiado pelo estado e que trabalhasse como mecenas da cultura nacional se tornou palpável com a chegada de Fábio Prado à prefeitura de São Paulo em 07 de setembro de 1934 pelas mãos de Armando de Salles Oliveira, interventor do estado de São Paulo, alçado a esta condição através de costuras políticas que reaproximaram o estado de São Paulo e o governo central de Getúlio Vargas.

O sonho se concretizou em 1935, como parte da política de modernização do prefeito Fábio Prado para a administração pública da cidade de São Paulo. O prefeito tomava parte de um grupo de políticos ligados ao grupo Estado, formado por intelectuais e por uma parcela da elite paulistana que de certa forma estava ligada às atividades do jornal ou estava próxima dos fundadores do periódico “O Estado de São Paulo”. Esse grupo era formado por nomes como: Júlio de Mesquita Filho, mandatário do jornal; Armando de Salles Oliveira; Paulo Duarte; Amadeu Amaral. Tais políticos desejavam recuperar a hegemonia política perdida após o golpe de 1930, que iniciou a ditadura de Getúlio Vargas à frente do Catete. Esse grupo reagiu através do Partido Democrático, que foi refundado por essas personalidades com o nome de Partido Constitucionalista. Esse grupo ensaiava uma unidade nacional liderada por São Paulo, através da resolução dos problemas culturais nacionais. Analisando a questão, Roberto Barbato Júnior observa que:

A idéia de que São Paulo despontava como Estado avançado sustentava-se no fato de que os problemas nacionais, vistos como “problemas de cultura”, teriam seus males devidamente resolvidos a partir das instituições que tivessem origem no eixo gerador de soluções para o resto da nação²⁵.

Carlos Sandroni, analisando a formação do Departamento de Cultura, também enxergou na iniciativa paulistana um elemento inserido em um plano de recuperação da hegemonia política por vias de influência científica e cultural. Nesse contexto inserem-se as fundações da Escola Livre de Sociologia e Política em 1933, da Universidade de São Paulo em 1934 e do próprio Departamento de Cultura em 1935.

²⁵ Ibidem. p. 69.

A preparação para o retorno paulista ao poder dar-se-ia em longo prazo: após a modernização nas estruturas de poder e hegemonia na produção intelectual e científica. Era necessário preparar também um competente corpo burocrático para levar a cabo o projeto de modernização do Estado. Tal plano foi assimilado e levado adiante pela classe política dominante da burguesia paulista. Carlos Sandroni chega a afirmar, onde não cabem ressalvas, que, “o pano de fundo político que emoldura a experiência do Departamento de Cultura é a ascensão ao poder em São Paulo da facção liberal burguesa encarnada no Partido Constitucionalista”.²⁶ Partido alicerçado pelas bases da nova elite e suas pretensões de retorno ao Catete.

No estado de São Paulo, com a chegada ao poder dessa burguesia política através da figura de Armando de Salles Oliveira, o plano de hegemonia paulista ganhou corpo. Sandroni, no capítulo “Uma cidade ao microscópio”, de sua obra, observa que com a democratização da sociedade, os conservadores paulistas enxergam dois problemas a ser equacionados: era preciso primeiro preparar o eleitorado, para a participação democrática nos moldes civilizatórios, e resolver a questão da formação de um grupo preparado para se enraizar no poder público e representar os interesses da classe burguesa no estado. Daí a necessidade de formar uma classe burocrática e técnica para trabalhar, modernizar e transformar o poder estatal. A fundação em 27 de maio de 1933 da Escola Livre de Sociologia e Política, por nomes como o conde Sílvio Álvares Penteado, Roberto Simonsen, Antônio Prado e do próprio Armando de Salles Oliveira, vêm cumprir esse papel. O autor analisa:

Tal situação (o problema do governo democrático) obriga a um movimento duplo: por um lado constituir uma massa de eleitores adequada, afeita às regras do jogo, civilizada e ocidental. Nesse sentido trabalhariam as instituições educativas e culturais. Por outro lado, surge a possibilidade de, no bojo de uma maré estatizante, em que a burguesia liberal embarca docemente constrangida, deslocar a ênfase política do problema da soberania para o da governamentalidade. Ganha importância assim a tarefa de formar os funcionários técnicos, que, pela sua permanência no governo desempenham um papel cada vez mais preponderante. Um movimento, portanto, centrífugo e centrípeto: difundir na população certos valores; socializá-la em torno de uma ordem política; simultaneamente, criar um núcleo governamental imune aos

²⁶ SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**. São Paulo: Vértice, 1988. p. 129.

eventos partidários, capaz de agir em nome da competência científica e da administração racional.²⁷

A Escola Livre de Sociologia e Política, em seu memorial, publicado na “Revista do Arquivo Municipal”, volume XIX de janeiro de 1936, deixa claro que a sua intenção era cumprir o papel da formação técnica necessária para o andamento do estado nos moldes desejados pela burguesia paulista. Além de atuar nessa seara, a Escola Livre de Sociologia e Política ainda fechou uma íntima parceria com o Departamento de Cultura no que diz respeito aos estudos científicos promovidos pelo órgão municipal, no sentido de “conhecer” a população da cidade e orientar as ações de campo do Departamento²⁸.

A tentativa de retorno dos paulistas ao centro das decisões pela via das armas fracassou em 1932, com a derrota na Revolução Constitucionalista. Para os paulistas a derrota não pareceu tão amarga. A promessa de constituinte colocou panos quentes nas rugas entre ambas as partes e abriu caminho para uma reaproximação entre o governo central e a elite paulista. Essa situação pavimentou a chegada de Armando de Salles Oliveira ao governo estadual. Uma reaproximação entre a burguesia paulista com sua elite mais progressista e o governo central era necessária para garantir a governabilidade de Getúlio Vargas.

O nome de Armando de Salles Oliveira foi bem recebido pela sociedade paulista, agradando no estado. Armando de Salles Oliveira foi engenheiro e jornalista, homem ligado a Júlio de Mesquita (por laços afetivos: eram sogro e genro) e ao grupo de comunicação O Estado de São Paulo. Iniciou essa administração voltada ao resgate da hegemonia paulista no quadro nacional. Marcado pelo liberalismo clássico, era figura preponderante como líder do setor político mais progressista de São Paulo. Membro do Partido Democrático fez parte do movimento que o

²⁷ Ibidem. p. 85.

²⁸ Patrícia Tavares Raffaini analisa em sua obra “Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)” que houve uma integração entre o Departamento de Cultura, a Escola Livre de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo. Ela observa no capítulo “Conhecendo a Cidade” de sua dissertação de mestrado, que o Departamento, no intuito de conhecer os habitantes da cidade, inicia estudos de caráter científico sobre a alimentação, padrão de vida e nível social dos munícipes. Logo, “essas pesquisas em sua maioria tiveram a colaboração de cientistas sociais especialmente contratados pelo Departamento, e muitas vezes foram feitas com a colaboração dos alunos da Universidade de São Paulo e da Escola de Sociologia e Política, que exerciam o papel de entrevistadores, coletando os dados”.

dissolveu para criar uma nova força política: o Partido Constitucionalista. Atuou como seu principal representante nacionalmente.

Observando que no campo político os paulistas haviam sido derrotados pelos tenentes na correlação de forças formada após 1930 e derrotados pela via armada na malograda Revolução de 1932, Armando de Salles Oliveira passou a trabalhar junto com a intelectualidade paulista, aproximando-se de sua idéia de hegemonização da produção intelectual, liderada pelo estado de vanguarda que garantiria sua dominação em um período democrático, após a irradiação do pensamento paulista para o restante do país. Para tanto, era necessário investir em um campo pouco assistido pelo poder público: Cultura. A administração de Armando de Salles Oliveira foi marcada pela modernização da máquina pública através de uma administração científica, influenciada por F. W. Taylor²⁹.

Quanto à produção científica, o projeto de Armando Salles de Oliveira é ainda mais ousado: uma universidade, totalmente financiada pelo estado, reunindo a fina flor das cabeças pensantes do país. Para isso, funda-se em 1934, através da criação da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, a Universidade de São Paulo com a missão de ser o cérebro do país. A criação da USP gerou um contexto inédito de conhecimento multifacetário e atraiu para cidade nomes como Fernand Braudel e Claude Lévi-Strauss, como parte da Missão Científica Francesa para formar seu quadro de professores. O contato com essas figuras e a possibilidade de investir na produção de um conhecimento científico humanístico ajusta-se ao otimismo que toma conta dos poderes agora constituídos na cidade de São Paulo. Sandroni, analisando um discurso de Júlio de Mesquita, afirma que a criação da USP é uma grande marca do desejo da elite local paulistana de reconquistar a hegemonia no poder central. Para tanto, tenta resgatar através do investimento em cultura (nota-se que a criação do Departamento de Cultura também está no bojo dessa demanda) e educação, à frente do país, oferecendo-lhe um cérebro capaz de organizar a caminhada de um corpo roto e claudicante. O autor desenha tal afirmação da seguinte forma, analisando as palavras de Júlio de Mesquita em tal discurso³⁰:

²⁹ Segundo Joseph Love in: LOVE, Joseph. **A locomotiva**: São Paulo na Federação Brasileira (1889-1937). Trad. Vera Alice Cardoso da Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

³⁰ Discurso proferido por Júlio de Mesquita por ocasião da formação da primeira turma de licenciados da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da qual foi paraninfo, e que foi publicada na “Revista do Arquivo Municipal” de

O governo se tornou um problema científico; cada uma de suas tarefas exige o concurso de ciências complicadas; diante disso, a tarefa prioritária é dotar esse corpo burro (o estado brasileiro) de um cérebro [...], um cérebro que não mude a cada eleição, que não dependa de contingências político-eleitorais. Este cérebro deverá estar localizado, é claro, em São Paulo.³¹

Chamam a atenção, nesse excerto, as mudanças de perspectiva em relação ao poder. Primeiro: a necessidade de São Paulo colocar-se como o cérebro, que com inteligência domina a força bruta e burra do corpo. Segundo: a evocação de uma autonomia de tal órgão em relação às mudanças políticas que se operam a cada eleição (visando as perspectivas de eleições futuras).

É nessa perspectiva de desenvolvimento político no estado que Armando de Salles Oliveira abre caminho para a construção do Departamento de Cultura quando da nomeação do industrial Fábio da Silva Prado como prefeito da capital em setembro de 1934. Reconhecidamente progressista e “aberto” ao novo projeto da burguesia do estado, Fábio Prado modificou profundamente as estruturas da municipalidade e autorizou a criação do Departamento de Cultura, aprovando a indicação de Mário de Andrade para a sua chefia. O nome de Mário de Andrade não foi uma loteria. Seu nome foi escolhido, inicialmente, porque participou ativamente do grupo que se reunia com Paulo Duarte. Conhecendo as potencialidades do modernista, Paulo Duarte indicou seu nome para a chefia do recém-criado Departamento. Paulo Duarte, deputado estadual pelo Partido Constitucionalista, era chefe de gabinete de Fábio Prado. Depois, Mário também participou ativamente da criação do projeto encomendado pelo prefeito após aprovação da idéia.

Fábio Prado em entrevista ao “O Estado de São Paulo” afirmou que o Departamento de Cultura teve sua origem ligada a Fernando de Azevedo, André Dreyfus, Plínio Barreto, Julio de Mesquita Filho e ao próprio Mário de Andrade. Todos discutiram sobre o projeto e colaboraram na sua criação. A aprovação de pronto ao projeto do Departamento de cultura parece intimamente ligada às pretensões da elite paulista. O caráter premeditado desse tipo de realização pode ser uma

fevereiro de 1937, v. XXXIII.

³¹ SANDRONI, op. cit. p. 76-77.

evidência, nesse sentido, que Fábio Prado deixou escapar na entrevista ao “Estado”. O prefeito afirma:

O Departamento de Cultura traz consigo um agravante de origem: a premeditação. Era uma idéia que não podia deixar de ser bem recebida no São Paulo novo, no São Paulo post-revolução onde iniciativas culturais se desenvolvem com o vigor das lavras na terra roxa. A Universidade recém criada ai estava florescente, dando-nos um ambiente ensolarado de cultura. [...] Ora, ante esta palpitação geral, incentivada mais pelo carinho com que o Estado ampara as realizações culturais, outros poderes públicos, de forma alguma, podiam conservar-se indiferentes. Por isso que, ao tomar posse do governo da cidade, já trazíamos bem premeditada qualquer coisa parecida com o Departamento de Cultura.³²

Politicamente, o momento de criação do Departamento de Cultura foi bastante favorável. Além disso, economicamente São Paulo era a cidade mais viável para a criação de um órgão como a Discoteca Pública Municipal. São Paulo era uma cidade em transformação ofegante. Com a ascensão econômica de uma parcela da população paulistana e o nascimento de uma rede de casas de importação, o contato com bens duráveis e supérfluos produzidos fora do Brasil intensificou-se. Não apenas para o fomento da produção econômica, mas também para satisfazer as exigências de consumo da burguesia em ascensão. Uma série de casas importadoras funcionou como uma porta de entrada dos equipamentos necessários para a operacionalização das atividades da Discoteca e para a compra dos discos do acervo sonoro. A aquisição de material do exterior viabilizava o projeto, uma vez que o mesmo material de fabricação fora do eixo Europa/Estados Unidos estava aquém da qualidade exigida para os serviços a que estava se oferecendo a Discoteca. A importação foi prejudicada no decorrer do avanço da Segunda Grande Guerra e forçou a Discoteca a procurar saídas viáveis. Em relação às importações, o “Correio Paulistano” publicou em 04 de fevereiro de 1937 que “além da grande variedade, o Departamento mantém um serviço de remessas directas do estrangeiro, razão por que innumerous discos que não são encontrados nas melhores casas da praça, acham-se no archivo da Discoteca”.³³

³² PRADO, op. cit.

³³ Ao Lado da Discoteca, o Museu de Instrumentos de Música. **Correio de São Paulo**. São Paulo, 04 fev. 1937.

Em relação à qualidade das gravações do período, José da Veiga presta depoimento esclarecedor da necessidade de importações do eixo Europa/Estados Unidos:

[...] as importações se faziam de uma maneira muito irregular quando sobreveio a guerra, e quando a guerra estourou em 1939 até 1941, 42, ainda chegavam discos. Quando o Brasil entrou na guerra [...] da Alemanha praticamente não vinha mais nada. As marcas importadas alemãs eram a *Polydor* e a *Telefunken*, então os discos vinham da Inglaterra e dos Estados Unidos vinham *Columbia* e *RCA Victor*. Os discos alemães eram muito bons e principalmente gravados com muito cuidado [...] A indústria fonográfica era já muito expandida e as gravações eram recopiadas em vários países. Principalmente de Buenos Aires vinham as gravações de 78 rotações. Mas as gravações argentinas eram de uma qualidade simplesmente insuportável. Eram verdadeiramente apagadas, malconduzidas, nós preferíamos as gravações inglesas e norte-americanas.³⁴

Em meados dos anos 30, as casas de comércio desse tipo de mercadoria que a Discoteca Pública Municipal mais lançou mão foram: as casas Byington (ligadas a Continental Discos), Murano, Paul J. Cris Importadores e Di Franco. A própria Byington acabou se tornando uma espécie de parceira em projetos de gravação da Discoteca. No ano de 1935, em três meses de funcionamento, a Discoteca comprou discos, álbuns e livros de história da música exclusivamente da Byington, como atestam as notas fiscais de compras.³⁵ No ano seguinte, 39% das compras de discos e outros equipamentos aconteceram na Byington; o restante foi comprado em três outras casas de importação. No ano de 1937, quase 50% das compras foram realizadas na representante da Continental Discos.

O centro da cidade de São Paulo exerceu uma forte atração para os escritórios em busca de facilidades e rapidez nos negócios, que passaram a agitar essa região da cidade. As principais casas de importação que a Discoteca lançava mão para a formação de seus acervos estavam localizadas próximas aos endereços ocupados pela instituição, todas com escritórios concentrados na região central da cidade. A Byington Company – Fabricantes Engenharia, Elétrica, Hidráulica, Mecânica e Eletros localizava-se no Largo da Misericórdia, 4; a Paul J. Cristoph Company, na

³⁴ VEIGA, José da. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil.

³⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga** Série Notas Fiscais de Compras de Discos e Notas Fiscais de Compras Outros.

Rua São Bento, 35; a Di Franco – Discos, Victrolas, Pianos, Rádios e Instrumentos, na Rua São Bento, 18; a Casa Murano Ltda – Discos, Phonógrafos, Acessórios, Rádios, na Rua São Bento, 36; a Casa do Disco – Machinas Falantes, Discos, Rádios, Instrumentos e Apetrechos em Geral, localizava-se à Rua Libero Badaró, 19B. A exceção ficava por conta das Organizações Mercúrio, que funcionavam no Rio de Janeiro e importaram importantes equipamentos para o funcionamento da Discoteca Pública Municipal, como os armários para guarda de discos da marca Classophone, oriundos da França e adquiridos em 1937. Todas as casas de importação, como era típico do período, trabalhavam como uma gama enorme de produtos e sustentavam estrangeirismos em seus nomes.

A sociedade paulistana modernizou-se junto com a sua economia e a cultura do consumo de bens materiais e imateriais. O desenvolvimento da indústria ainda agregou a gestação de novos hábitos. O cinema, a música, a vida noturna. A possibilidade de importação ofereceu a materialização desses novos hábitos, através de “cinematógraphos” ou maquinário de reprodução de discos, como gramofones, além das matrizes sonoras. O desenvolvimento econômico da cidade ao longo do início do século, até a década de 30, criou na cidade de São Paulo um mercado consumidor de bens duráveis alicerçado na opulência e nos lucros obtidos pelo café, que atraiu negócios de importação e financiou uma diversificação na produção industrial paulistana.

Mário de Andrade chegou à testa do Departamento de Cultura através de uma indicação direta de Paulo Duarte, membro do Partido Constitucionalista e chefe de gabinete de Fábio Prado. O próprio Paulo Duarte³⁶ afirma que o Departamento de Cultura era um projeto maior do que foi executado. A expectativa é que tal estrutura se repetisse no estado de São Paulo e posteriormente, com a eleição de Armando Salles de Oliveira para a cadeira maior no Catete, no plano federal. Esse posicionamento revela a sincronia entre os projetos de Armando de Salles Oliveira e da municipalidade paulistana.

Apesar de resistir um pouco, Mário aceitou a proposta. Era a chance de levar adiante um sonho, acalentado havia alguns anos. O pensamento modernista finalmente chegou ao poder e tomou

³⁶ Paulo Duarte publicou em 1976, pela Hucitec, um balanço de suas correspondências com Mário de Andrade, intitulado *Mário de Andrade por ele mesmo*.

parte dentro do estado, respaldado pela elite burguesa local. A leitura de arte e sociedade, amadurecida ao longo de aproximadamente 15 anos, seria a orientação das políticas públicas para a cultura. O estado agora agiria em favor da cristalização de uma nacionalidade cultural. Tal nacionalidade, alinhada com a cartilha modernista, na verdade, fazia parte de um pensamento gerado no âmago da própria sociedade. Um pensamento em verdade inevitável e fatal. Um pensamento coberto do que Mário de Andrade chamou de “espírito modernista” e que teve seu primeiro grito na Semana de Arte Moderna de 1922.

A Semana de Arte Moderna reuniu uma síntese das novas demandas para os anos que se avizinhavam. Anita Malfatti já incomodava com seus questionamentos pictóricos o pensamento academicista francês que dominava os salões de arte da cidade, enquanto Vitor Brecheret fazia-o nas artes plásticas. Mário Pedrosa acreditava que o movimento modernista se tornou longo e definitivo justamente por nascer das artes visuais, e não de modismos literários efêmeros. O Teatro Municipal, absolutamente elitizado por peças e companhias estrangeiras, principalmente as francesas e de ópera italiana, foi ocupado por uma série de intelectuais que não aceitavam mais a interferência estética bruta e estrangeira na maneira brasileira de fazer arte. Vale lembrar que, como analisa João Luiz Lafetá, o movimento modernista, em seus primeiros anos, foi um movimento de questionamento estético e na passagem para os anos 30 o caráter do movimento se modificou e migrou para um questionamento ideológico. Mesmo assim o autor reconhece elementos de questionamentos ideológicos incipientes em algumas produções modernas dos primeiros anos. Principalmente na literatura. O autor diz que:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento (modernista): Propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – características de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Nesse ponto, aliás, encontramos uma curiosa convergência entre o projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante, que espalhava na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada

no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças as transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. [...] o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem oficializada, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular.³⁷

Mário de Andrade também reconheceu dois momentos diferentes no movimento modernista. Um fortemente identificado com a Semana de Arte Moderna, mais destrutivo, e outro já amadurecido, mais cientificista, austero e de maior alcance, um movimento mais construtivo. Na crítica ao movimento, Mário se resolveu pelo segundo momento, que foi debatido e pensado nas reuniões periódicas no apartamento de Paulo Duarte e que abriu caminho para pensar o Departamento de Cultura. Tal experiência talvez seja a maior experiência concreta do modernismo da segunda fase, onde foram colocadas em prática a construção do caráter nacional e o movimento coletivo como trunfo sobre o individualismo (características das lutas de Mário de Andrade que permeiam toda sua obra). Mário, em texto de conferência realizada em 1942, fazendo o balanço do movimento, enxergava a primeira fase da seguinte maneira:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor [...] Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi para nós tempo de festa... de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminui por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos.³⁸

Esse estado cultural beligerante, influenciado pelo desastre do sonho burguês de progresso que lançou o mundo na direção de uma destruição boçal e injustificável, culminou, segundo o autor, em uma série de questionamentos irreversíveis nos corações dessa geração. Questionar a ordem fundada no passadismo declarando guerra à estética mofada, que agradava apenas à classe burguesa e aos seus valores estéticos academicistas, passou a fazer parte do cotidiano de um movimento de ruptura: “Eu insulto o burguês!; O burguês níquel; O burguês-burguês!; O

³⁷ LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. p. 21-22.

³⁸ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 258.

indigesto feijão com toucinho, dono das tradições”.³⁹ E tal destruição foi marcada ainda pelo caráter inconseqüente de uma grande festa, uma das ordens nesse momento era divertir-se, mesmo que significasse uma diminuição na capacidade produtiva e social do grupo. Apesar disso, Mário, analisando o movimento alguns anos depois, diz que o movimento foi em verdade:

Nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito.⁴⁰

A partir de 1930 veio a fase mais calma, como diria o próprio Mário de Andrade no mesmo texto, uma fase mais marcada pela construção cotidiana. Tal construção cotidiana se colocaria a serviço da população paulistana na experiência do Departamento de Cultura e no labor diário de suas divisões e subdivisões, como a Discoteca Pública Municipal. Não é coincidência que o ano de 1930 fecha a fase dos salões de arte moderna, com o fim das atividades do último dos salões: o de Tarsila do Amaral. Essa nova fase se confunde com as turbulências políticas e é resultado das demandas modernistas. Os princípios modernistas já estavam inseridos no consciente coletivo, ao que Antonio Cândido chamou de “rotinização do modernismo”, diga-se o direito à pesquisa estética permanente, à atualização da inteligência brasileira e à cristalização da consciência criadora nacional. Agora o projeto modernista não era mais estético, e sim ideológico.

As diferenças fundamentais entre as duas fases podem ser traduzidas na feliz comparação que Sandroni faz de duas publicações periódicas em dois momentos distintos. As revistas “Klaxon” e a “Revista do Arquivo Municipal de São Paulo” traduzem bem as diferenças pontuais entre as facetas do movimento modernista nos seus dois extremos. Sandroni observa:

Klaxon, já no nome anunciava a intenção de fazer alardio. A feição gráfica, a começar pela capa cortada de alto a baixo por um enorme A, era de um arrojo

³⁹ Estrofes do poema “Ode ao Burguês” de “Paulicéia Desvairada”, publicação: ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Livraria Martins, 1966, v. II

⁴⁰ ANDRADE, op. cit. p. 259.

totalmente alheio ao visual até então predominante. Quanto ao conteúdo a literatura era predominante [...] A colaboração estrangeira era significativa [...] Acentuando esse cosmopolitismo, autores brasileiros publicavam nela às vezes trabalhos em francês, como é o caso de Milliet e Manuel Bandeira. Tudo acontecia num clima de muita irreverência [...] A Revista do Arquivo Municipal, ao contrário, era de uma austeridade que começava também no próprio nome, a indicar secamente sua vinculação institucional: era a revista do arquivo municipal e pronto [...] Ensaio e estudos, principalmente sobre problemas brasileiros, constituíam a maioria das matérias. O francês só tinha vez nos resumos que seguiam alguns artigos.⁴¹

Mas vale defender que apesar das diferenças pontuadas as duas fases não se anulam e são produtos do processo histórico das instáveis décadas de 1920 e 1930. A primeira fase cumpriu seu papel e esgotou-se quando teve suas demandas finalmente enraizadas no consciente coletivo. Tal fase também se desenvolveu em um período de relativa estabilidade no poder político, mas que foi marcada por um turbilhão de reivindicações de uma classe progressista insatisfeita com a imobilizada sociedade aristocrática. A primeira fase rompeu com essa situação e preparou, por mais de dez anos, a sociedade para as transformações modernistas. Na segunda fase essas mudanças se processaram. Os modernistas da segunda fase põem em prática, em termos socialmente mais profundos, suas demandas. Não bastava mais questionar a estética artística, era preciso levar as conquistas no campo artístico para a sociedade como um todo. As duas fases complementaram-se e formaram o tal espírito modernista, que lançou bases para as mudanças na mentalidade nacional e colocaram em cheque os carcomidos valores passadistas, tanto no academicismo artístico quanto na reacionária política oligárquica. Esse espírito perpassou e azucrinou a vida dos passadistas por toda a década de 1920 e finalmente triunfou na década seguinte. Mário Pedrosa, em conferência pelo 30º aniversário da Semana de Arte Moderna, fez um balanço do movimento e reconheceu a amplitude desse espírito, sem perder de vista seu caráter exterior, apontando sua multiplicação epidêmica:

Não houve importação, que significa receber produtos, artigos, idéias, prontinhos em folha, bem acondicionados, para consumo direto. Mas a revolução da arte moderna não estava industrializada nem cristalizada para exportar-se como mercadoria. Era ainda – como é hoje – um movimento em marcha. O que houve não foi importação, nem mesmo de modas, quanto mais de

⁴¹ SANDRONI, op. cit. p. 71-72.

espírito. O espírito não pode jamais ser transformado em algo materializado, acabado, como um objeto de exportação. Mas uma de suas faculdades mais específicas é o terrível poder de contaminação que possui. E foi o que aconteceu. Os jovens poetas e artistas de 1922 foram contaminados pelo espírito moderno que absorvia na Europa a sensibilidade e a inteligência dos seus artistas mais capazes e dotados.⁴²

Não se trata de fato isolado: o modernismo brasileiro foi diretamente influenciado pelas vanguardas européias, mas não importou um pacote de intelectualidades prontas. O estado de espírito modernista foi além, teve uma dinâmica própria e foi arrebatador. Mário Pedrosa ainda lembra que, nesse momento, a arte européia descobriu as periferias do globo e dialogou com a arte primitiva africana, americana e aborígine. Isso marcou o universalismo de Mário de Andrade, o poeta originalmente sensível ao universal e prático ao nacional. A nacionalidade que traduziu o universal com a “brabeza” da primeira fase modernista. Mário nacionalista que amou o país “não porque seja minha pátria” pois “pátria é o acaso de migrações e de pão nosso onde Deus der...” mas “Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro. O gosto do meu descanso”.⁴³

O movimento, que era universal e nacional, voltou-se para o país. O dito espírito modernista se alastrou em território tupiniquim:

O movimento modernista, depois de estrondar dentro e fora do Teatro Municipal de São Paulo, como o lho em Paris, entrou de Brasil adentro pelos fundos. O primitivismo foi a porta pelo qual os modernistas penetraram no Brasil (...) A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob a sua influência que nasceram, logo após a semana, os movimentos do Pau-Brasil e do Antropofagismo. E assim os modernistas brasileiros não precisavam ir, com seus êmulos europeus supercivilizados, às latitudes exóticas da África e da Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas de certas culturas primitivas. Então, virando-se para dentro do Brasil, de costas ao mar, o líder intelectual do modernismo teve a noção de um Brasil caboclo, diferente do

⁴² PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**/ Mário Pedrosa. ARANTES, Otília (org). São Paulo: Edusp, 2004. p. 136.

⁴³ Ibidem. p. 143.

da capital, primário e irredutível na sua realidade física, capaz de lhe dar motivo para conjugar o cultural e o instintivo.⁴⁴

Mário de Andrade virou-se para o continente. Sua conduta como homem público, à frente do Departamento de Cultura e como agente determinante de influência direta das ações do órgão, mostra isso. Oneyda Alvarenga em feliz comentário diz que Mário resolveu seu dilema, entre o rio Amazonas e o rio Tietê, pelo rio que adentra o continente e foge do mar, em direção ao povo:⁴⁵

O Amazonas, rolando forte para o mar infinitamente livre, abertura sem entraves para todas as aventuras individuais, seria o rio-símbolo do imaturo [...] estaria ligado ao Tietê, fugindo aos esplendores atlânticos para se adentrar na terra dos homens [...] A dualidade se resolvia, pois, sempre em favor do homem social, por mais que o indivíduo se aniquilasse.⁴⁶

Mário de Andrade em seu aspecto mais gramsciano: o intelectual que vai ao povo.⁴⁷ Mas o próprio Mário analisou o chamado “espírito modernista”, com a autoridade de quem fez parte do movimento modernista, como seu maior teórico, e exercitou um balanço do movimento em conferência dez anos antes de Mário Pedrosa. Considerou o tal espírito e o seu alcance diante das transformações sociais:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação,

⁴⁴ Ibidem. p. 144.

⁴⁵ O intelectual cumpriu o seu papel social e foi ao encontro do povo, como Gramsci sugeriu em seus escritos.

⁴⁶ ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade**: um pouco. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1974.

⁴⁷ Essa ida ao povo também é comentada por José Bento Ferraz, que na entrevista de 1994 comentou a seguinte frase atribuída a Mário de Andrade: “Além das audições individuais de cabine, é preciso a Discoteca ir ao povo”. In: FERRAZ, José Bento Faria Ferraz. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil.

impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação do espírito nacional [...] O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente modernista, não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebenção.⁴⁸

O chamado “espírito modernista” não foi a causa primeva das transformações sociais e políticas do período, mas sim um estado de orientação que preparou a sociedade para essas mudanças e agiu sobre ela no momento seguinte, pois esse espírito transpassou as amarras da idéia de movimento e mostrou-se maior que um estado de euforia momentâneo, que muitas vezes marcou os “movimentos” de sublevação estética. Não foi passageiro e não agiu de forma datada e restrita. O movimento modernista, em seu momento de síntese, agiu diretamente na vida cotidiana como agente transformador. Não é por acaso que seus simpatizantes alinharam-se nas fileiras do Partido Democrático e posteriormente do Partido Constitucionalista, que eram as organizações políticas que botavam em cheque o passadismo oligárquico dos republicanos. O movimento, nas palavras de Mário, ainda respondeu aos estímulos internacionais e foi influenciado por estes. O modernismo brasileiro não é fato isolado no tempo e espaço: teve mobilidade, longevidade e dialogou com a conjuntura internacional. Esse espírito foi causa fundamental para a criação do Departamento de Cultura, órgão que traduziu os anseios desse mesmo espírito.

A escolha dos principais nomes do Departamento de Cultura estava ligada diretamente a esse movimento e não é por menos que Mário foi escolhido como o primeiro nome a encabeçar a prática do projeto. A Discoteca Pública Municipal se inseria nesses projetos pensados pelos homens ligados ao modernismo que agora partilhavam do poder institucionalizado, principalmente nos projetos de Mário de Andrade para a música nacional. A educação musical, a formação de público e a busca da nacionalidade na música faziam parte dos anseios de Mário. Nacionalizar a música brasileira calcada nos alicerces de uma base sólida, enraizada na cultura e nas tradições nacionais passou a ser uma obsessão nas ações da Discoteca Pública Municipal. Para levar adiante tal tarefa era preciso escolher alguém que partilhasse das idéias mais importantes no que dizia respeito às ações de nacionalização da música brasileira e que fosse de

⁴⁸ ANDRADE, op. cit, p. 253-265

inteira confiança do chefe do Departamento de Cultura. O nome escolhido foi o de Oneyda Alvarenga. Oneyda, assim como os outros homens de confiança de Mário, não foi escolhida à toa e nem foi nome pensado às pressas.

Oneyda Paoliello Alvarenga nasceu em 06 de dezembro de 1911 em Varginha, cidade mineira à 300 quilômetros da capital Belo Horizonte. Era filha de Orphey Rodrigues de Alvarenga e Maria Paoliello de Alvarenga. Os pais de Oneyda permitiram a viagem da filha a São Paulo para estudar piano em 1931, pois reconheciam um potencial talento musical na filha que deveria ser maximizado, atestado por seus professores de piano em sua cidade natal. Oneyda veio a São Paulo morar em casa de uma conhecida família de varginhenses e por indicação das primas procurou o Conservatório Dramático Musical de São Paulo e, particularmente, Mário de Andrade, para dar continuidade aos estudos de piano. A identificação entre ambos foi imediata.

Oneyda conta em suas memórias como essa aproximação entre os dois aconteceu:

A camaradagem talvez especial com que ele começou logo a me tratar, brotara já no primeiro encontro e na primeira aula, e de episódios simples. Naquele dia do exame, ele pôs na minha frente, para leitura à primeira vista, uma música não sei mais de quem, talvez J. S. Bach, me dizendo que era polifônica e me perguntando se eu sabia o que era polifonia. Respondi muito segura que nunca tinha visto a palavra, mas podia saber o significado dela pelos seus elementos formadores. [...] Pouco depois, foi a vez de Machado de Assis. Como eu ainda não arriscasse o meu caipirismo nos difíceis meandros da cidade enorme, minhas aulas em casa dele eram imediatamente após as de minha prima Sylvia, que me ciceroneava. Lá, um dia, resolvi não ficar mais parada escutando a lição dela e levei um livro para ler. Mal o abri, Mário me perguntou o que era. Respondi que “A Semana” e, às perguntas seguintes, esclareci que gostava muito de Machado de Assis, gostava muito daquele livro, que estava lendo pela terceira vez.⁴⁹

Oneyda acredita que esses dois episódios aproximaram professor e aluna, o que deixa claro que partiu de uma admiração intelectual mútua: Oneyda pelo consagrado professor e Mário pela prodigiosa aluna, que demonstrava amadurecimento e potencial, aos 19 anos de idade.

⁴⁹ ANDRADE, Mário; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 8.

Após a formatura da varginhense no curso no Conservatório Dramático e Musical, e com a volta de Oneyda para Varginha no ano de 1934, os dois passaram a trocar correspondências freqüentemente, gerando uma forte cumplicidade. Mário orientava a varginhense em versos que ela escreveu e publicou apenas em 1938 na obra *Menina boba*. Porém, ao analisar as correspondências trocadas, nota-se um crescente interesse de Mário de Andrade por Oneyda Alvarenga, explicitando um desejo de aprofundamento dos laços afetivos e da vontade de quebrar a barreira formal que separava ambos: o título de professor e aluna. Em carta de Mário de Andrade para Oneyda Alvarenga no dia 26 de maio de 1935, o modernista decidiu quebrar essa barreira:

Estava esperando a entrega dos diplomas no Conservatório para lhe escrever uma carta longa de amizade, que agora, e tantas circunstâncias me deixam meio sem vontade de escrever. Mas o essencial que eu diria, vou dizer sempre. Eu diria a você isto: Olha, Oneyda, até agora eu fui o seu professor, mas do convívio e do seu valor intelectual e dos valores generosos da sua personalidade, foi nascendo uma amizade, mais completa, mais larga, que a amizade entre professor e aluno, fomos aos poucos ficando iguais em posição, pouco importando que ainda eu saiba mais um bocado que você. Por isso, agora que você recebeu seu diploma, vamos esquecer o período de ensino, e aquele tratamento de “o senhor” que deixei se conservar para que não houvesse escândalo dos outros alunos. Mas agora acaba professor e aluno, muito embora eu sempre esteja pronto a lhe ensinar tudo quanto sei. Mas para isso não precisa ser professor titulado. Agora somos, muito acima de professor e aluna, somos dois ótimos amigos um do outro.⁵⁰

Nessa altura, Mário já havia alertado Oneyda da possibilidade de nomeá-la em um cargo público na prefeitura de São Paulo através do projeto do Departamento de Cultura. Por isso, era hora de estabelecer uma relação mais próxima e pautada na confiança. O mestre, na verdade, enxergou em Oneyda uma possibilidade de levar adiante, no corpo técnico do Departamento, seus projetos imaginados para a administração cultural na cidade. Mário fazia parte da formação da varginhense e as correspondências deixam claro que suas orientações foram sempre ponderadas positivamente. Nela o modernista exercia forte influência.

⁵⁰ Ibidem. p. 111.

A carta de Mário, explicitando o desejo de quebrar essa barreira é prontamente respondida por Oneyda, em 31 de maio. Ela escreveu:

Você não sabe a comoção profunda que sua carta me deu. Foi a realização, nunca esperada, do que eu vinha desejando há quatro anos. Sempre desejei entre nós uma amizade assim. Não pensava que ela aparecesse, porque eu não teria coragem de pedi-la e julgava que você não a oferecesse. Bem sabe que me acho mesmo muito pequena e o enxerguei sempre tão alto, que nunca me passou pela cabeça que você pudesse me dar no seu coração outro lugar que não o de uma menina inteligente, trabalhadora e a quem agente quer bem.⁵¹

O tom de pessimismo sobre si mesma foi uma marca na relação entre ambos. Oneyda Alvarenga tornou-se amiga e pupila de Mário. A influência deste sobre a formação intelectual da pupila foi decisiva ao longo do tempo que Oneyda esteve à frente da Discoteca Pública Municipal e sem dúvida foi determinante nas linhas gerais de atuação da mineira à frente da instituição. É de se supor que mesmo estando absolutamente preparada para enfrentar as responsabilidades do cargo, ela ainda era muito jovem ao assumir a batuta da Discoteca, e como admirava sem reserva o mestre, foi bastante influenciada pelas idéias de Mário, mesmo quando o modernista já não fazia mais parte dos quadros do Departamento de Cultura. As trocas de correspondências entre ambos e os resultados das obras de Oneyda Alvarenga no período de convivência construído corroboram essa idéia. Mário de Andrade participou diretamente da formação intelectual de Oneyda Alvarenga, o que garantiu a continuidade de seu pensamento na figura da própria varginhense na Discoteca Pública Municipal no período entre 1935 e 1945.

Um exemplo direto dessa influência pode ser apontado nos Concertos Públicos de Discos. Pensados no final da gestão de Mário e iniciados já na gestão seguinte, os Concertos eram acompanhados de comentários explicativos. Oneyda Alvarenga pedia conselhos e submetia seus textos às críticas do mestre, que em muitos casos palpitava de maneira decisiva na produção dos comentários. Outro exemplo está na confecção do Curso de História da Música, que era submetido ao mesmo processo.

⁵¹ Ibidem. p. 114.

Até 1945, a chefe da Discoteca havia publicado pequenos ensaios, principalmente na “Revista do Arquivo Municipal”, além da coletânea de poemas “Menina Boba”. Após a morte de Mário de Andrade em 1945, Oneyda amadureceu e passou a caminhar com passos mais autênticos. Nesse ano ganhou o Prêmio Fábio Prado na categoria de ensaios com a obra *Música Popular Brasileira*, escrita sob encomenda do Fondo de Cultura Económica do México, que foi editada no Brasil, México e Itália. Tornou-se responsável pela publicação de uma série de obras inéditas de Mário de Andrade, tarefa árdua, porém cumprida. Consolidou sua obra com a publicação de *Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*, *Xangô* e *Tambor de Mina e Tambor de Crioula*, todas editadas pela Discoteca Pública Municipal em 1948, além de *Catimbó* em 1949, e *Babassuê* no ano seguinte; escreveu artigos para institutos como o The International Catalogue of Recorder Music. Dedicou-se ao estudo do folclore nacional. Tornou-se membro de diversos institutos de pesquisa, como a Academia Nacional de Música, criada por Villa-Lobos; o Conselho Nacional de Folclore, do Ministério da Educação e Cultura; a Association Internationale des Bibliothèques Musicales, de Paris. Além de ter sido membro fundadora da Sociedade de Etnografia e Folclore.

A confiança e admiração que o chefe do Departamento de Cultura hipotecava a Oneyda levou-o a enxergar na mineira uma peça fundamental para a realização dos seus projetos no Departamento. Antes mesmo de saber onde a alocaria no projeto, Mário já pensava em trazer a varginhense para ocupar um “lugarzinho” nas estruturas do órgão. As cartas trocadas entre ambos revelam que a Discoteca foi a melhor opção, a opção que extrairia dela toda a sua potencialidade e cumpriria os desejos de Mário no que diz respeito ao lugar da música no Departamento, mas não era a única. Em um trecho de uma carta enviada para Oneyda em abril de 1935, o modernista já vislumbrava a possibilidade de trazê-la para o Departamento e por isso pede para que ela se preparasse legalmente: “Trate imediatamente de se qualificar eleitora. Imediatamente”.⁵² Em seguida, em 06 de maio de 1935, Mário esclarece:

Se eu conseguisse para você aqui em São 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

⁵² Ibidem. p. 103.

Departamento de Cultura e Recreação, que ele vai criar hoje ou amanhã. Todos os cargos de escriturários, etc. do Departamento são naturalmente criados pelo prefeito. Mas e terei talvez que nomear alguns cargos técnicos.⁵³

A resposta é enviada sem demora por telegrama, no dia seguinte, “Aceito, Oneida”.⁵⁴

Fica claro que a intenção era trazer Oneyda, mesmo antes da possibilidade concreta de realização do Departamento, e para isso Mário precisava prepará-la e ter certeza do aceite. Após a criação do Departamento, a questão era encontrar uma função específica para a mineira. Mário já tinha o plano de antecipar a criação da Discoteca à da Rádio-Escola, mas para isso dependia da liberação de verbas para viabilizar seu plano nesse sentido. A Discoteca era o local mais adequado, pois exigiria uma capacidade intelectual e um conhecimento musical que o modernista sabia que Oneyda possuía, além de se tratar de um aparelho estratégico nas pretensões acerca do que Mário pretendia alcançar no seu projeto em relação à música. Porém, diante de algum percalço, o modernista já elucubrava outras possibilidades, como é possível ver em carta de 06 de julho de 1935:

Ontem, pedindo a verba para este ano ao Prefeito, pedi verba para iniciar a Discoteca Pública. E agora chegamos à razão pela qual ainda não lhe escrevi: é que ando sempre à espreita dum lugarzinho em que possa encaixar você. [...] No momento tenho dois cargos em vista para 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 Sergio Milliet, meu amigo. Com dois ou três dias de trabalho, você fica escorreita no posto, garanto. [...] Ora outro lugar que estou imaginando para você é o de discotecário 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 catalogação e comentários aos discos, para quando se iniciar a Rádio-Escola.⁵⁵

Oneyda Alvarenga mostrou-se insegura em relação às suas capacidades e aceitou o confortável cargo de catalogadora, que contava com uma exigência mais modesta, como atesta a carta de 12

⁵³ Ibidem. p. 104.

⁵⁴ Ibidem. p. 106.

⁵⁵ Ibidem. .p. 118-119.

de julho de 1935: “Mário, eu tenho medo. Darei mesmo certo nesse arranjo todo? Como discotecária não pode ser, não tenho cultura musical suficiente, você se arriscaria me dando esse trabalho”.⁵⁶ Mas o chefe do Departamento de Cultura ignorou seu pessimismo e apostou na sua capacidade de realização na Discoteca. Finalmente, em telegrama do dia 17 de agosto vem a confirmação da esperada contratação, “Venha imediatamente, traga documentos, parabéns. Mário”.⁵⁷ Oneyda telegrafou no dia seguinte, “Seguirei quinta, abraços. Oneida”.⁵⁸

Oneyda Alvarenga acabou trabalhando ao lado de Mário de Andrade em vários projetos da Discoteca, como a Missão de Pesquisas Folclóricas, por exemplo. Mas, ao longo do tempo foi introduzindo suas características no cotidiano do trabalho da Discoteca. Seu rigor no dia a dia de trabalho foi uma marca da instituição, que com mão pesada ditava uma série de regras de conduta dentro da Discoteca, gerando um ambiente bastante propício para o estudo do folclore e da música folclórica nas dependências da Discoteca. Nota-se uma preferência nas ações de pesquisa e formação de público especializado nos projetos que levou a cabo na instituição.

A maneira como Oneyda Alvarenga conduzia o cotidiano da Discoteca também gerava desconforto aos usuários, como atesta José da Veiga com uma severa crítica à diretora da Discoteca, em entrevista ao pesquisador do IDART, Mário Brasil:

[...] os funcionários eram tudo, menos atenciosos para com os ouvintes. Tinha-se a impressão de que os funcionários consideravam os ouvintes como seres inoportunos e indesejáveis e isso culminava justamente na pessoa da Sra. Oneyda Paoliello Alvarenga, que era a diretora da Discoteca e governava a unidade com mão de ferro. [...] O regime que vigorava na Discoteca parecia um regime de internato. Não se podia falar, não se podia elevar a voz, não se podia dar uma gargalhada que logo lá de dentro chegava uma funcionária para compelir o silêncio ao respeito. Aquilo parecia quase um internato, um parlatório de convento que devia sempre falar muito baixo. Na verdade, falar alto também perturbava, mas Oneyda Alvarenga impunha um clima de apreensão, de terror.⁵⁹

⁵⁶ Ibidem. p. 121.

⁵⁷ Ibidem. p. 127.

⁵⁸ Ibidem. p. 127.

⁵⁹ VEIGA, José da. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil.

Oneyda Alvarenga organizou o serviço de consultas da Discoteca e sistematizou os fichários de maneira prática e científica para os estudos na Discoteca. A maneira que a chefe da Discoteca organizou os fichários foi publicada na “Revista do Arquivo Municipal”, número LXXXVII, em 1942, na forma de relatório. Nesse texto, publicado com o título de “A Discoteca Pública Municipal”, Oneyda Alvarenga expõe as realizações e a organização da Discoteca, apresentando as diretrizes que nortearam a sistematização do acervo de discos, partituras, fichas catalográficas e todo aparato necessário para dar andamento nos trabalhos de consulta e pesquisa na Discoteca. Os fichários organizados apresentavam de dez a 16 diferentes entradas de pesquisa, ou seja, com poucas informações, o consulente encontrava múltiplas possibilidades de satisfazer sua pesquisa.

As linhas gerais de atuação da Discoteca seguiram uma forma que parece ter sido bastante influenciada por Mário de Andrade, mas que acabaram imprimidas por Oneyda de forma muito própria. As escolhas das publicações, a sistematização dos materiais de pesquisa e a forma de conduzir a Discoteca no dia-a-dia eram tarefas que Oneyda executava, algumas vezes sob orientação de Mário, mas muitas vezes sozinha, principalmente após a saída de Mário de Andrade do Departamento. Após a morte do modernista em 1945, a Discoteca sofreu abalos que foram habilmente contornados por Oneyda, garantindo a sobrevivência da instituição até hoje.

A responsabilidade de Oneyda aumentou após a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura. A mineira dirigiu uma Discoteca absolutamente desprestigiada após a criação das secretarias municipais em 1945. Mesmo assim, imprimiu renome internacional à Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que passou a ser reconhecida como importante instituição do gênero em várias partes do mundo.

Oneyda ainda empenhava-se pessoalmente na compra dos discos. As empresas importadoras enviavam catálogos com as opções de compra. Oneyda escolhia os discos e depois inspecionava pessoalmente a qualidade da encomenda. O critério de escolha dos discos parece que seguia a idéia de se formar uma coleção universal com exemplares dos mais importantes e significativos títulos da música universal. Reportagem em fonte ignorada corrobora essa idéia: “Procura a Discotheca formar uma collecção de discos, o mais completo possível, sejam elles de música

erudita ou popular, de folclore ou de valor científico, documentário ou didático, de nosso paiz ou estrangeiro”.⁶⁰ Oneyda, a exemplo de Mário de Andrade, tinha sérias reservas a determinados gêneros musicais, como as óperas melodramáticas italianas, porém a Discoteca não se reservou à negação e tratou de adquirir exemplares de óperas melodramáticas italianas para fomentar sua coleção, que logo apresentou vários exemplares. As primeiras compras são de outubro de 1935, conforme atestam as notas fiscais de compra.

Outra forma de aquisição de acervo residiu nas doações, e nesse caso pesam os contatos de Mário de Andrade, mas principalmente a habilidade de Oneyda de se relacionar com pessoas e instituições do mundo todo. Na lista de doadores de discos, encontramos doações de Paulo Prado, Sergio Milliet, Fernando Mendes de Almeida, Francisco Mignone, Antonio Campos, entre outros. Além de particulares, empresas gravadoras também doaram exemplares à Discoteca, a exemplo de órgãos governamentais, como a prefeitura do Distrito Federal, a Biblioteca do Congresso de Washington e até o Ministério da Economia da Bolívia, através do Sr. Luis Salmon Baldiviero. Outra doação significativa foi a do Museo de Arte Popular de Chile, por intermédio de Pablo Neruda em agosto de 1945.⁶¹

Dentro das doações de discos, encontramos uma que chama a atenção. Apesar do completo desprestígio que Prestes Maia lançou a Discoteca em sua administração, em 10 de julho de 1941, o prefeito agradeceu a instituição com a doação de um álbum intitulado “André Leão e o Demônio do Cabelo Encarnado” de Hekel Tavares, com três discos. Talvez em uma tentativa de amenizar a sua imagem nas dependências da Discoteca.

Outra doação que a Discoteca habilmente negociou com uma instituição internacional foi a de uma série de cilindros de cera de música de ameríndios brasileiros junto ao Museum für Völkerkund de Berlim. Foram aproximadamente 110 cilindros copiados da coleção do museu alemão. À Discoteca cabia apenas pagar os custos do processo de cópia ao museu. Tal prática era uma rotina na instituição alemã, que através de intercâmbios desse tipo colheu inúmeros documentos sonoros do mundo todo. A Discoteca ainda ganhou um aparelho Phonógrafo Edison

⁶⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Discoteca Oneyda Alvarenga: Hemeroteca**. DOC 20.

⁶¹ Todas as doações estão registradas na documentação da Série Doações do Fundo Discoteca Pública Municipal do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

para reprodução dos cilindros. As negociações para a aquisição dessa doação aconteceram ainda na gestão de Mário de Andrade, porém o pagamento acordado seria feito apenas pela gestão seguinte. Com os cortes nas despesas com assuntos culturais, a prefeitura levou vários meses para liberar a verba necessária para honrar o compromisso, o que levou Mário e Oneyda a quase pagarem o museu com recursos próprios, como atestam as cartas de agosto de 1938 trocadas entre ambos.

O contato entre o museu alemão e a Discoteca Pública Municipal deu-se através do intermédio de Francisco Mignone. O músico orbitava o Departamento de Cultura e interava-se de seus projetos, tomando parte em alguns. Em excursão pela Europa em 1937, Mignone foi autorizado a falar como porta voz da instituição cultural paulistana. Em nome da instituição, Mignone além de viabilizar as negociações para a aquisição dos cilindros, ainda gravou uma peça para a série ME de gravações da discoteca. Tratava-se de “Maracatu do Chico Rei”. Tal assunto será abordado adiante.

Oneyda Alvarenga reservava especial atenção à formação de uma grande rede de comunicação entre a Discoteca Pública Municipal e instituições de todo o mundo. Esses tipos de contatos acabavam proporcionando trocas de informações e acervos com essas instituições. As trocas de correspondências revelam que a Discoteca paulistana serviu de modelo para a construção de outras discotecas, proporcionando um sólido reconhecimento nacional e internacional. Dentre as instituições que foram influenciadas pela instituição paulistana, podemos citar a Discoteca do Distrito Federal e a Discoteca de Praga.

O relatório de 1942, publicado na “Revista do Arquivo Municipal”, estampa a dimensão desse intercâmbio cultural. Revela-se inclusive um especial interesse de diversas instituições norte-americanas pelo projeto da prefeitura de São Paulo. Em julho de 1940, uma comissão estadunidense, chefiada pelo Sr. Carleton Smith, presidente da Sociedade Americana de Musicologia e chefe da Divisão de Música da Biblioteca Nacional de Nova York, visitou as dependências da Discoteca Pública Municipal de São Paulo para conhecer seus trabalhos de gravações folclóricas e do laboratório de fonética experimental (Arquivo da Palavra). O interesse de tal figura residia na semelhança de alguns trabalhos executados pela Discoteca e pela

Biblioteca Nacional de Nova York, que na ocasião levava adiante uma pesquisa sobre a influência do elemento afro na música americana. O objetivo de tal empreendimento era o de buscar os valores nacionais da música americana em suas matrizes de formação. Esse projeto ia de encontro com os projetos de nacionalização da música brasileira encampados por Mário e Oneyda.

A Discoteca comunicou-se e/ou prestou informações, entre outros, aos seguintes destinatários: Sociedade de Educação Musical de Praga, Tchecoslováquia; Dr. Hugo Ravena de Buenos Aires, Argentina; Discoteca Pública do Distrito Federal; Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo; Sra Fileta Presgrave Amaral do Departamento de Cultura de Santos; Departamento de Propaganda Nacional de Portugal; Serviço Oficial de Difusão Radio Elétrica e Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideu, Uruguai; Dr. Ricardo Caveró-Egusquiza do Ministério das Relações Exteriores do Peru; Sr. Paulo Barreto do Standard Oil Company; Rádio Bandeirante; Dr. Ademar Vidal da Procuradoria Geral da República do Estado da Paraíba; Prof. Paul Varnorden Shaw dos Estados Unidos; Prefeitura de Rio Claro; Sr. Robert Moore e Luis Marden, da “Revista de Geografia dos Estados Unidos”; Sra. Maria de Muller do Departamento de Cultura de Montevideu; Sr. Brasília Itiberê da Universidade do Distrito Federal; Dr. Ralph Steele Boggs da Universidade de North Caroline, Estados Unidos; Dra. Edith Helman do Simmons College, Boston, Estados Unidos; Prof. Marshall Bartholomew, regente do Yale Glee Club, da Universidade de Yale, Estados Unidos; Dr. Harold Spivacke, chefe da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington, Estados Unidos; Dr. Carleton Sprague Smith, chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York, Estados Unidos; Dr. Robert Smith, subdiretor da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso de Washington, Estados Unidos; Sra. Lenore Stone, Artesia, Califórnia, Estados Unidos; Sr. Evans Clarck, do Comitê de Coordenação das Relações Culturais e Comerciais entre as Repúblicas Americanas, Estados Unidos; Sra. Mona G. Tyer, Trinidad, Colorado, Estados Unidos; Memphis State College, Memphis, Tennessee, Estados Unidos; Sra. Mary K. Seeley, Glen Ridge Public Schools, New Jersey, Estados Unidos; Prof. Donald Pierson da Escola Livre de Sociologia e Política; União Cultural Brasil Estados Unidos; Sra Renata Paumman, professora de dança da Escola de Educação Física de São Paulo; Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura de São Paulo; Sr. Ayres de Andrade do DIP do Departamento de Cultura de São Paulo; Sra. Maria Aparecida Duarte do Departamento de

Educação do Estado de São Paulo.

Esse internacionalismo da Discoteca e do Departamento de Cultura em si ficou marcado na memória de José Bento, que relatou em entrevista:

No auge do Departamento, na primavera de Praga do Departamento de Cultura, trabalhava no gabinete do Mário de Andrade, ao lado dele. O Sr. não imagina a quantidade de ofícios que recebíamos do estrangeiro para saber como é que era o Departamento de Cultura, que coisa era essa de Departamento de Cultura, como era a estrutura do Departamento de Cultura, inclusive da Tchecoslováquia, da Hungria...⁶²

Outro exemplo do alcance e do internacionalismo da Discoteca reside no interesse que despertou em várias localidades do mundo que se interessavam por sua estrutura. O jornal português “Diário da Manhã” expôs a dimensão desse interesse em reportagem de 28 de julho de 1943, que serviu de bandeira para a exigência da construção de instituições semelhantes em terras portuguesas:

[...] é inegável que as discotecas são uma necessidade dando larga contribuição para a cultura. E agora, com o documento que a dedicada poetisa e directora da Discoteca de São Paulo nos envia, podemos dar a conhecer alguns números altamente expressivos e que justificam a nossa defesa em prol da criação no nosso país, principalmente em Lisboa, Porto e Coimbra, por agora, de discotecas públicas.⁶³

Os discos de música popular brasileira eram uma insignificante minoria nas aquisições da Discoteca Pública Municipal. A maior e mais importante parte dos recursos era destinada à aquisição de discos de música universal. Porém, os discos de música popular brasileira recebiam um tratamento especial na sua catalogação. Em uma lista de discos de música popular

⁶² FERRAZ, José Bento Faria. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil.

⁶³ BETTENCOURT, Gastão de. O valor das Discotecas Públicas através dum relatório impressionante. **Diário da Manhã**, Lisboa, 28 jul. 1943.

brasileira,⁶⁴ é possível verificar que Oneyda Alvarenga catalogava o gênero com breve explicativo que situava o ouvinte nas nuances que diferenciavam os ritmos nacionais utilizando compartimentação sugerida por Mário de Andrade. Assim é possível verificar catalogações de “cantos de feitiçaria” ou “danças dramáticas”, além dos “cocos”, “chulas”, “modinhas”.

Em 04 de julho de 1936, o prefeito da cidade editou o ato nº1146⁶⁵, que consolidou o ato nº861 e impôs algumas modificações no ato anterior. No Departamento de Cultura elevou-se a seção de Divertimentos Públicos à Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos. Já na Discoteca, entre as suas atividades, incluiu-se a formação de um acervo de partituras para estudo de músicos. De resto, todas as atividades permaneceram as mesmas. Tais atividades foram sendo executadas ao longo dos dez primeiros anos da Discoteca. A letra “a” do artigo 191 do ato nº1146 previa “manter um serviço de obras de arte erudita, tanto nacionais como estrangeiras, e outro de obras de arte popular, de interesse estritamente folclórico, especialmente nacional”. A Discoteca procurou desde o início de suas atividades cumprir tal tarefa comprando discos de música erudita sob o caráter de um colecionismo universal. Quase a totalidade das compras de discos nos primeiros anos da Discoteca era de nomes da música erudita universal: Beethoven, Liszt, Bach, Schumann, Schubert, Paganini, em discos da Columbia, Victor, Telefunken, entre outras marcas. Após o início da Segunda Grande Guerra, as marcas de discos americanas passaram a dominar as importações. Os discos de música nacional eram poucos, mas para a função de manter tal serviço com obras folclóricas, a discoteca lançou mão de gravações próprias.

A letra “b” do artigo 191 do ato nº1146 determinava que a Discoteca deveria “fazer transmissões de discos de sua coleção, acompanhadas de breves comentários explicativos, de caráter cultural”. Essa função que deveria ser executada pela Discoteca estava diretamente ligada ao funcionamento da Rádio-Escola. Com a inanição da Rádio-Escola, a Discoteca de certa maneira executou essa função de outra forma. A partir de 1938, a Discoteca Pública Municipal iniciou as séries de Concertos Comentados de Discos, onde a instituição oferecia audições gratuitas dos discos de sua coleção acompanhadas de comentários explicativos e de libretos que orientavam os

⁶⁴ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga**: Fundo DPM. Série Relatórios. DOC s/nº.

⁶⁵ BRASIL. Ato nº 1146 de 04 de julho de 1936. Consolida e modifica disposições referentes aos serviços, repartições e funcionários da Prefeitura e da outras providências. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP.

ouvintes nos aspectos mais significativos das obras executadas, seguindo a determinação de preparar comentários de caráter cultural. A própria chefe da Discoteca encarregava-se de preparar os folhetos explicativos ou supervisionava tal tarefa quanto cumprida por outrem.

A letra “c” previa que a Discoteca deveria “funcionar para consultas particulares, tendo, para isso, no edifício ou dependência da Rádio-Escola, cabines em número correspondente à afluência do público”. Esse foi o serviço mais vigoroso da Discoteca e funciona até hoje. A compra de discos começou imediatamente ao início das atividades da Discoteca em 1935. A primeira compra de discos data de outubro de 1935 e foi efetuada na Byington Company. Além das compras de discos, a Discoteca também recebeu uma série de doações para completar sua coleção; como já vimos, esse serviço se afastou do caráter de pesquisa da instituição e afinou-se como uma função mais burocrática da Discoteca. Desde a inauguração do primeiro espaço físico, antecedendo a própria Rádio-Escola (mesmo quando ainda existia a expectativa de funcionamento), a Discoteca ofereceu esse serviço de Consultas Públicas de Discos, tendo para isso montado uma estrutura bastante adequada, com cabines refrigeradas projetadas pela General Electric e equipamentos modernos de execução, porém sempre em número insuficiente em relação à afluência do público, problema que só foi parcialmente resolvido em 1952 com a mudança para a avenida Brigadeiro Luis Antonio, quando a Discoteca ocupou dois andares do prédio (6º e 7º) da Associação Paulista de Médicos, a quem a prefeitura pagava aluguel pelo uso do espaço, onde foi possível ampliar o número de cabines, beneficiada pelas amplas acomodações e por recursos liberados pela prefeitura de São Paulo para a compra de equipamentos. Porém, até essa situação se resolver de maneira mais definitiva, a prefeitura acabou sendo alvo de inúmeras críticas.

Com a consolidação do serviço de Consultas Públicas e com a exposição da Discoteca, aos poucos, o público respondeu bem ao oferecimento desse serviço. Não demorou para a capacidade de absorção da demanda saturar. A imprensa foi bastante ácida nesse sentido. Uma reportagem sem identificação de fonte diz: “Ante o número insuficiente de cabinas e o limitadíssimo tempo de consulta [...] a Discotheca não tem capacidade de atender muitos consulentes por dia”.⁶⁶ Abordaremos esse problema mais adiante.

⁶⁶ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Discoteca Oneyda Alvarenga**: Hemeroteca. DOC 20.

Aliás, a instituição, principalmente no período em que São Paulo foi governada por Prestes Maia, recebeu uma grande quantidade de críticas. A maior parte estava relacionada à precariedade dos seus serviços e de sua capacidade técnica. Além disso, através da imprensa, muitas ações do Departamento de Cultura e da Discoteca Pública Municipal recebiam questionamentos sobre sua utilidade. Os gastos com sua manutenção envolviam dinheiro público, o que suscitava dúvidas a respeito da necessidade do uso desses recursos em ações tão subjetivas. Sem o apoio irrestrito do poder executivo e já em rota de deslocamento em relação ao projeto original, a Discoteca era alvo das maledicências impressas nas páginas dos jornais. Em 25 de junho de 1938, o jornal “Última Hora” empregou ironia para questionar a utilidade prática da Discoteca e a capacidade de sua chefe:

Não se pode negar a utilidade da Discotheca, não obstante seja difícil frizar com precisão qual é essa utilidade [...]. A Discotheca de São Paulo, que é um órgão do Departamento de Cultura, da Prefeitura Municipal, tem produzido muito pouco em comparação com as demais secções daquele Departamento. Esse inconveniente, queremos crer, deve resultar da falta de recursos, e também de elementos [...]. Mas não só recursos tem faltado à nossa Discotheca; faltou-lhe também, até hoje, um pouco de senso prático, capaz de imprimir-lhe algum dynamismo, faltou-lhe um cérebro menos preocupado com poesia. Com poesia, e se não fosse paradoxal, diríamos... com música.⁶⁷

Diante do desconforto da crítica, o prefeito Prestes Maia solicitou de Francisco Patti, “informar: uso actual da Discotheca, freqüência, possibilidade de maior uso do material, maneira de fazê-lo (sessões, rádio?)”.⁶⁸ Tal tarefa foi repassada logo em seguida a Oneyda. Para a Discoteca, o questionamento do jornal incomodou, uma vez que demonstrou absoluta incompreensão do papel da instituição. Mas ao prefeito, certamente, o julgamento em relação à atenção prestada ao órgão através de recursos e pessoal gerou maior desconfiança, pois o projeto em que a Discoteca estava inserido era estranho à compreensão pragmática do chefe do executivo. A questão administrativa era campo de seu domínio e devia ser preservada.

Outro grave problema enfrentado pela Discoteca foi a inconstância de endereços de sua sede.

⁶⁷ A Nossa Discotheca. **Última Hora**, São Paulo, 25 jul.1938.

⁶⁸ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Discoteca Oneyda Alvarenga**: Hemeroteca. DOC.9A.

Durante o período abordado e em toda a trajetória da Discoteca Pública Municipal até hoje, verificamos uma inconstância nos locais de ocupação e o fato de que a Discoteca nunca teve uma sede própria. Os primeiros anos foram marcados por uma intensa peregrinação. Não há registro oficial sobre a ocupação de um espaço no Teatro Municipal junto com a direção do Departamento. Oficialmente a Discoteca Pública Municipal habitou os seguintes endereços entre 1935 e 1945: no primeiro endereço, no período de 1935 e 1937, r. da Cantareira, 216; 1937, r. Florêncio de Abreu, 65; 1938, pça Ramos de Azevedo, 4; 1939 a 1946, Teatro Municipal. Essa inconstância não passou despercebida do público e da imprensa, que se queixavam do fato da Discoteca não se fixar em um endereço e, portanto, não formar uma referência. José da Veiga, que freqüentou a Discoteca desde sua ocupação no endereço da rua Florêncio de Abreu, relatou que seguiu os passos da Discoteca em uma peregrinação de “Seca a Meca”. Esse problema só poderia ser sanado de fato com a construção de uma sede própria, idéia brevemente considerada como possibilidade apenas na administração de Cristiano Stockler das Neves, em 1947. Na gestão de Prestes Maia, devido a uma reforma no vale do Anhangabaú e no Viaduto do Chá, com a conclusão do Salão de Arte Almeida Júnior, ventilou-se a possibilidade da Discoteca ocupar esse local como sede própria, conforme atesta notícia veiculada no “Diário da Noite”, em 14 de outubro de 1940:

Dentro de um mez, no mais tardar, deverá estar concluído [...] o abrigo que a prefeitura está construindo na Praça do Patriarcha. [...] Através das escadas amplas do abrigo, o povo poderá alcançar, facilmente os baixos do Viaducto do Chá [...] Ao que apuramos, possivelmente a Discotheca passe a funcconar, brevemente nos baixos do Viaducto, onde actualmente se encontram guardados os livros que pertenceram à antiga Bibliotheca Publica do Estado.⁶⁹

A chefe da Discoteca tinha uma série de queixas em relação aos espaços ocupados pela Discoteca e no Teatro Municipal esse incômodo não diminuiu. O espaço era úmido e impróprio para a conservação do acervo sonoro que, segundo relatos jornalísticos, estava estragando devido a intempéries. Porém, após visita ao espaço sugerido como sede, Oneyda Alvarenga decidiu não se mover, o que dá a dimensão da precariedade do imóvel oferecido, mesmo após uma reforma.

⁶⁹ Em Vias de Conclusão o Abrigo da Praça do Patriarca – Adaptação do Salão de Arte Almeida Júnior, Sob o Viaduto do Chá – Um lugar mais Apropriado Para a Discoteca. **Diário da Noite**, São Paulo, 14 out.1940.

Os ataques aos vícios intrínsecos da instituição eram constantes. “A Gazeta”, em 26 de julho de 1940, é mais incisiva em seu discurso de desabono à Discoteca. O jornal questionou o alcance educativo do órgão e acusou a instituição de se prestar à utilidade que Oneyda se negava com ferocidade: apenas um passatempo de poucos. O jornal publicou:

[...] quanto ao aproveitamento do público, é, convenhamos, como si não possuísse nada, como si não existisse. Não se chega a perceber em que haja a cultura musical do povo paulistano aproveitado alguma coisa dos vários milhares de contos que paga para a sustentação de seu notável e honroso Departamento de Cultura. Espetáculos artísticos e musicais por ele promovidos são poucos, e mercê de iniciativas particulares, sempre os tivemos e continuaríamos a ter ainda que tal Departamento não existisse a tão grande custo. A Discoteca é coisa de luxo, somente ao alcance de meia dúzia de “snobs” ou apaixonados que tem lazer para a procurar nas horas em que todo mundo trabalha e que são apenas as horas em que também a Discoteca trabalha. Temos aí dez ou doze estações de rádio, e nunca soubemos que o Departamento penasse em aproveitar-se desse inigualável meio de educação popular para propiciar ao povo horas de cultivo musical.⁷⁰

A Discoteca conviveu com essas críticas constantemente. O serviço 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.

Outro serviço previsto para a Discoteca Pública Municipal nas letras “d” e “e” do artigo 191 da lei nº1146 foi o Serviço de Gravações. Os excertos da lei diziam respectivamente o seguinte: “manter um serviço de gravação de discos, que constituirão o arquivo da palavra, com discos de interesse cívico, fixação de vozes de homens públicos sem distinção de credo político, de artistas, e para o estudo de fonética experimentais” e “manter um serviço de gravação de discos que fixará canções, solos e conjuntos instrumentais populares, bem como de arte erudita paulista”. A Discoteca Pública Municipal executou a gravação de três séries. A série Folclórica (F) registrou exemplares do folclore nacional em várias localidades, acumulando mais de 33 horas de

⁷⁰ Em Boa Hora. **A Gazeta**, São Paulo, 26 jul. 1940.

gravações e centenas de registros não mecânicos em pentagrama, cujo principal conjunto foi recolhido em 1938 por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas, que visitou seis estados das regiões norte e nordeste do Brasil em seis meses. A série de Música Erudita Paulista (ME) registrou 47 canções de vários compositores da escola paulista de música, entre nomes como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Clorinda Rosato, Dinorah de Carvalho. E por último a série do Arquivo da Palavra (AP) registrou as vozes de pessoas ilustres, como Dulcina de Moraes, João de Souza Lima, Lasar Segall, e pessoas desconhecidas nas vozes de 14 oradores com o intuito de fomentar estudos de fonética experimental. Vários desses registros, de todas as séries, foram acumulados e matizados, para posteriormente serem multiplicados em cópias comerciais.

A última atividade prevista para a Discoteca Pública Municipal estava registrada na letra “f” que previa “manter ainda um serviço de partituras orquestrais e de câmara, que sirvam como objeto de estudo, comparativo dos discos e para as execuções musicais do Departamento”. A primeira partitura adquirida pela Discoteca Pública foi uma cópia original e luxuosa da época do império de “Noite no Castelo” de Carlos Gomes. A partitura já era considerada rara na época e foi comprada por 1:200\$000, um preço considerado até modesto pela importância do exemplar. A cópia adquirida pela Discoteca era uma cópia usada. O Serviço de Partituras ficou restrito apenas a pesquisadores até 1943, devido a problemas no registro catalográfico.

Nilcéia Baroncelli chama a atenção para uma comparação entre os discos e as partituras adquiridas pela Discoteca Pública Municipal e revela que ambos os suportes articulavam-se, mesmo tendo sido comprados em diferentes períodos. Dessa forma, o estudo musical complementava-se com a audição do disco e o acompanhamento da notação em pentagrama, ao mesmo tempo.

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.

A época mais produtiva da Discoteca Pública Municipal tem seu prenúncio de decadência em outubro de 1937. Getúlio Vargas, temeroso do resultado das eleições presidenciais que se

avizinhavam e alegando a defesa contra o comunismo, iniciada pelo estado de guerra decretado em 1936 que fora temporariamente suspenso e retomado pelo plano Cohen, instaura através de um golpe, apoiado pelo general Góes Monteiro, um novo estado ditatorial, o Estado Novo.

O fim do processo eleitoral e a decretação de um novo estado ditatorial mexeram com o cenário político que se apresentava relativamente tranquilo regionalmente. Para consolidar o golpe, Getúlio Vargas viu-se forçado a intervir novamente nos estados. Em São Paulo, isso significou o afastamento do grupo de Armando de Salles Oliveira do centro de comando no estado de São Paulo. Após duas interventorias relâmpago, em abril de 1938, Getúlio Vargas nomeou Ademar de Barros para o comando maior do estado. Este, por sua vez, em maio do mesmo ano afastou o prefeito Fábio Prado e nomeou como prefeito, em seu lugar, Prestes Maia.

Com novo prefeito, a nova gestão também mexeu com as chefias dos Departamentos. Mário de Andrade foi exonerado em 10 de maio de 1938 pela portaria municipal 2240⁷¹ e em seu lugar assumiram Francisco Patti, na chefia do Departamento de Cultura e mais tarde Guilherme de Almeida na Divisão de Expansão Cultural. Mário partiu para o Rio de Janeiro a convite de Gustavo Capanema e passou a lecionar Filosofia e História da Arte na Universidade do Brasil.

Para a Discoteca e para o Departamento de Cultura em si, essa avalanche de mudanças representou um duro golpe no seu cotidiano e nos seus projetos. A partir desse período, o Departamento de Cultura entrou em um processo de decadência. Dois motivos para esse processo podem ser abordados. Em primeiro lugar o fato de Francisco Patti ser um homem fraco. Oneyda enviou uma carta para Mário de Andrade em 05 de agosto de 1938 onde contou perplexa que o novo chefe do Departamento de Cultura declarou ser apenas um elemento de ligação entre o prefeito e as unidades do Departamento de Cultura, abrindo mão de qualquer responsabilidade de decisão. Paulo Duarte afirma que Francisco Patti foi um intelectual indeciso, indefinido, incapaz de se opor às mazelas da administração municipal por medo de perder o seu cargo público, e que esse tipo de liderança serviu bem às pretensões da nova administração.⁷²

⁷¹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: Instituto de Estudos Brasileiros. Arquivo Mário de Andrade. Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura. DOC.9.

⁷² DUARTE, op. cit.

O segundo motivo para o início da decadência do Departamento, residiu na filosofia e nos objetivos da nova administração. A gestão Fábio Prado preocupou-se com a cidade como um todo e dividiu os recursos e os esforços na modernização da administração. A gestão de Prestes Maia priorizou as obras públicas de seu plano de modernização da estrutura viária da cidade, chamado de Plano de Avenidas. Tal plano foi colocado como prioridade absoluta. Nesse período a cidade de São Paulo transformou-se em um gigantesco canteiro de obras públicas, que rasgavam as vias da cidade. A nova administração enxergava a fluidez em seu leito carroçário como a questão mais importante a ser equacionada. Isso foi o mais duro golpe no funcionamento do Departamento de Cultura que passou a ver suas verbas minguarem e vários dos seus projetos serem abortados. O pragmatismo objetivo das construções em concreto armado substituiu o subjetivismo dos investimentos em cultura e ciência.

Na realidade, as obras de modernização do leito carroçário da cidade, seguindo as diretrizes do Plano de Avenidas de Prestes Maia, já ocorriam na gestão de Fábio Prado. Prestes Maia elaborou seu Plano de Avenidas ainda quando funcionário da Diretoria de Obras e Viação da administração Pires do Rio (1926/1930). Várias obras de seu projeto foram iniciadas na gestão Fábio Prado, como a avenida Rebouças, avenida e túnel 9 de Julho, avenida Itororó, entre outras. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, tratava-se de uma tendência:

No início do século, as idéias predominantes no urbanismo paulista e nacional eram do embelezamento estético das cidades aliado ao discurso higienista da descontaminação. A partir dos anos 30, o eixo central passa a ser a fluidez da cidade, associada ao descongestionamento de suas áreas centrais através das vias de circulação, tendo em vista sobretudo o avanço dos veículos automotores públicos e privados, e finalmente, o alargamento da área de intervenção urbanística para zonas mais distantes, mas que deveriam estar vinculadas ao centro. Deste modo, o discurso estético cede lugar a questões predominantemente técnicas.⁷³

Porém os recursos municipais na gestão de Fábio Prado eram diluídos em uma série de ações da prefeitura, enquanto na gestão de seu sucessor os recursos eram prioritariamente concentrados

⁷³ MORAES, op. cit, p 36-37.

nessas obras, e tal postura acabou criando uma celeuma entre manter os Departamentos menos importantes para o Plano de Avenidas e concentrar os investimentos nas obras públicas. Barbato Júnior enxerga a questão da seguinte maneira:

Para o novo prefeito, havia um problema emergencial a ser solucionado: a compatibilidade entre a vida urbana e o espaço social em constante ritmo de crescimento. Mais que um desafio administrativo, o urbanismo era visto como o princípio norteador e organizador da vida moderna. Nessa perspectiva, a cultura não era considerada uma das “questões técnicas” impostas à Prefeitura de São Paulo. Aliás, no que concerne à esfera cultural, sua gestão era desprovida de qualquer ousadia, senão extremamente tímida. [...] com a falta do respaldo que davam o governador e o prefeito de São Paulo, as atividades culturais em andamento foram praticamente banidas do cotidiano paulistano. Pautados no autoritarismo, os desdobramentos da política federal no âmbito municipal acabaram por transformar a instituição paulistana em um simples órgão de fisiologismo, ou numa “empregoteca”.⁷⁴

Ou seja, no conjunto de novas diretrizes do governo municipal e sem o respaldo dos políticos do Partido Constitucionalista e do Grupo Estado, de Armando de Salles Oliveira e Fábio Prado, o Departamento de Cultura tornou-se apenas mais uma repartição amorfa da prefeitura e as questões culturais foram ignoradas. É claro que tal atitude da nova administração sofreu críticas, principalmente do jornal “O Estado de São Paulo”. Paulo Duarte, que também era jornalista e ligado aos políticos que se alinhavam ao Grupo Estado, desabafou em tom de rancor:

O sr. Prestes Maia mutilou e mumificou o Departamento de Cultura, mas não o degradou. É que, quando a ditadura apareceu para tudo poluir, o governo da cidade caiu nas mãos de um técnico, para o qual a concepção de prefeitura não ia além dos limites relativamente estreitos de um departamento de obras acromegálico. E o departamento de obras, para o novo prefeito, reduziu-se à Divisão de Urbanismo que, por sua vez, se restringiu a execução do plano das grandes avenidas. O que não interessasse a esse plano, não interessava à administração Prestes Maia.⁷⁵

⁷⁴ BARBATO JR, op. cit., p. 37-38.

⁷⁵ DUARTE, op. cit., p. 111-112.

Na Discoteca os prejuízos não foram tão acentuados como em outras áreas do Departamento devido à solidez de seus projetos e à estrutura já construída em seu período inicial. Enquanto a seção de Parques Infantis foi abandonada, a programação popular no Teatro Municipal foi abortada, a construção da biblioteca central foi interrompida, entre outras anomalias, a Discoteca viu suas verbas diminuir, porém a maior parte dos projetos continuou em andamento. O maior prejuízo foi no sentido na aquisição de acervo. A compra de discos e partituras foi diretamente afetada, restando para a discoteca apenas as doações para continuar completando sua coleção. Nilcéia Baroncelli, em seu relatório sobre o histórico da Discoteca, chama a atenção para esse fato. A musicóloga lembra que, por incompreensão ou má vontade política, em 1937, foram tombadas por compra direta 1.966 partituras musicais; em 1938, apenas 245. Nesse ano, as compras cessaram em março. Em 1939, apenas sete partituras foram compradas. Em 1940 e 1941, a Discoteca registra a entrada de apenas uma partitura em cada ano, por meio de doação. Em 1942, a Discoteca comprou cerca de 30 partituras e recebeu 1.664 a título de doação⁷⁶.

A relação entre a chefia da Discoteca e o poder executivo municipal era nula, e entre a chefia da Discoteca e a diretoria do Departamento de Cultura a relação era fria. Porém o rancor que Oneyda Alvarenga nutriu em relação ao chefe do poder executivo nasceu em sua primeira e única visita à Discoteca, quando Prestes Maia deixou claro em sua postura como trataria as questões culturais na cidade. Oneyda narrou essa visita para Mário de Andrade em carta de 05 de agosto de 1938:

Mário, tivemos ontem a visita do chefão. E dele resultou uma amargura tão funda, uma tão funda 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 retirar móveis da seção para levar para o gabinete dele. E sobre tudo isso, a atitude mais agressiva, a cara mais amarrada desse mundo. Mal resmungou duas palavras. Olha agente 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.⁷⁷

⁷⁶ Nilcéia Baroncelli lançou mão dos registros das fichas catalográficas da seção de partituras para levantar esses números.

⁷⁷ ANDRADE; ALVARENGA, op. cit., p. 140

Diante dessa postura, Mário chegou a ventilar a possibilidade do Ministério da Educação comprar o material folclórico da Discoteca. Idéia que não foi adiante⁷⁸.

Porém, mesmo debaixo de muitas críticas, Paulo Duarte mais tarde faz um discurso de compreensão:

Na realidade, não se poderá jamais acusar o substituto do sr. Fábio Prado de ódio ou de intolerância indiossincrásica pelo Departamento de Cultura. O sr. Prestes Maia só teve amor pelo seu plano de grandes avenidas. Era o único e ansiado sonho da sua vida e para realizar-se um grande sonho, principalmente quando longamente recalcado, não se pensa em mais nada. Daí o fato de poder-se considerar o ex-prefeito de São Paulo como um urbanista, embora não atualizado, como um diretor de obras, excelente talvez, mas nunca um prefeito passável. Porque a administração de uma prefeitura como a de São Paulo é mais complexa do que isso: nem só de grandes avenidas vive uma cidade de um milhão e meio de habitantes àquele instante.⁷⁹

Fica patente a forma com que a nova administração procurou poupar recursos em investimentos nas causas culturais para levar adiante as obras viárias do Plano de Avenidas. Enquanto o dinheiro foi escasso no Departamento de Cultura, no período da administração Prestes Maia, a prefeitura executou ou finalizou as obras de construção das avenidas 9 de Julho, Duque de Caxias, Ipiranga, Conceição, Itororó, Vieira de Carvalho, da Ponte das Bandeiras, entre outras obras.⁸⁰ O plano consistia em criar um sistema viário em “Y”, formado pelas avenidas Tiradentes, 9 de Julho e Itororó, ligando as zonas central, norte, sul e oeste da cidade, além de concluir um sistema circular de avenidas marginais que ligariam toda a cidade circundando a região central. Para concluir tal plano, era necessário canalizar todos os recursos disponíveis da prefeitura, prejudicando assim outras áreas consideradas de menor importância, como a área cultural.

⁷⁸ Tal idéia foi expressa em carta para Oneyda Alvarenga em agosto de 1938.

⁷⁹ DUARTE, op. cit., p. 142-143.

⁸⁰ Várias das obras inauguradas pela administração Prestes Maia foram iniciadas na gestão anterior e apenas finalizadas na gestão do engenheiro. Exemplos como a av. 9 de julho e Itororó, o estádio municipal do Pacaembu, a Biblioteca Central, etc.

Na Discoteca Pública Municipal, a maior parte das iniciativas, principalmente no campo da pesquisa e da 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 projetos. 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 as 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. No caso da série F, um entrave para um melhor aproveitamento do equipamento foi sua cara manutenção. As notas fiscais de serviços prestados à Discoteca mostram que a cada nova empreitada era necessária uma intervenção de manutenção no equipamento. Ainda no caso da série F, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi precocemente interrompida por ordens da nova administração municipal em julho de 1938, mas a Discoteca ainda efetuou gravações folclóricas em 1943, na região de Atibaia.

O descaso com a Discoteca rendeu a Prestes Maia a seguinte nota na “Folha da Manhã” do Rio de Janeiro, em 1941: “O Sr. Prestes tem tanta idéia bonita a executar, tantos planos grandiosos a resolver, que ainda não teve tempo ao que supomos, de dedicar um minuto da sua simpatia à Discoteca do Departamento de Cultura de São Paulo”.⁸¹ Essa nota, publicada no Rio de Janeiro, demonstra a simpatia que a Discoteca exercia fora da cidade e como a imprensa notava, mesmo a quilômetros de distância, o descaso com o projeto, que angariou o respeito geral por suas realizações.

Em 1945 o golpe contra a o Departamento de Cultura e a Discoteca Pública Municipal foi ainda maior que o anterior. Nesse ano, o estado de São Paulo recebeu novo interventor federal. Dessa vez, em 07 de novembro de 1945, foi nomeado o último interventor do período ditatorial, José Carlos de Macedo Soares. No dia 11 do mesmo mês daquele mesmo ano, Prestes Maia foi afastado da prefeitura de São Paulo após sete anos de mandato e entrou em seu lugar Abraão Ribeiro.

Abraão Ribeiro foi um intelectual respeitado pelo grupo que orbitava o Departamento de Cultura.

⁸¹ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Discoteca Oneyda Alvarenga**: Hemeroteca. DOC.22.

Sua nomeação parecia ser um alento para o grupo que esperava uma solução para a agonia do Departamento de Cultura. Paulo Duarte narrou a chegada de Abraão Ribeiro, “Quando o sr. Abraão Ribeiro foi para a Prefeitura, o restinho que sobrava do Departamento respirou cheio de ilusões. Para dosar a materialidade das grandes avenidas ia ressuscitar-se o espírito. Que esperança!”.⁸² Porém as decisões do prefeito logo afastaram as esperanças do grupo.

O novo prefeito resolveu descentralizar o poder de decisões, que julgou demasiadamente centralizado na figura do prefeito, que despachava com poucos auxiliares. Na tentativa de promover as mudanças que o prefeito entendia como necessárias, reorganizou as divisões administrativas da municipalidade em Secretarias Municipais. O novo prefeito manteve alguns Departamentos subordinados às novas secretarias, gerando um contexto de fragmentação do centro de decisões. O novo prefeito ainda efetivou os antigos diretores de Departamento de maneira a torná-los estáveis e permanentes. As Secretarias se tornaram unidades administrativas mais complexas e autônomas em relação aos Departamentos. Na prática, as novas unidades se apresentaram mais sofisticadas em relação à organização anterior. Porém a efetivação dos antigos auxiliares de Prestes Maia, segundo Paulo Duarte, prejudicou a administração cultural da cidade, pois se tratava da cristalização de uma mentalidade atrasada em relação aos assuntos culturais:

O sr. Abraão Ribeiro assumiu o governo municipal em 1945. Todos os seus auxiliares mais diretos foram os mesmos do seu antecessor. Só que no tempo do sr. Prestes Maia, estes só faziam o que o prefeito mandava, ao passo que, no tempo de Abraão Ribeiro, tais auxiliares conseguiram que o novo prefeito fizesse tudo quanto eles desejaram. [...] o sr. Abraão Ribeiro, impressionado com a administração unilateralmente nas pessoas tidas como elementos de confiança direta do sr. Prestes Maia.⁸³

A lei 333/45, promulgada em 27 de dezembro de 1945, reorganizou a estrutura administrativa da prefeitura de São Paulo, instituindo as Secretarias Municipais em substituição aos Departamentos. As Secretarias criadas foram: Secretaria de Negócios Internos e Jurídicos; Secretaria das Finanças; Secretaria de Obras e Serviços; e a Secretaria de Cultura e Higiene. Nas

⁸² DUARTE, op. cit., p. 69.

⁸³ DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/ PMSP, 1985. p. 113.

considerações acerca da criação das Secretarias em substituição aos Departamentos, o chefe do executivo alegou:

Só um regime de descentralização administrativa, permitindo melhor especialização de funções e ao mesmo tempo liberando a autoridade superior para sua verdadeira função coordenadora e diretiva, seria capaz de assegurar ao executivo municipal as condições que necessita para a realização de largos programas administrativos [...] dentro desse pensamento de descentralização, especialização e melhor definição de responsabilidades, cumpre também agrupar os serviços que sejam afins ou correlacionados, por forma a se garantir a necessária eficiência e unidade de ação.⁸⁴

Chamam a atenção dois aspectos nas considerações da lei 333/45. Primeiro a referência à necessidade de se agrupar serviços correlatos em uma mesma unidade administrativa. No caso do Departamento de Cultura, serviços como fiscalização das operações nos mercados municipais, na administração do Hospital Municipal e nos trabalhos da superintendência de abastecimento, fiscalização de matadouros, fiscalização de salubridade, entre outros, passam a dividir a mesma estrutura com serviços vistos como afins da estrutura do antigo Departamento de Cultura. Trata-se de uma clara distorção de leitura do papel do Departamento de Cultura na cidade pela administração Abraão Ribeiro. Criada tal anomalia, essa distorção seria corrigida apenas em 1948, quando se criou a Secretaria de Educação e Cultura, lançando luz a uma interpretação da cultura como auxiliar nas questões educacionais.

O segundo ponto das considerações que chama atenção reside na repetida necessidade de descentralização administrativa. Se Fábio Prado iniciou uma reforma nesse sentido, extinguindo as antigas diretorias e criando os departamentos, uma nova descentralização parece ser um engodo, pois bastava devolver aos chefes de Departamento os seus poderes de decisão. Porém tal ato suscita a seguinte dúvida: ou a descentralização dos Departamentos foi insuficiente, ou Prestes Maia deturpou o projeto de criação dos Departamentos e centralizou o poder executivo em sua própria figura. A segunda opção parece mais viável, uma vez que a necessidade de

⁸⁴ BRASIL. Lei nº333/45, de 27 de dezembro de 1945. Reorganiza a estrutura administrativa da Prefeitura instituindo Secretaria e dando outras providências. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP.

concentrar esforços no seu plano de avenidas dependia diretamente das tomadas de decisão em suas próprias mãos, de forma a garantir a aplicação dos recursos municipais nas obras do plano. Não é à toa que Prestes Maia nomeou figuras comprometidas com o plano, que aceitaram poderes limitados em suas pastas de atuação.

Após a promulgação da lei 333/45, a lei 360/46, de 13 de setembro de 1946 organizou a Secretaria de Cultura e Higiene.

Para o Departamento de Cultura e para a Discoteca Pública Municipal, as Secretarias representaram um destino desastroso. O Departamento de Cultura, que se encaixou na Secretaria de Cultura e Higiene, tendo que a partir de então disputar as mesmas verbas destinadas ao hospital municipal, aos mercados municipais, entre outros, também se afastou do centro do poder municipal. O chefe do Departamento, que antes negociava suas verbas e ações diretamente com o prefeito, passou a fazê-lo por intermédio de um secretário municipal, que no caso da Secretaria de Cultura e Higiene, era nomeado um médico de carreira. A crítica amargurada de Paulo Duarte dá mostras do desastre que isso representou para o Departamento de Cultura:

Outrora o Departamento de Cultura achava-se subordinado ao prefeito. Com as secretarias e o diretor, efetivado, subordinou-se à Secretaria de Cultura e Higiene e este quem fazia a ligação com o prefeito. Quer dizer, distanciou-se muito o Departamento do chefe supremo da administração. O primeiro secretário que teve aquela secretaria foi um velho funcionário, homem de coração, médico generoso, e com larga prática dos serviços de abastecimento que dirige há longos anos. Este funcionário, entretanto, não teve, como era natural que não tivesse, a mínima noção dos campos de atividades do Departamento de Cultura. Não se deu conta dele, atirou-o fora. Conseqüentemente o Departamento iniciara nova fase de decadência, maior talvez que a anterior.⁸⁵

Paulo Duarte ainda afirma que “o Departamento de Cultura, outrora subordinado ao prefeito, passou a fazer parte de uma Secretaria municipal invertebrada, absurda, caríssima, inútil, parasitária, inconveniente e perniciosa, como se revelaram quase todas as Secretarias criadas na administração municipal”.⁸⁶

⁸⁵ DUARTE, op. cit., p. 115.

⁸⁶ Ibidem. p. 70.

O maior baque no descaso com os assuntos culturais na Discoteca também foi sentido a partir da administração de Abraão Ribeiro e da criação das Secretarias em 1946. Com uma nova reestruturação do organograma municipal, com a criação das Secretarias Municipais, o Hospital Municipal passou a receber tratamento infinitamente privilegiado na nova Secretaria e a franqueza de Francisco Patti, agora efetivado, não foi capaz de reverter esse quadro. O Departamento de Cultura e a Discoteca Pública Municipal afastaram-se do centro das decisões e passaram a funcionar por inércia dos projetos anteriores. Abraão Ribeiro, portanto, não só ofereceu o mesmo tratamento ao Departamento de Cultura que seu antecessor, como rebaixou o Departamento e toda a sua estrutura a um nível abaixo nas relações políticas no poder hierárquico municipal. A favor do Departamento, Paulo Duarte afirma que Abraão Ribeiro podia ser mais eficiente, como esperava o grupo ligado a Mário de Andrade:

Abraão Ribeiro não podia, é verdade, ressuscitar Mário de Andrade, mas poderia reviver o Departamento de Cultura. Bastava chamar para o papel dessa Isis heróica um dos colaboradores de capacidade e honestidade comprovada que Mário de Andrade deixou lá mesmo no Departamento de Cultura e qualquer deles ajuntaria os pedaços dispersos aos quatro cantos da incompreensão.⁸⁷

Fazendo um balanço entre a postura de ambos os prefeitos, o jornalista ainda afirma: “Assim pode-se dizer que se, em relação ao Departamento de Cultura, foi o primeiro prefeito um caso de incompreensão, o segundo um caso de ceticismo [...] o primeiro prefeito marcou sua presença pela incompreensão, o segundo pela indiferença”.⁸⁸

A partir de 1945 a Discoteca passou a se burocratizar e se afastar do caráter que norteou sua fundação. Todos os projetos de pesquisa e formação de público foram engavetados, restando à instituição funcionar como uma biblioteca de discos, trabalhando apenas como fornecedora aberta de discos à consulta pública. A sua participação no campo da pesquisa ficou restrita à terceirização de pesquisas, através de iniciativas como o Concurso Mário de Andrade de

⁸⁷ Ibidem. p. 143.

⁸⁸ Ibidem. p. 118-119.

Monografias que visava premiar trabalhos de pesquisa na área de folclore musical. Por interferência direta da conjuntura política e de interesses adversos à realidade necessária para sua sobrevivência, a Discoteca tornou-se uma unidade de criatividade falida.

Discoteca em Movimento

Consultas Públicas de discos

Um dos trabalhos mais constantes da Discoteca Pública Municipal desde sua fundação foi o de oferecimento de seus acervos para consulta pública. Esse serviço prestado pela Discoteca funciona até os dias de hoje⁸⁹ e sofreu apenas breves interrupções ao longo dos anos. Essas interrupções sempre estiveram ligadas à força maior, ou por conta das numerosas mudanças de endereço, ou por intervenções técnicas, como no caso de reforma de equipamentos ou cabines de audição. Mas nunca por decisões políticas ou por releituras do papel da Discoteca no contexto cultural da cidade.

O fato é que tal serviço mediou a relação direta entre o acervo da Discoteca Pública e o público da cidade de São Paulo. A partir do momento que a instituição abriu as suas portas para os munícipes, formou-se um elo entre as políticas públicas do Departamento de Cultura em relação à música e aos moradores da cidade. Declaradamente, a preocupação maior de Oneyda Alvarenga era o público especializado, ou seja, os músicos. Para Oneyda, os acervos da Discoteca deveriam fomentar os estudos dos músicos na cidade, oferecendo aporte teórico, através de seu rol de partituras e obras literárias especializadas, ou fornecendo material de estudo empírico, através dos discos de música erudita e popular de produção nacional e estrangeira. Porém, logo os números mostraram que o público consulente mais freqüente da Discoteca estava longe de ser o público especializado, como veremos. Em visita aos acervos da Discoteca, o “Diário da Noite” publicou em 18 de agosto de 1938 uma matéria que corrobora essa preocupação com o público já especialista e com a própria formação de público especializado:

⁸⁹ Desde 1982 até hoje, esse serviço funciona nas dependências do Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1000). Atualmente a consulta pública é livre para os seus acervos de discos de 33 rotações de maneira ampla e de 78 rotações no que diz respeito à música internacional. O acervo de discos de 78 rotações da coleção de música nacional foi totalmente digitalizado em projeto de parceria com a Petrobrás e está disponível no suporte de CD. A biblioteca especializada de música e o acervo de partituras também são livres para consulta pública.

Procurando formar elites artísticas. A bibliotheca musical conta actualmente – além de alguns livros sobre assumptos de história e esthetica musical – de 1959 volumes de partituras e partes, que serão entregues à consulta pública assim se termine a catalogação desse material. Essa bibliotheca permitirá aos technicos e aos estudiosos de música aprofundarem seus estudos, facultando-lhes assim uma séria formação artística. Porque é preciso que se lembre, e precisamente agora que vamos falar do nosso serviço de consulta de discos, que a finalidade da Discotheca, não é divertir, não é facultar meio de matar o tempo a duas dúzias de desocupados, nem de deleitar os ouvidos de meia dúzia de amadores esclarecidos. Conhecido como deve ser de todos o papel das artes na cultura de um povo, seu fim é collaborar para o desenvolvimento dellas, fornecendo, dentro da sua esphera de acção, meios de se formarem elites artísticas capazes de illustrar a nossa vida intellectual.⁹⁰

O Ato nº861⁹¹, no seu artigo 31, letra c, de 30 de Maio de 1935, regulamentado pelo Ato nº1.146⁹², artigo 191, letra c, de 04 de junho de 1936, já previa o funcionamento desse serviço através do seguinte texto: “Funcionar para consultas particulares, tendo para isso, no edifício ou dependência da Radio-Escola, cabinas em número correspondentes à affluencia do publico”.

É evidente que no período contíguo à publicação do Ato nº861, que criava em linhas gerais o Departamento de Cultura, e mesmo após a publicação do Ato nº1.146, a Discoteca ainda não dispunha de acervo para o início das atividades nesse sentido. Mesmo o próprio Departamento de Cultura, ainda muito incipiente, não dispunha de uma estrutura física adequada para dar início às suas proposições. Sem acervo, espaço físico, funcionários e todo o aparato técnico, os anos de 1935 e 1936 funcionaram como período de preparação para a nova empreitada. A Discoteca era um serviço muito complexo que exigia aparelhamento caro, mão-de-obra especializada e um acervo em número suficiente para o oferecimento de um serviço de qualidade. Ainda tinha o problema de fazer parte de uma mera seção da Rádio-Escola, que também apresentava problemas em relação à sua instalação e foi extinta anos mais tarde.

⁹⁰ No Mundo dos Discos. **Diário da Noite**, São Paulo, 18 ago. 1938.

⁹¹ BRASIL. Ato nº861 de 30 de maio de 1935. Organiza o Departamento de Cultura e de Recreação. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, p. .251.

⁹² BRASIL. Ato nº1.146 de 04 de julho de 1936. Consolida e modifica disposições referentes aos serviços, repartições e funcionários da Prefeitura e dá outras providências. **Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo**. São Paulo, SP.

Após equacionados os problemas de estrutura orgânica interna, com a autorização da instalação da Discoteca antes da criação da Rádio-Escola e do emprego de mão-de-obra especializada, com a contratação de Oneyda Alvarenga, a Discoteca iniciou seus trabalhos de preparação.

A atividade de consultas de discos iniciou suas atividades em 18 de novembro de 1936, um ano e oito meses após a publicação do ato nº861 e um ano e dois meses após a discoteca iniciar suas atividades de preparação, em setembro de 1935⁹³, conforme relatório consolidado de consultas do ano de 1936⁹⁴. A abertura foi comentada na imprensa que demonstrava entusiasmo com a novidade. O “Diário da Noite”, em reportagem de outubro de 1936 com muitas fotos (fato marcante para publicações do período), antecipou-se à data marcada para o início das atividades públicas da Discoteca e teceu um completo relato sobre as instalações do novo serviço. O título da reportagem foi: “Vae ser inaugurada, brevemente, a Discotheca Pública”.⁹⁵

Segundo a especialista Nilcéia Baroncceli, em seu pequeno histórico da Discoteca de 1979, o serviço de Consulta Pública passou a funcionar como o importante serviço da Discoteca a partir do momento em que as pretensões de se criar uma Rádio-Escola no Departamento de Cultura foram abortadas:

Uma vez que ficou definido que a Discoteca teria vida própria, ou seja, não seria vinculada à Rádio-Escola, sua finalidade precípua passou a ser a consulta pública. A princípio só os discos foram colocados à disposição dos consulentes e posteriormente também os livros e música impressa. Esta categoria durante muitos anos foi apenas para o uso de conjuntos musicais.⁹⁶

Vale lembrar que segundo a regulamentação da Discoteca, no Art. 191, letra b, do Ato nº1.146, uma das funções da Discoteca, quanto seção da Rádio-Escola era: “fazer transmissões de discos de sua coleção, que serão acompanhados de breves comentários explicativos, de caráter cultural”.

⁹³ O início das atividades levou longo tempo para começar devido à compra de material importado e à contratação de mão-de-obra suficiente para organizar o acervo e o serviço de consultas.

⁹⁴ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Série Relatórios**. DOC 1395.

⁹⁵ Var Ser Inaugurada, Brevemente, a Discotheca Pública. **Diário da Noite**, São Paulo, out. 1936.

⁹⁶ BARONCCELI, Nilcéia. **Pequeno histórico da Discoteca**: relatório apresentado ao IDART. São Paulo: 1979. p. 19.

No entendimento de Nilcéia, o fornecimento de discos para os programas educativos seria a principal atividade da discoteca, pois dialogaria diretamente com o plano de elevação cultural musical na cidade. A previsão era que os programas produzidos pela Rádio-Escola seriam alimentados a partir do acervo de discos fornecidos e escolhidos pela discoteca, que cumpriria sua missão no campo da vulgarização da “boa música”. Os programas, além da transmissão da própria música, seriam acompanhados de comentários a respeito da composição, da execução e do próprio compositor. Com o fracasso da instalação da Rádio-Escola, tal situação só foi retomada mais adiante com os Concertos Comentados, como veremos.

A preocupação com relação ao serviço de consultas públicas era tão grande que foi justamente nesse serviço que a Discoteca confeccionou os relatórios mais minuciosos em relação às atividades desenvolvidas, principalmente em relação ao público que lançava mão desse expediente. Aliás, traçar um perfil dos usuários dos serviços do Departamento de Cultura era praticamente uma obsessão na gestão de Mário de Andrade. A pretensão do Departamento era que esses estudos ajudassem a traçar o alcance de suas contendas e colaborassem com o planejamento das ações do Departamento, no intuito de racionalizar o trabalho da prefeitura nas áreas específicas ligadas aos assuntos de atuação do Departamento de Cultura, além de gerar um respaldo cientificista para as políticas públicas do Departamento. Paulo Duarte lembra que trabalhos de estudo do órgão paulista foram apresentados no Congresso de População, realizado em Paris no ano de 1937. Sergio Milliet representou a instituição. Paulo Duarte pondera, “basta dizer que o presidente do Congresso, um dos mais importantes realizados antes da última guerra, ao referir-se à contribuição paulista, declarou [...] que, pela primeira vez, se apresentava num trabalho de investigações sociológicas uma cidade *au microscope*”.⁹⁷

Esses estudos, segundo Patrícia Tavares Raffaini, tinham outro intuito. Para a autora de “*Esculpindo a cultura na forma Brasil*”, a preocupação da prefeitura de São Paulo, na figura do Departamento de Cultura, quando da realização de minuciosos estudos sociológicos, objetivavam conhecer a população para determinar planos de controle social. A autora diz que:

⁹⁷ DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/PMSP, 1985. p.60.

Na tentativa de conhecer e organizar melhor a metrópole paulistana que crescia de forma acelerada e desordenada, o Departamento de Cultura desenvolveu uma série de pesquisas sociais e etnográficas [...]. As pesquisas deveriam analisar o padrão de vida, especialmente dos operários da cidade, para que, a partir de seus resultados, a administração pudesse racionalmente planejar a solução para os problemas como custo de vida, transportes, assistência e outros [...]. Podemos notar o papel da estatística, da ciência no analisar a cidade, uma concepção cientificista bem ao gosto da época, que se pretendia neutra, imparcial, mas que certamente não foi. O cuidado com a formação de colônias de imigrantes dentro da cidade e mesmo a necessidade de determinação de grupos que seriam mais propensos a dispersão ou a aglomeração revelava uma percepção do papel organizador e controlador que a municipalidade deveria exercer sobre a cidade. Ao Departamento de Cultura cabia fornecer elementos para o governo municipal cumprir seu papel da maneira mais eficiente possível. Nesse sentido objetivo maior destas pesquisas era fornecer dados precisos sobre a situação da cidade, e a partir desses dados o poder público poderia agir [...].⁹⁸

A autora tece sua análise sob a ótica de que as ações da municipalidade se pautaram sob a égide do controle da população munícipe que se formava com elementos estrangeiros de maneira absolutamente desorganizada e por isso representava um perigo a ser controlado.

Paulo Duarte, apesar da leitura apaixonada que faz do Departamento de Cultura, fornece uma leitura que parece se encaixar melhor nas preocupações de Oneyda Alvarenga em relação aos estudos do público freqüentador da Discoteca. Retiramos um excerto, a título de reflexão, que Paulo Duarte faz dos resultados dos estudos realizados no “Parque Infantil Pedro II”:

De junho de 1936 a julho de 1937, o serviço de documentação revelou notáveis conclusões obtidas com os dados fornecidos pelos parques. Só o Pedro II realizou, além das observações psicológicas, quase dois mil exames feitos com o intuito de isolar as crianças portadoras de moléstias transmissíveis, encaminhar aos serviços especializados as que necessitassem de exames, análises e tratamentos; indicar a prática de esportes que mais se coadunassem com as condições de cada caso, ministrar conhecimentos de ordem higiênica nem só as crianças, mas as pessoas que com estas convivessem, etc. Todos os pequenos freqüentadores foram assistidos pelos médicos dos parques, tendo sido feitas, só naquele período, mais de mil fichas de antecedentes hereditários, familiares e

⁹⁸ RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: FFLCH-USP, 1999. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. p.36-41.

personais. As educadoras sanitárias entraram em contato com os pais, estendendo-se até as casas a ação esclarecedora.⁹⁹

A observação de Paulo Duarte parece caminhar no sentido de que esses estudos tinham como função primevas orientar e racionalizar as ações do Departamento. Na Discoteca, a surpresa que Oneyda Alvarenga teve ao analisar os dados recolhidos parece também reorientar o seu pensamento em relação ao público freqüentador da Discoteca. Repete-se na ponta do serviço uma filosofia que orientava a estrutura do Departamento de Cultura como um todo.

Os relatórios, inicialmente, mostravam uma preocupação maior com relação à freqüência de audições de discos, apesar da Discoteca franquear também ao consulente especializado o material da biblioteca de música, partituras, fonogramas folclóricos, entre outros materiais. Essa preocupação talvez seja resultado do fato de que parte do material da discoteca ficou reservado para a pesquisa específica de música, delimitando uma fronteira entre o consulente comum que buscava na Discoteca simples entretenimento, ou mesmo o contato desinteressado com a música, do consulente estudante, musicista, ávido de pesquisa e, portanto, alvo primário do serviço de consultas. A separação do material especial ainda previa a necessidade de autorização do chefe do Departamento de Cultura, mediante justificativa expressa. A pesquisa era tratada com máxima seriedade na Discoteca e a separação do material era necessária no sentido de preservar o acervo que começava a tomar corpo no acúmulo da Discoteca. Portanto, inicialmente, ao público “comum” a Discoteca disponibilizava os discos, enquanto as partituras e a biblioteca especializada eram reservadas e ficaram durante muito tempo à disposição apenas dos músicos e estudantes de música. Oneyda apontou os motivos e ponderou a questão em um relatório de 1938:

A biblioteca consta atualmente de 2.873 (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 compõe é utilizado pelos agrupamentos musicais do Departamento de Cultura e cedido a título de empréstimo, a músicos e estudantes de música.¹⁰⁰

⁹⁹ DUARTE, op. cit., p. 83.

¹⁰⁰ ALVARENGA, Oneyda. A Discoteca Pública Municipal. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v..

Em outro trecho, a chefe do Departamento ainda mostra uma outra separação, dentro do próprio acervo de discos. Verifica-se um cuidado com coleções especiais de discos que serviriam mais aos estudos científicos do que ao entretenimento puro. Aliás, nota-se grande preocupação com esse acervo em especial quando seu acesso tornou-se condicionado:

A Discoteca Pública Municipal possui atualmente 7.144 (em junho de 1942 já eram 7.238) discos destinados às 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.¹⁰¹

Na Discoteca a preocupação com a confecção de relatórios não foi diferente do restante do Departamento de Cultura em si e a confecção de relatórios de público é tão minuciosa que é possível traçar o perfil dos usuários da Discoteca através dessa documentação produzida e através de uma leitura da própria Oneyda Alvarenga, que ofereceu em quase metade das páginas de um artigo de 98 laudas intitulado “A Discoteca Pública Municipal”, publicado na “Revista do Arquivo Municipal” nº 87, uma interpretação dos dados recolhidos entre 1936 a 1942¹⁰², e uma releitura desses dados à luz de outros questionamentos.

A priori, Oneyda esperava uma frequência assídua dos profissionais de música. A Discoteca serviria como arquivo de músicas, estudos e material de pesquisa para a formação de músicos na cidade.¹⁰³ O interesse primário girava em torno da idéia de fornecer aos músicos esse material,

LXXXVII, p. 19, 1942.

¹⁰¹ Ibidem. p. 19.

¹⁰² Oneyda Alvarenga justifica que um balanço desse tipo demorou a ser publicado devido à irregularidade dos serviços de consulta à Discoteca, que eram sempre prejudicados com novas mudanças. A chefe da Discoteca afirma: “sempre me parecia muito cedo para tirar conclusões dos resultados de um serviço cultural que constituía uma novidade no Brasil e que além do mais, sempre teve vida acidentada e instável, sofrendo o seu funcionamento interrupções constantes causadas por mudanças freqüentes de sede. Contando agora a Discoteca Municipal com seis anos de existência (esse trabalho foi iniciado em novembro de 1941) e cinco de funcionamento público, me pareceu ter chegado o momento de executar o antigo projeto”.

¹⁰³ Em entrevista a Nilcéia Baroncelli, Oneyda diz que “estranho que com toda a riqueza do acervo da Discoteca, a sinfônica quase não tenha recorrido a ela [...] quem fazia uso de músicas da Discoteca era o Quarteto Haydn, depois chamado Quarteto de Cordas Municipal”. In: ALVARENGA, Oneyda. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico

principalmente de música folclórica, na busca de um caráter para a música brasileira através do estudo das estruturas de suas matrizes folclóricas. No acúmulo de material da Discoteca, os músicos poderiam acompanhar a construção musical através dos seus aspectos internos, como melodia, ritmo e harmonia, procurando as peculiaridades que diferenciavam a música brasileira das demais e, desta forma, atender as necessidades da formação da nacionalidade musical no reconhecimento de suas constâncias.

Essas pretensões ficam claras nos escritos da própria chefe da Discoteca em seu relatório de 1942:

Com toda a sua documentação folclórica visa a Discoteca não só um melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, como fornecer aos nossos compositores uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional.¹⁰⁴

Percebe-se que a preocupação era mais do que divulgar a música nacional produzida pelas fontes populares. Tratava-se de oferecer material para ser compreendido e assimilado, no sentido de garantir a composição de música nacional, alicerçada nas características intrínsecas na musicalidade brasileira, características próprias, expressas na “realidade nacional”.

O material para o cumprimento dessa etapa no serviço de consultas públicas foi acumulado através de trabalhos específicos da Discoteca, realizados nos seus primeiros anos de existência, nas pesquisas no interior de São Paulo, Minas e na Missão de Pesquisas Folclóricas no Norte e nordeste. Porém, como veremos, após a análise das estatísticas, Oneyda se desiludiu com essa perspectiva.

da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1978. Entrevista concedida a Nilcéia Baroncelli.

¹⁰⁴ ALVARENGA, op. cit., p. 15.

Oneyda Alvarenga, em relatório de 10 de maio de 1938¹⁰⁵, dividiu o período inicial da atividade de consulta pública em três períodos distintos e justificou os intervalos entre um período e outro e a morosidade para iniciar tal atividade.

Segundo Oneyda Alvarenga, o início das consultas públicas levou um certo tempo devido inicialmente à espera da compra do equipamento fundamental para a formação da estrutura específica e à espera da compra das matrizes primárias, ou seja, dos discos. Todo o equipamento adquirido era importado da Europa e dos Estados Unidos. Além da demora no recebimento do equipamento, era necessária a formação de uma coleção razoável dos discos.

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 oferecer 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 quase duzentos alunos.

Além disso, em tom de queixa, Oneyda observou que para preparar as Consultas Públicas “durante perto de dois anos a Discoteca contou para os seus serviços todos apenas com a Encarregada e um 4º escriturário”.¹⁰⁶ O profissional especializado para preparar o fichário de discos catalogados foi contratado apenas em meados de 1937. O escolhido foi José Bento Ferraz¹⁰⁷, que ainda era secretário particular de Mário de Andrade.

¹⁰⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Série Relatórios**. DOC 1396.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ A experiência acumulada no trabalho de criar um fichário de discos rendeu a José Bento uma publicação na

Oneyda Alvarenga traçou como primeiro período do serviço de Consultas Públicas um recorte que foi de 18 de novembro de 1936 a 24 de março de 1937, quando a Discoteca funcionou à r. da Cantareira, 216. O serviço foi interrompido por um longo período (176 dias) devido à primeira mudança da Discoteca para um local mais adequado. Quando à r. da Cantareira, a Discoteca ocupava sala contígua ao Mercado Municipal, local considerado inadequado pela chefia da Discoteca.

Em novo endereço, localizado na r. Florêncio de Abreu, 65, a Discoteca iniciou o segundo período e recebeu melhor tratamento. Foi necessário reinstalar todo o equipamento de audição e novas cabines de consulta foram equipadas com aparelhos de renovação de ar, uma novidade em relação à realidade anterior. Porém o espaço para consulta funcionou apenas de 17 de setembro de 1937 a 31 de dezembro do mesmo ano, totalizando 106 dias, para ficar mais 51 dias fechada ao público devido à sua segunda mudança.

O terceiro período, segundo o relatório de Oneyda Alvarenga, vai de 21 de fevereiro a 10 de maio de 1938 (data da confecção do relatório). Agora em novo endereço, na pça Ramos de Azevedo, 4.

O tal relatório levou em conta a síntese dos relatórios mensais de consulta de 18 de novembro de 1936 a 31 de abril de 1938. Considerando essa lógica de periodização, o terceiro período se encerra no próprio ano de 1938, pois nova mudança levou a Discoteca a ocupar um novo espaço físico, desta vez para um anexo do Teatro Municipal (hoje ocupado pelo café). A Discoteca ocupou esse novo espaço entre 1939 e 1946.¹⁰⁸

Para análise do perfil do consulente, levando em conta a relativa proximidade dos endereços ocupados pela Discoteca Pública Municipal e contrariando um pouco a lógica adotada pela chefe da Discoteca, os períodos foram divididos por ano. Assim, verificamos os relatórios considerando os períodos de 1936 a 1945, ano a ano. Porém, para análise de frequência, foi preciso considerar a

“Revista do Arquivo Municipal” n° 73, intitulada “Catálogo dicionário aplicado a uma Discoteca”.

¹⁰⁸ Mudanças de endereço sempre foram uma constante realidade na vida da Discoteca. Após o Teatro Municipal, a Discoteca ocupou os seguintes endereços: rua Florêncio de Abreu, 157, 9° andar (1946-1951); av. Brigadeiro Luís Antonio, 278, 5° ao 7° andar (1952 – 1969); rua Catão, 611, 5° e 6° andares (1970 – 1982); rua Vergueiro, 1000 (1982 – atual).

lógica adotada por Oneyda Alvarenga, uma vez que as mudanças são fatores determinantes diretos no movimento de consultas da Discoteca. Para esse efeito, consideramos os critérios adotados pela própria Oneyda e consideramos o terceiro período até a mudança para o Teatro Municipal, daí em diante conta-se até o fim do ano da mudança e os subseqüentes, até o fim de 1945.

Vale lembrar que tais mudanças eram absolutamente prejudiciais ao acervo da Discoteca e aconteciam devido à ausência de uma sede própria. A Discoteca sempre ocupava espaços públicos improvisados. Segundo Nilcéia Baroncceli, a Discoteca chegou a receber um terreno para a construção de sua sede na av. Vieira de Carvalho. Uma planta para a construção de um prédio de até nove andares chegou a ser concebida, porém a construção não aconteceu e o imóvel foi ocupado para outros fins.¹⁰⁹

As mudanças ainda geravam prejuízos materiais, afinal de contas, por causa da fragilidade dos discos, a Discoteca era levada a uma apuração dramática no final de cada empreitada. Muitos discos se quebravam e a Discoteca perdia parte do seu acervo. As notas de baixa de discos¹¹⁰ mostram que vários discos se perdiam. Essa série de documentos está relativamente completa. No período abordado nota-se que de 25 notas em seqüência numérica faltam apenas cinco. As notas revelam que na primeira mudança da Discoteca, foram perdidos apenas dois discos. Porém a mudança entre a praça Ramos e a rua Florêncio de Abreu, em 1938, gerou a perda de ao menos 32 discos. Finalmente, na mudança para o Teatro Municipal perderam-se oito discos. Vale notar que em muitos casos a quebra de um disco significava a inutilização de muitos outros, pois deixavam janelas em coleções que estavam fragmentadas em vários discos. Uma peça sinfônica podia ocupar um ou dez discos.

¹⁰⁹ BARONCCELI, Nilcéia. **Breve histórico da Discoteca**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1979. Texto desenvolvido para publicação de um catálogo que não vingou, sob guarda do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Segundo esse mesmo texto, em depoimento, Oneyda Alvarenga afirma que a idéia de construir essa sede foi iniciativa do prefeito Sr. Cristiano Stockler das Neves e que tal empreitada não foi adiante devido a um acesso de vaidade do então diretor do Departamento de Cultura, Lellis Vieira, que na ocasião argumentou que a Discoteca ocuparia seis ou sete andares de um prédio de nove, enquanto a diretoria do Departamento ficaria com apenas dois, e que uma seção não podia ocupar mais espaço que a diretoria.

Cristiano Stockler das Neves era arquiteto, responsável pelo projeto de obras como o ed. Sampaio Moreira e foi um dos fundadores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Mackenzie. Sua gestão foi curta, entre 15/03/1947 e 28/08/1947. Nessa época, a Discoteca funcionava à r. Florêncio de Abreu, 157, 9º andar.

¹¹⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Notas de Baixa de Discos. DOC 3453 a DOC 3467.

Além disso, as mudanças geravam incômodo e animosidade com os consulentes, que se viam forçados a peregrinar com a Discoteca a cada nova mudança.

O cuidado em mapear o público consulente da Discoteca mostrou-se uma grande preocupação desde o início de suas atividades. Seguindo essa filosofia, a Discoteca criou uma tabela de informação sobre os consulentes com itens pré-estabelecidos que ajudavam a dar uma idéia do perfil de quem lançava mão dessa estrutura. O serviço de consultas registrava inicialmente informações pessoais do consulente, tal como sua profissão. Depois, traçava um mapeamento das informações a respeito das obras consultadas. A partir de junho de 1939, quando a Discoteca resolveu matricular os consulentes do serviço de consultas, surgiu um campo para o preenchimento da nacionalidade do consulente.

Segundo o ato nº861 e ato nº1146, a Discoteca passaria a funcionar quando reunisse condições técnicas para isso. Em vias de regra, a Discoteca normalmente funcionou de maneira muito parecida até a mudança para o prédio da Associação dos Médicos na avenida Brigadeiro Luiz Antonio, em 1952. Neste endereço o serviço de consultas públicas foi ampliado, porém antes de tal mudança, desde sua inauguração, o serviço de consultas foi franqueado através do oferecimento de duas cabines de audição. Apesar do rápido crescimento de consultas e do ato prever que o oferecimento de cabines devesse acompanhar a demanda de consultas, a realidade de insuficiência foi regra nos primeiros dez anos da Discoteca.

As cabines foram confeccionadas especialmente para a Discoteca. Eram de madeira e desmontáveis, o que facilitava seu transporte. Infelizmente não possuímos detalhes do fabricante, mas no relatório de 42 Oneyda descreve as condições das cabines de audição:

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 fora 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.¹¹¹

O sistema de renovação de ar foi instalado quando da primeira mudança da Discoteca Pública Municipal para a r. Florêncio de Abreu, 65, em março de 1937.

Por questões de limitações técnicas e espaciais, até junho de 1942 era permitida a permanência de apenas dois ouvintes na cabine. A partir do 2º semestre de 1942 permitiu-se a permanência de três ouvintes por cabine. É importante frisar esse aspecto porque essas limitações foram alvo de pesadas críticas da imprensa à Discoteca quando a instituição se popularizou e sua demanda cresceu. A “Folha da Manhã” de 04 de outubro de 1940 publicou: “A Discoteca não pode fazer milagres. Fundada sob a administração municipal anterior, continua a possuir só duas cabinas de audição, o que é positivamente, muito pouco, pouquíssimo”.¹¹² Já o “Correio Paulistano”, em 12 do mesmo mês e ano, publicou: “A Discotheca Municipal possui unicamente duas cabinas de consulta, de maneira que a sua freguezia habitual se vê obrigada a revezar-se, tanto mais que o horário de funcionamento é o horário commun às repartições públicas: das 12 as 18”.¹¹³

A Discoteca recebia inúmeras críticas. Questionavam-se os gastos com a instituição, sua utilidade, sua chefia, etc. Mas definitivamente a sua incapacidade de absorção do crescente público que afluía às suas dependências era o motivo maior de descontentamentos e, durante seus primeiros anos, seu ponto mais fraco. Destacamos mais três reportagens jornalísticas que exemplificam essa situação. Publicou a “Folha da Manhã” em 20 de novembro de 1940:

“600 Consulentes Deixarão de Ser Atendidos – A Discoteca Municipal, Dadas as Suas Limitadas Possibilidades, Ainda Não Corresponde Às Exigências de Nossa População”. Não há espaço para muita coisa. Tudo é acanhado, e que dificulta bastante o bom entendimento do serviço, mormente de tempos para cá, em que o número de consulentes vem aumentando. [...] o aparelhamento sonoro, por exemplo, exige uma reforma completa, pois o que dispomos, além de não

¹¹¹ ALVARENGA, op. cit. p. 42.

¹¹² Concertos de Discos. **Folha da Manhã**, São Paulo, 04 out. 1940.

¹¹³ Discotheca Municipal. **Correio Paulistano**. São Paulo, 12 out. 1940.

satisfazer plenamente aos anseios de todos é moroso em relação ao aumento da frequência.¹¹⁴

Essa reportagem reproduz uma entrevista com a chefe da Discoteca Pública Municipal, que reconhecia as limitações da instituição e de forma pública pede maior atenção do poder municipal, uma vez que o executivo destinava as verbas que atenderiam as necessidades mais urgentes da Discoteca. Um dado interessante é a publicação da estimativa de público que seria rejeitado naquele período devido às limitações técnicas. O número é bastante significativo.

Em reportagem em ano anterior, 18 de dezembro de 1939, a “Folha da Noite” publicou uma carta de um frequentador que já se queixava das limitações da Discoteca:

“Carta de um ‘habitué’: Escreve-nos um ‘discophilo’”: A Discotheca Municipal, hoje installada no lado esquerdo do Theatro Municipal, nas dependências da Secção de Divertimentos Públicos, é uma das mais apreciadas realizações do Departamento de Cultura. Pena é, entretanto, senhor redactor, que as deficiências de accommodation, a “miseria franciscana” de cabines e a exigüidade do horário de funcionamento estejam conspirando contra o renome da instituição, a ponto de nivela-la aos órgãos simplesmente burocráticos da Prefeitura, sem finalidade immediata.¹¹⁵

As reclamações também partiam dos usuários, que sofriam com as limitações da instituição. José da Veiga, quando estudante na Faculdade de Direito, publicou em um jornal universitário uma matéria criticando as instalações da Discoteca em 21 de julho de 1943. O que demonstra que esse problema foi atacado pela população incessantemente por anos:

A Discoteca está longe de cumprir suas elevadas finalidades. Instalada sem o menor conforto em lugar exíguo, funcionando em horas impróprias, dispondo apenas de duas cabines, só é utilizada por aqueles que possuem as tardes livres. [...] mais de 50% dos frequentadores são estudantes. De fato os estudantes estão

¹¹⁴ 600 Consulentes Deixaram de Ser Atendidos – A Discoteca Municipal, Dadas as Suas Limitadas Possibilidades, Ainda Não Corresponde Às Exigências de Nossa População. **Folha da Noite**, São Paulo, 20 nov. 1940.

¹¹⁵ Discotheca Municipal. **Folha da Noite**, São Paulo, 18 dez. 1939.

na única quadra da vida em que as preocupações materiais do ganha pão ainda lhes deixam algum tempo para o cultivo da música.¹¹⁶

É preciso entender que essas 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 (a Discoteca funcionava de segunda a sexta, das 12:15h às 17:45h, e aos sábados, das 9:15h às 11:45h) em que a Discoteca funcionava e o já visto número reduzido de cabines.

Além do número reduzido de consulentes atendidos por conta dessas questões, era permitida, segundo Oneyda Alvarenga, a audição de apenas cinco discos por consulente. Aliás, para uma convivência harmoniosa e organizada na Discoteca, foi preciso criar tais regras rígidas de acesso dos consulentes, devido à grande procura e à reduzida capacidade de absorção da demanda da Discoteca. As regras de uso que regulavam a convivência entre Discoteca e os usuários estavam estabelecidas nas seguintes diretrizes que deviam ser respeitadas rigorosamente:

1- A Discoteca Pública Municipal funciona todos os dias úteis, das 12:15h às 17:45h, com exceção dos sábados, em que estará aberta das 9:15h às 11:45h.

2- Os consulentes são atendidos na ordem das fichas numeradas que receberão ao entrar.

3- Os consulentes deverão empregar um talão de consulta para cada peça pedida, preenchendo apenas a parte superior, indicada no próprio talão.

O preenchimento de talões encerra-se às 17:30h; aos sábados, às 11:30h.

4- Cada consulente não poderá pedir de uma vez mais que cinco discos.

a) Excetuam-se as séries que não possam ser fragmentadas e que ultrapassem de um disco o número indicado.

b) Mediante solicitação feita nos talões de consulta será facultada a repetição dos discos pedidos, desde que o tempo de execução não ultrapasse o limite acima indicado, de cinco discos.

5- Em cada talão, além do nome da obra e do autor, o consulente deverá indicar:

¹¹⁶ VEIGA, José da. Os Estudantes e a Discoteca. **A Folha Universitária** (Faculdade de Direito), São Paulo, 21 jul. 1943.

- a) O número de sua ficha de entrada, sob a indicação “consulente nº”.
 - b) O intérprete (sob o título da obra): quando é ele que o interessa; quando prefira um determinado entre dois ou vários intérpretes de uma peça.
 - c) O arranjador, quando houver, sob o nome do autor.
 - d) O número de chamada dos discos, em “localização”.
- 6- O consulente deverá indicar, com rigorosa exatidão por se destinarem esses dados a estatísticas:
- a) Junto do nome, sua profissão, com clareza.
- 7- É expressamente proibido ao consulente:
- a) Retirar fichas dos fichários
 - b) Fazer barulho ou conversar em voz alta, assobiar, cantar, dançar nas cabines, acompanhar ruidosamente a música com pés e mãos.
 - c) Entrar nas salas destinadas aos serviços de repartição.
 - d) Fumar nas cabines.
 - e) Falar com o encarregado dos fonógrafos.
- 8- Não serão permitidos mais que três consulentes em cada cabine.
- a) As exceções por razões de estudo (professores e alunos, por exemplo) ficam a critério da chefia da Discoteca.
- 9- A chefia da Discoteca se reserva ao direito de solicitar a retirada dos consulentes que infringirem os dispositivos deste regulamento e que se portarem de modo inconveniente.

Esse conjunto de normas variou um pouco no período analisado, porém a rigor, esse panorama de 1942¹¹⁷ traça as linhas gerais do regulamento interno da Discoteca entre 1936 e 1942. Nota-se que além dos princípios básicos de civilidade, havia grande preocupação na confecção de normas estabelecidas por regulamento interno para garantir a confecção correta das fichas de consulta, a fim de satisfazer as necessidades de uma leitura das estatísticas.

Como já vimos, havia a necessidade de se contratar discotecários ou bibliotecários para exercer as atividades típicas de consulta na Discoteca. Essa premissa se dava pela necessidade de se

¹¹⁷ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios.DOC s/nº .

organizar e acondicionar o material de maneira a recuperar informações por meio de diversas entradas de busca de pesquisa, facilitando o trabalho do consulente. Desta maneira, Oneyda preocupou-se com a questão e estudou minuciosamente as formas de recuperação de informações. 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 dez 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 discos. São 22 páginas de 98 dedicadas à exposição das opções da Discoteca em relação à confecção científica de fichários catalográficos e à sistematização de dados.

Das diversas entradas, a organização dos catálogos dava-se pela recuperação de dados por seis principais entradas ou seções: Autores, Formas, Países, Séculos, Executantes e Títulos.

Na primeira entrada, identificava-se a obra pelos dados gerais do autor, tendo como chave primária o nome e sobrenome do autor. A ficha ainda comportava as obras do autor e outras informações adicionais em subfichas. Na entrada de “Formas”, a chave primária era identificada pelas formas, comportando subformas e subdivisão por autores. Na seção de “Países”, os discos eram encontrados pela nacionalidade dos autores, divididos por ordem alfabética. A divisão de “Século” era subdividida pelos autores, sendo possível resgatar os autores pelo século que compuseram a parcela mais significativa de suas obras, dando pistas das influências de movimentos e escolas. Na seção de Executantes, as obras eram registradas como chave primária as categorias musicais, com subdivisões que mostravam os grupos ou indivíduos que executavam tal obra. A última entrada era caracterizada pelo título como chave primária e mostrava em destaque (escrito em vermelho) o nome do compositor da obra.

Diante de uma série imensa de possibilidades de busca de informações pelos fichários da Discoteca Pública Municipal, Oneyda pondera que a facilidade de acesso resultava em uma democratização da informação, disponível mesmo para um leigo. Além disso, a facilidade de resgatar informações acabava aproximando a convivência entre o leigo e o especialista, uma vez que não excluía a presença nem de um e nem do outro no mesmo serviço. A autora diz no relatório 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”.¹¹⁸

Essas fichas são absolutamente relevantes para uma análise a posteriori, porque demonstram quais eram os critérios de relevância adotados na recuperação de informações que segundo a direção da Discoteca eram mais relevantes. A busca pelo autor, título, século, entre outras, aponta para a necessidade de se revelar a maior gama possível de informações sobre a obra consultada e a necessidade de se facilitar o acesso através da maior opção de entradas. Essas ponderações parecem óbvias, mas há de se levar em conta que a preocupação com a recuperação de informações era algo absolutamente incipiente no país àquela altura, o que fixa a idéia de que a Discoteca, assim como outros tentáculos do Departamento de Cultura, revelavam-se como instituições de vanguarda nesse sentido. As bibliotecas até então eram administradas por profissionais das mais diversas áreas com conhecimento diletante de organização bibliográfica.

Vale ainda ressaltar que esses discos eram alocados em armários especialmente confeccionados para guarda de uma grande quantidade de discos. Tais armários eram fabricados pela Classphone e importados da França pelas Organizações Mercúrio. A importação ocorreu no ano de 1937. Registros fotográficos desse mobiliário nos dão uma idéia de como eram acondicionados os discos. Os discos eram guardados em seções verticais com capacidade para 60 discos cada. Essas seções verticais garantiam a integridade dos discos evitando quebra por pressão mecânica causada pelo empilhamento, pois os discos eram guardados em “pé”. Vale lembrar, como alerta Evaldo Piccino, que o material de confecção da maior parte dos discos nesse período era o

¹¹⁸ ALVARENGA, op. cit., p. 37

baquelite. Esse material é termorresistente, porém bastante frágil no que diz respeito a impactos físicos.¹¹⁹ Essa posição também facilitava o manuseio e a identificação dos discos.

Cada armário desses guardava até 2.100 discos, ou seja, com um número pequeno de armários era possível o arquivamento de uma grande quantidade de discos em um espaço relativamente pequeno.

Analisaremos a frequência de consulentes por quantidade. Oneyda observa que no primeiro período convencionado segundo seus próprios critérios, como já expostos, a frequência da Discoteca não foi muito grande. Atribui-se a isso a novidade do serviço que obviamente era desconhecido da maior parte do público.

Para Oneyda, além da novidade do serviço, houve pouca publicidade da Discoteca no início. Apesar do noticiário na imprensa, não havia uma propaganda específica. A Discoteca teve uma propaganda de seus serviços veiculada na “Revista do Arquivo Municipal”, que era o órgão oficial de comunicação do Departamento de Cultura, apenas no número 54 em fevereiro de 1940, quando a instituição já ocupava o Teatro Municipal. Essa publicidade ainda ocorreu em erro grosseiro, quando informava os dias e horários de funcionamento da instituição, mas ignorava o endereço de funcionamento.

No 1º período, segundo os critérios de Oneyda Alvarenga, houve a visita de 222 consulentes que lançaram mão de 795 obras com um total de 1.025 discos executados. Foram 99 dias úteis de funcionamento com média de 2,24 consulentes por dia. Esse primeiro período ainda mostra um baixo índice de consultas.¹²⁰

Nota-se um crescimento das visitas no decorrer dos meses, quando a Discoteca começou a consolidar os seus serviços na cidade. No segundo mês de funcionamento, com número maior de dias úteis de funcionamento (26 dias), recorreram à Discoteca 82 consulentes, o que representa

¹¹⁹ PICCINO, Evaldo. **Mudanças de suportes sonoros no mercado fonográfico brasileiro**: capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga. Campinas: Unicamp, 2007. Tese (Mestrado) – Departamento de Multimeios, Universidade de Campinas.

¹²⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC 1396.

um salto enorme no critério. No mês seguinte, início de 1937, foram 38, 47 e 52 consulentes nos meses de janeiro, fevereiro e março.

Oneyda justifica o fraco desempenho da Discoteca no início, além do ineditismo e da pouca publicidade, a péssima localização. A chefe da Discoteca ressalta: “No 1º período, dada a péssima localização da Discoteca (r. da Cantareira, ao lado do mercado) e os resultantes naturais da pouca publicidade de um serviço em início, o número de consulentes e o nível geral das consultas não foi grande.”¹²¹

Realmente, apesar da localização que margeava o centro de São Paulo, a região do mercado não convidava o transeunte a uma parada estratégica na Discoteca. Presume-se o ritmo acelerado de mercadores e compradores nos passeios que circundavam a região do mercado.

A primeira mudança da Discoteca foi para a rua Florêncio de Abreu, 65, e em relação ao desempenho das consultas públicas, não se mostrou tão prejudicial. Apesar de um período de quase seis meses de inatividade nesse sentido (de 25 de março a 16 de setembro de 1937) para um período de funcionamento de pouco mais de três meses (17 de setembro de 1937 a dezembro de 1937), o 2º período iniciou suas atividades com um total de 108 consulentes em 11 dias úteis. O novo endereço, mais central e longe de uma região de vocação mercantil, atraiu um número muito maior de consulentes.

Nesse período a Discoteca funcionou por 81 dias úteis e recebeu 851 consulentes que ouviram 3.102 peças e executou 3.534 discos. Observa-se um crescimento enorme em todos os dados. Só no que se refere às visitas de consulentes, foram 10,5 consulentes/dias atendidos. Um crescimento na ordem de mais de quatro vezes.

O crescimento pode ser verificado após a mudança. O novo endereço parece ter influenciado diretamente a mudança nos números de frequência. A Discoteca subiu da baixada próxima ao córrego do Tamanduateí e se aproximou do centro de comércio variado da cidade, uma localização mais privilegiada e bastante exposta.

¹²¹ Ibidem.

Um terceiro período se iniciou com nova mudança da Discoteca, para a pça Ramos de Azevedo, 4. Dessa vez o período de mudança foi menor, apenas janeiro e 20 dias de fevereiro. Mesmo a nova mudança não espantou os usuários. Foram 55 em seis dias úteis de fevereiro, média de 9,1 dia e no mês seguinte 274 para 26 dias úteis, uma média de 10,53 usuários dia.¹²²

Levando em conta tais dados e o número de cabines em operação (duas), o tempo médio de permanência do usuário era de uma hora. Considerando o tempo médio de execução de um disco de 78 rotações que era de quatro a cinco minutos e a limitação de cinco discos por usuário por dia, podemos concluir que a Discoteca trabalhava no seu limite de capacidade, ou seja, pode-se concluir que se tratava de um aparelho já bastante concorrido com seis meses de efetivo funcionamento. Percebe-se também que sua localização mais central favoreceu a ocorrência de usuários para lá.

O terceiro período foi até março de 1939 e apresenta, segundo relatório de 19 de junho de 1939,¹²³ os seguintes dados: foram 265 dias úteis de funcionamento. Vale lembrar que nesse período a discoteca passou por alguns percalços. Durante o mês de agosto de 1938, a Discoteca funcionou com metade de sua capacidade, pois apenas uma cabine ficou à disposição dos consulentes, uma vez que a outra cabine apresentou problemas no antigo fonógrafo, causados pelo estado deteriorado dos já desgastados aparelhos. Os meses de setembro e outubro do mesmo ano são caracterizados pela paralisia desse serviço devido à instalação de novos aparelhos de execução. Mesmo assim, nesse período, a Discoteca recebeu a visita de 3.732 consulentes, uma média de 14,08 visitantes por dia. É óbvio que a Discoteca precisava expandir o seu funcionamento físico para absorver a enorme demanda, a imprensa já mostrava a insatisfação popular nesse sentido. Mas essa realidade só seria alcançada em 1952 com a mudança para a av. Brigadeiro Luiz Antonio. Nesse endereço, a Discoteca ocupava três andares do edifício nº 278, onde, segundo Nilcéia Baroncelli, a Discoteca ocupou o espaço mais generoso até então. Eram oito cabines de audição e o horário de funcionamento foi expandido para até as 23:00h.

¹²² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC 1403.

¹²³ Ibidem. DOC 1401.

No período exposto foram executadas 11.478 peças e 14.131 discos.¹²⁴

O terceiro período se encerrou novamente com uma mudança. Em abril de 1939, a discoteca saiu da praça Ramos de Azevedo, subiu o viaduto e ocupou uma lateral do Teatro Municipal¹²⁵, iniciando um quarto período de análise. Do quarto período em diante, os dados referentes aos dias úteis de funcionamento estão incompletos ou são inexistentes, o que dificulta a análise de ocorrências à Discoteca na relação ao número de usuários/dia. Mas os dados de visitas à Discoteca mês a mês e por ano foram plenamente recuperados até 1944, o que nos permite continuar especulando acerca da frequência da Discoteca. A partir dessa data até o fim do ano de 1944, um ano a menos do período proposto de análise, a Discoteca encontrou uma inédita estabilidade no que diz respeito ao espaço físico que ela ocupou. Portanto, dividimos esse espaço temporal em períodos anuais.

O quarto período se iniciou em junho de 1939 e foi até dezembro do mesmo ano. A partir desse período, vários dados sobre as consultas são baseados na exigência de matrícula. A partir das matrículas de consulentes, a Discoteca conseguiu fixar a nacionalidade dos consulentes e as profissões passaram a ser registradas pelos consulentes matriculados. Por isso, vários números sofrem uma depressão em relação aos períodos anteriores, pois apresentam resultados pelo número de matriculados. Porém, o número de consultas manteve-se na contagem diária. Os números são os seguintes: 170 dias úteis de funcionamento e 3.511 consulentes atendidos, média de 20,65 consulentes por dia.

O quinto período começou em janeiro de 1940 e foi até dezembro do mesmo ano, com as seguintes estatísticas de consulta: 6.546 consulentes no ano em 299 dias úteis, média de 21,89 consulentes por dia.¹²⁶

O sexto período analisado ocupa o ano de 1941. O número de usuários no período é de 6.876, porém não temos, a partir daí, o número de dias úteis de funcionamento registrado.¹²⁷ Mas

¹²⁴ Ibidem. DOC 1403.

¹²⁵ Na entrevista que Oneyda Alvarenga concedeu a Nilcéia Baroncelli em 1979, ela diz que antes de ocupar o espaço físico na r. da Cantareira, a Discoteca, em um período incipiente de organização, já havia ocupado essa sala no Teatro Municipal. Porém, não há registro escrito deste fato.

¹²⁶ Ibidem. DOC 1404 a DOC 1415.

guiando-se pela média do ano anterior, que funcionou integralmente, podemos especular um pequeno aumento na frequência diária. Diferente do que acontece no período seguinte, que vai de janeiro de 1942 até dezembro do mesmo ano, foram registrados 6.465 consulentes¹²⁸, número um pouco abaixo do ano anterior, mas que demonstra uma estabilização no número de usuários da Discoteca. Nos anos de 1943 e 1944, os totais de usuários são de 6.893 e 8.591, respectivamente. Para o ano de 1944 observamos um espantoso aumento na frequência.

Podemos concluir que o fator “endereço” que a Discoteca ocupou entre 1939 a 1945, período marcado pela estabilidade, não influenciou diretamente no número de usuários que freqüentava a Discoteca. O número de consulentes cresceu de maneira natural, o que nos leva a deduzir que tal crescimento deu-se conforme a instituição ficava conhecida na cidade. As mudanças provocavam impacto limitado e excluindo o primeiro endereço, caracterizado por uma localização ruim para a Discoteca, os endereços que a instituição ocupou foram de maneira geral bastante aceitos pelo público freqüentador. Podemos apontar como o maior inconveniente para a expansão dos serviços da Discoteca as limitações técnicas, no que diz respeito às cabines de audição que eram em número insuficiente para o número de usuários. Vale lembrar que a Discoteca também registrou em seus relatórios, a partir do 4º período de funcionamento, o número de consulentes não atendidos. Não há pistas sobre a recusa do atendimento, mas podemos supor que uma das causas era a lotação do equipamento, que os dados levam a crer que funcionava no seu limite. Entre o 4º e o 7º períodos, foram 7.930 consulentes dispensados. Foram 421, 1.801, 2.675 e 3.033, respectivamente. Uma espantosa estatística que mostra a quantidade de pessoas excluídas por incapacidade técnica de atendimento e exemplifica a enorme e crescente procura à Discoteca.

Como já vimos, a expectativa de Oneyda Alvarenga era a de que os músicos freqüentassem a Discoteca em busca de material para estudo, o que ajudaria a fomentar a formação desses músicos no bojo das discussões acerca da nacionalidade musical. Essa idéia é reforçada por suas posições nos relatórios e pela clara divisão de tratamento em relação ao público leigo. O acesso privilegiado que os músicos tinham aos acervos bibliográficos e aos arquivos de partituras denunciam a expectativa da chefe da Discoteca nesse sentido. Em relatório de 1938, essa divisão

¹²⁷ Ibidem. DOC 1416 a DOC 1427.

¹²⁸ Ibidem. DOC 1428 a DOC 1439.

ficou ainda mais clara, quando a chefe da Discoteca justificou a restrição ao acesso de discos de música popular apenas aos “estudiosos de música e folclore, mediante autorização do Sr. Diretor do Departamento de Cultura”.¹²⁹

Os relatórios que a Discoteca produziu acerca de seus usuários revelam que as expectativas de Oneyda foram frustradas conforme os dados foram mostrando que a maior parte dos frequentadores estava longe de ser formada por músicos.

Os dados colhidos levam em conta as profissões que os consulentes declaravam exercer. Conforme o número de músicos mostrava-se insuficiente para justificar as expectativas da chefe da Discoteca, ela passou a “ajustar” os dados. Inicialmente consideravam músicos os profissionais da música. A partir dos relatórios de frequência de 1937, os estudantes de música passaram a engrossar esta categoria. Mesmo assim os números ficaram aquém do esperado. Então, apesar de não agregar as estatísticas como músicos, são lembrados a partir do relatório de junho de 1940¹³⁰ aqueles que não são músicos, nem compositores, executores profissionais ou estudantes, mas que “possuem conhecimento de música”. Essa preocupação em fomentar a coluna estatística dedicada aos músicos demonstra grande interesse nesse público. A Discoteca, que fornecia aos músicos condições privilegiadas de acesso aos seus acervos, gerava uma grande expectativa em relação ao retorno desse público alvo. Muitas de suas iniciativas são claramente destinadas a esse público.

Porém, com a realidade concreta que desmontou as pretensões de Oneyda Alvarenga em relação ao público frequentador da Discoteca, ela buscou um alento:

Apesar de estranhas, as relativamente pequenas porcentagens de músicos nada têm de desagradável para a Discoteca. Realmente, para o julgamento do caso é preciso partir da suposição que os músicos, pelas exigências de sua profissão, possuem já uma cultura musical formada e os seus caminhos traçados. É pois muito mais importante para a Discoteca a ação junto dos não musicistas, favorecendo o acesso do povo a um nível mais alto de cultura musical, útil não só por si mesmo, como por formar um ambiente propício ao trabalho criador dos

¹²⁹ Ibidem. DOC 1396.

¹³⁰ Ibidem. DOC 1409.

músicos e a compreensão deste trabalho. E nada melhor que tal ação se exerça particularmente sobre os estudantes, gente moça, como tal maleável e mais apta que nenhuma outra a concorrer para uma formação de um bom gosto artístico generalizado. A constatação de que os moços constituem a grande maioria dos freqüentadores da Discoteca representa um dos mais agradáveis resultados que as estatísticas fornecem.¹³¹

Nota-se uma mudança na postura da chefe da Discoteca. A necessidade de explicar a fraca freqüência de músicos caracteriza uma preocupação especial com esse tipo de consulente. Dessa forma, é visível uma frustração com relação ao público que freqüentava a Discoteca. Porém, ao tentar encontrar uma explicação plausível para a ausência desse tipo de consulente, a chefe da Discoteca enxergou um outro papel para o serviço de consulta pública de discos, focando com entusiasmo a possibilidade de, dessa vez, concentrar os trabalhos de consultas públicas na formação de público, como era típico de várias iniciativas do Departamento de Cultura como um todo. Era o momento de se investir intensamente na elevação do gosto musical com vistas ao futuro.

A freqüência dos músicos sempre esteve abaixo de outras profissões. No ano de 1936, quando a iniciativa da Discoteca ainda era muito incipiente, representaram menos de 9% dos consulentes, enquanto os profissionais liberais, por exemplo, representavam 20% das consultas. Como não possuímos dados referentes à porcentagem de músicos e profissionais liberais na cidade de São Paulo no período, não especularemos sobre os números absolutos, porém pode-se dizer que uma iniciativa com as características da Discoteca, pelo menos na expectativa de sua chefe, deveriam atrair um público maior de pessoas ligadas à música, afinal de contas, a Discoteca não representava apenas um entretenimento ou simples passatempo, a Discoteca pretendia atuar nas áreas de pesquisa e formação musical.

No ano de 1937, os músicos representaram 2,8% dos atendimentos; em 1938, foram 7,5%; e em 1939, os dados não são conclusivos.¹³² Em 1940, 1941 e 1942, os músicos representavam

¹³¹ ALVARENGA, op. cit., p. 62.

¹³² A partir de junho de 1939, a Discoteca passou a considerar para efeito de estatísticas os dados dos consulentes matriculados. Porém, os dados acabaram se misturando aos dados colhidos pelo critério anterior, o que tornou a leitura desse período muito confusa.

10,21%, 7% e 5,1% dos consulentes atendidos, respectivamente.¹³³ Nos anos de 1943 e 1944 as percentuais são de 6,1% e 3,6%.

Nota-se uma ligeira alta na ocorrência de músicos no ano de 1938 em relação a 1937 e uma alta considerável para o ano de 1940, porém sempre abaixo dos 10%. Verifica-se depois uma acentuada queda nos anos seguintes com pequena variação no ano de 1943. A queda na frequência dos músicos à Discoteca deu-se justamente no momento em que ela se estabilizou fisicamente, ocupando um espaço central na cidade, anexo ao Teatro Municipal, palco de diversas apresentações musicais em seu programa oficial fixo voltado para a música.

Oneyda, como já vimos, credita essa baixa frequência de músicos ao fato desses profissionais já possuírem uma cultura musical sólida e já terem uma linha de estudos já delineada, por força natural de sua profissão. Porém, temos que levar em conta outra hipótese importante: devido à rápida urbanização da cidade, as opções no ramo do entretenimento multiplicaram-se e geraram novas ocupações para os profissionais da música. Oportunidades de trabalho em cinemas, teatros, nas rádios, ou mesmo nos acompanhamentos de nomes famosos nos discos, principalmente na formação de “bandas típicas”, tomavam bastante tempo dos músicos, que precisavam se dedicar de maneira cada vez mais integral a esses compromissos profissionais.

Para os músicos populares essa situação era ainda mais grave. Além dos compromissos que o músico assumia em seu trabalho, ainda era preciso garantir o sustento da família com ocupações extras que tomavam ainda mais o seu tempo e os horários de funcionamento da Discoteca não ajudavam a amenizar essa situação. A dupla jornada era fator fundamental para a falta de tempo que o músico popular possuía para se dedicar ao estudo da música. Vinci de Moraes, em seu doutorado, analisa a situação dos músicos da cidade:

O músico popular paulistano já na década de 1930 era obrigado a trabalhar muito, pois tinha de cuidar de sua carreira e de seu espaço nos espetáculos e na radiodifusão, acompanhar os intérpretes nos palcos, estúdios de rádio e gravadoras. O mercado musical paulistano multiplicava-se e começava a exigir

¹³³ Dados analisados segundo os relatórios de estatísticas em: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC 1395 a DOC 1447.

do profissional dedicação exclusiva. Entretanto, a situação não era tão simples e fácil em um mercado profissional incipiente e em expansão. Na verdade, boa parte dos artistas em início de carreira tinha outro modo de sobrevivência, que cedo ou tarde deixava de lado, como Paraguassu que foi seleiro e vendedor de drogas farmacêuticas junto com o cunhado: Canhoto pintor, Vicente Celestino sapateiro, Nelson Gonçalves garçom e Adoniran Barbosa garagista, pintor, mascate, encanador, garçom, etc [...]. As atividades musicais na cidade eram bastante variadas, não se restringindo apenas ao rádio e disco. Músicos com formação musical um pouco mais sólida e elaborada, com incursões na música popular e erudita, como Armando Belardi, Souza Lima, Mignone, Marcelo Tupinambá, entre outros, tinham oportunidades de tocar, reger, compor e fazer arranjos para revistas teatrais, operetas, cia de comédia e pequenas orquestras de salões de baile e clubes, e até participavam das atividades de algumas companhias estrangeiras recém-chegadas à cidade.¹³⁴

Elizabeth Travassos também faz uma análise nesse sentido e descreve a dupla jornada dos músicos em São Paulo, diante da necessidade de sobrevivência material e as ofertas de trabalho no campo do entretenimento:

Teatro de revista e casas noturnas, depois cinemas e empresas fonográficas atraíam músicos com origens e trajetórias diversas. As empresas não queriam saber em qual escola seus contratados haviam estudado e não se importavam com os abalos que poderiam causar na reputação dos músicos que zelavam por uma identidade de compositor erudito. O setor de entretenimento urbano oferecia, aliás, possibilidades de profissionalização para indivíduos oriundos de camadas populares, cuja formação musical se passava fora dos conservatórios.¹³⁵

Essa dupla jornada tomava muito tempo dos músicos, que pouco podiam separar de tempo para investir nos estudos na Discoteca.

Nesse sentido, o alento para Oneyda Alvarenga deu-se na frequência de alguns poucos músicos profissionais, como os do Quarteto de Cordas Municipal, às estantes da Discoteca Pública Municipal, além de vários outros que acabaram se consagrando, tais como Souza Lima ou Francisco Mignoni. Mas um dos exemplos mais significativos está na figura de Camargo Guarnieri.

¹³⁴ MORAES, op. cit., p. 86-87.

¹³⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Jorge Zahar, 2000. p. 12.

O compositor, além de se aproximar da Discoteca, tornou-se amigo de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga. Representou o Departamento de Cultura no II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, no ano de 1937; gravou uma série de composições para a Discoteca Pública Municipal; regeu o coral paulistano criado pelo Departamento de Cultura; e ainda foi indicado para transcrever em notações musicais as canções recolhidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas no ano de 1938. Aliás, essa encomenda acabou gerando um desgaste nas relações entre Oneyda Alvarenga e Camargo Guarnieri. Ao receber o ordenado pelo serviço adiantado, Guarnieri saiu do país no ano de 1938 para fomentar seus estudos musicais em Paris com uma bolsa de estudos concedida pelo Governo do Estado de São Paulo. Tal fato atrasou a entrega do material que Oneyda Alvarenga aguardava para completar uma publicação.¹³⁶ Esse fato gerou uma crítica velada ao compositor na apresentação dessa publicação em 1946:

Embora o interesse maior deste Arquivo Folclórico resida por certo nos fonogramas, precisou-se, por uma questão prática, colocar por último, na ordem de publicação, essa parte das coleções. A transcrição gráfica dos fonogramas, já confiados ao ilustre compositor Camargo Guarnieri, é tarefa forçosamente lenta. Enquanto Camargo Guarnieri se incumbia do encargo, ganha-se tempo publicando-se os materiais já organizados.¹³⁷

A parte da publicação referente à Missão de Pesquisas Folclóricas ficou a cargo de Martin Braunwieser, que já havia grafado algumas canções durante a empreitada, da qual participou na qualidade de técnico musical.

Na contramão da baixa frequência de músicos estão os estudantes. Excluindo-se os estudantes de música, consideraram-se nos relatórios os estudantes de todas as ciências superiores e secundaristas. Apesar da decepção em relação aos músicos, Oneyda enxergou com bons olhos a frequência de estudantes, onde pareceu depositar suas esperanças em relação ao papel social da Discoteca. Se não era possível atrair um bom número de músicos formados para os acervos da

¹³⁶ Tratava-se da publicação *Melodias registradas por meios não mecânicos*.

¹³⁷ ALVARENGA, Oneyda (org). **Melodias registradas por meios não mecânicos**. São Paulo: PMSP/Departamento de Cultura, 1946. p. 5.

Discoteca, pelo menos seria possível atingir um extrato maleável e pronto para o aprendizado. O projeto se justificaria no futuro e compensaria em longo prazo.

A ocorrência de estudantes no período analisado dá-se na seguinte porcentagem: em 1936, eles representavam 44,7% dos consulentes. Em 1937 e 1938, apresentavam uma frequência de 60% e 56,16%. Ignora-se 1939. Nos anos de 1940, 1941 e 1942, representavam 39,91%, 50,49% e 50,64% dos consulentes atendidos/matriculados. Nos anos de 1943 e 1944 foram 47% e 59,3%. Nota-se que excluindo o ano de 1940 e 1943, o índice sempre esteve acima dos 50%, alcançando uma relativa estabilidade em torno desse índice. Ou seja, metade dos consulentes se declarava estudantes no momento da consulta ou da matrícula na Discoteca.

O grande número de estudantes que lançavam mão da Discoteca pode ser explicado de várias maneiras. A própria Oneyda Alvarenga credita essa procura à curiosidade e à relação entre o estudante e a necessidade da busca de novos conhecimentos. Outro fator determinante na grande procura de estudantes deve-se aos horários de funcionamento da Discoteca, que privilegiavam aqueles que dispunham de tempo mais livre no decorrer do dia, em detrimento àqueles que se viam presos às obrigações trabalhistas, como já vimos na crítica de José da Veiga no jornal universitário da Faculdade de Direito.

Como vimos, Oneyda Alvarenga enxergou nessa realidade um aspecto bastante positivo para a Discoteca, que funcionaria como agente de um projeto futuro de longo prazo, no sentido de elevar o gosto musical dos freqüentadores da Discoteca.

O horário de funcionamento também explica a grande procura de responsáveis pelas “prendas domésticas”. Essa categoria de trabalho registra, muitas vezes, índices superiores ao de músicos. Vejamos os dados: 1936, 0%; 1937, 0,20%; 1938, 0,23%; 1940, 8%; 1941, 7,1%; 1942, 7,2%; 1943, 6,8% e 1944, 7%. Notamos que até a mudança e fixação da Discoteca ao anexo do Teatro Municipal, essa categoria representava menos de 1% das consultas/matriculas. Nos quatro últimos anos analisados já é maior que a de músicos e alcança uma estabilidade próxima aos 7%.

Outra categoria de trabalhadores que freqüentou a Discoteca de maneira assídua é a de funcionários do comércio. Aqui a motivação parece óbvia. Apesar dos horários inconvenientes de funcionamento, a região central concentrava boa parte do comércio da cidade e, portanto, abrigava um bom número de trabalhadores desse ramo de atividade, que aproveitavam os intervalos mais livres para visitar a Discoteca. A fixação de dados a respeito desse tipo de freqüência surpreende, representando ora a segunda categoria de trabalho mais recorrente, ora a terceira. Aos dados: 1936, 3,5%; 1937, 13,11%; 1938, 14,25%; 1940, 11,09%; 1941, 9,3%; 1942, 8,8%; 1943, 10,7% e 1944, 8,3%.

Apesar de ligeira queda nos anos de 1940, 1941 e 1942, a freqüência dos comerciários é bastante significativa, crescendo em 1943 e caindo novamente em 1944. Excluindo-se o ano de 1936, quando a instituição ainda era bastante incipiente, a freqüência de comerciários representa um público importante. Vale lembrar que para essa categoria a proximidade maior com a região mais central significou uma facilidade maior de acesso, quando a discoteca migrou da r. da Cantareira em direção ao Teatro Municipal, ocupando vários espaços pelo caminho.

Outros profissionais se destacaram pela assiduidade à Discoteca. Entre elas, as mais significativas em ordem de freqüência são as de profissionais liberais, professores de todos os tipos, funcionários públicos, comerciantes e artistas. Outras aparecem com menor freqüência, como as de operários e até mesmo industriais.

Apesar dos esforços do Departamento de Cultura serem voltados para o povo mais desprivilegiado, os operários representam um número insignificante de usuários da Discoteca. É claro que existem fatores determinantes nessa constatação. Da mesma maneira que a localização e o horário de funcionamento acabavam atraindo certas categorias de trabalhadores, esses mesmos fatores afastavam os operários da Discoteca. Seu expediente funcionava justamente nos horários das jornadas dos operários, entre 12:15h e 17:45h e isso impossibilitava a freqüência desses operários nesse serviço de consultas. A localização, distante das zonas industriais da cidade que margeavam o centro, como Brás e o Cambuci, desestimulava a ocorrência de operários nas dependências da Discoteca para consultas de discos, mesmo como entretenimento gratuito.

Em relação à preocupação com o povo mais pobre, Roberto Barbato Júnior mostra em *Missionários de uma utopia nacional popular* que a maior parte das iniciativas do DC eram voltadas para essa parcela da população, principalmente para os operários e seus filhos. Nesse sentido, o autor identifica a presença desse grupo em várias áreas do DC. No Teatro Municipal, por exemplo, Barbato mostra o cuidado que o Departamento tinha em programar peças e confeccionar libretos na tentativa de que funcionassem como elemento de transferência de alta cultura para o povo:

o povo poderia ser contemplado com peças cujos conteúdos não correspondiam às “bambochatas” exibidas durante a Temporada Lírica. Além de questionar a extração social do público que a freqüentava, o autor (*Mário de Andrade*) discutia o conteúdo das peças musicais apresentadas [...] Seria por intermédio da popularização das atividades realizadas no Teatro Municipal que a instituição paulistana empreenderia a tarefa de “levar cultura ao povo”. Popular, nesse caso, teria a função de “democratizar o acesso à cultura”.¹³⁸

Outro aspecto do trabalho do DC nesse sentido, segundo Barbato, reside na criação da rede de bibliotecas: “As iniciativas da Divisão de Bibliotecas tiveram importância cabal no desenvolvimento de um projeto nacional popular cuja base consistia em democratizar o acesso, por meio do estímulo à leitura e da formação de um público leitor”.¹³⁹

Democratizar significa levar a quem não tem acesso franqueado, ou seja: o povo, formado em maior parte na cidade de São Paulo por operários e seus filhos. Essa democratização também estava presente na tentativa de criar uma simbiose entre a cultura dita erudita e a cultura popular. Além desses dois exemplos, Barbato aponta para iniciativas como a construção dos Parques Infantis ou a empreitada da Missão de Pesquisas Folclóricas, que analisaremos mais à frente.

A localização da Discoteca a partir de 1939, no Teatro Municipal, poderia facilitar um pouco o acesso desses operários e de suas famílias, pois já havia nesse aparelho programações específicas

¹³⁸ BARBATO JR, op. cit. p. 154.

¹³⁹ Ibidem. p. 166.

para o povo em geral e em horários especiais. Porém nesses mesmos horários, a Discoteca permanecia fechada, uma vez que não havia funcionários suficientes para guardar plantão e, dessa forma, a Discoteca não aproveitava a deixa. Dessa maneira, o número de operários no serviço de consultas sempre foi exíguo.

Mesmo tendo esses registros que exprimem a profissão dos consulentes, é extremamente difícil especular sobre sua origem social. Apesar da constatação de que os operários da cidade praticamente não freqüentavam a Discoteca, a maior parte dos consulentes era formada por estudantes de localidades indeterminadas, ou seja, não se tem registro sobre a origem desses estudantes. O único indício que se apresenta é o fato de que um grande número desses estudantes era oriundo da Universidade de São Paulo, de cursos elitizados, como medicina e direito.

Sobre a outra metade dos usuários da Discoteca, a predominância era de comerciários, ou seja, empregados do comércio, mas que representava menos da metade dos ocupantes de profissões de maior apelo social, como os profissionais liberais e os próprios comerciantes. Nesse bojo, como já vimos, destacam-se camadas economicamente intermediárias, como professores e funcionários públicos. Portanto, diante da complexidade dos dados, os resultados das análises são inconclusivos no que diz respeito à origem social dos freqüentadores da Discoteca. Porém, pode-se afirmar que não há homogeneidade nesse sentido.

Outro dado interessante que nos permite investigar o perfil dos usuários da Discoteca é a nacionalidade registrada.

A partir de junho de 1939, quando a Discoteca passou a matricular os consulentes, a ficha previa um espaço para registro da nacionalidade do matriculado. A Discoteca passou a colher esse dado devido ao grande número de estrangeiros, que inclusive acabava chamando a atenção de outros freqüentadores. Em entrevista ao maestro Mário Brasil do IDART, José da Veiga lembra da presença de estrangeiros na Discoteca como mais adversários de cabine, porém como portadores de um conhecimento musical importante que ele tratou de apreender:

Eu fiquei privado com numerosos estrangeiros que estavam refugiados de guerra, tinham fugido da sanha nazi-fascista e que gostavam muito de música e estudavam mesmo música, levavam partituras... A Discoteca tem também uma musicoteca muito grande, então eles ouviam acompanhando as partituras. Eu formei diversas amizades que depois foram cimentando. Nessa época, eu como não tinha dinheiro para adquirir os discos, que nessa época eram caríssimos, de maneira que a Discoteca comprava muitos discos e então eu procurei me aperfeiçoar nesses conhecimentos, sempre guiado por pessoas mais experientes que vinham da Europa e que eram acostumadas a ouvir concertos sinfônicos, concertos de música de câmara, ouvir ópera, ouvir trios, quartetos e tudo.¹⁴⁰

Dos países beligerantes, o maior número de consulentes estrangeiros era de alemães, aliás, os consulentes alemães representavam a segunda maior nacionalidade de consulentes da Discoteca, perdendo apenas para os brasileiros, para a alegria da chefe da Discoteca, que registrou o fato da seguinte maneira:

É convicção geral que, entre nós, os amantes da música e os freqüentadores de concertos são na sua maioria estrangeiros. O surpreendente resultado apresentado pelo controle das nacionalidades dos nossos consulentes no 5º e no 6º período, vem demonstrar que essa afirmação precisa ser vista e fundamentada em dados positivos. Realmente, nossas estatísticas revelam que os brasileiros constituem a maioria absoluta dos freqüentadores da Discoteca.¹⁴¹

Os brasileiros representavam em 1940, primeiro ano dos registros de nacionalidade, 74,14% dos consulentes, contra 25,86% de estrangeiros. No ano seguinte foram 76,13% de brasileiros contra 23,87%. Em 1942, foram 80,51% de brasileiros contra apenas 19,49% de estrangeiros. Nota-se uma crescente procura da Discoteca por consulentes brasileiros, que cresceu a cada ano. Em 1943, os brasileiros já representavam 81,92% ante 18,08% de estrangeiro e, em 1944, foram 86,55% e 13,45% de estrangeiros. A porcentagem de brasileiros na Discoteca cresceu ano a ano.

Entre os estrangeiros, nesses cinco anos analisados, os alemães representavam 11,26%, 9,56%, 5,83%, 5,64% e 2,6%, respectivamente. Percebe-se uma queda que acompanha a queda do

¹⁴⁰ VEIGA, José da. Centro Cultural São Paulo: Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, 1994. Entrevista concedida a Mário Brasil.

¹⁴¹ ALVARENGA, A Discoteca..., p. 66.

número de estrangeiros em relação aos brasileiros freqüentadores da Discoteca. Os alemães representavam a primeira colônia de estrangeiros na Discoteca. A explicação, levando em conta os relatos de José da Veiga, estaria ligada a Segunda Guerra Mundial. Verifica-se nos relatórios que, além dos alemães, um grande número de consulentes se declarava de origem alemã e se considerava sem pátria, denominando-se ex-alemães. Também há casos de alemães naturalizados brasileiros. Ou seja, os registros apontam para a presença de alemães que procuravam se desvincular da Alemanha nazista que travava conflito armado na Europa. Esse fato pode corroborar as observações de José da Veiga. Tratava-se de um grupo que buscava na Discoteca um pouco de sua própria cultura, diluída nesse momento pela guerra. Os alemães buscavam um pouco de sua pátria fora de sua pátria nas composições gravadas na Discoteca. Vale lembrar que alemães como Beethoven, Bach e Wagner figuram entre as dez maiores procuras da Discoteca.

Os italianos representavam a segunda maior colônia de estrangeiros consulentes na Discoteca, ao contrário dos alemães que decrescem como consulentes da Discoteca, principalmente entre 1941 e 1942, os italianos apresentam uma relativa estabilidade. Entre 1940 e 1944, foram 3,23%, 2,76%, 2,33%, 2,71% e 1,6% dos consulentes, respectivamente. A numerosa ocorrência de italianos é explicada pela grande presença dessa colônia na cidade como um todo. Boris Fausto mostra que até 1930, os italianos representavam 35,5% dos imigrantes que se fixaram no Brasil. Desse grupo, 71,4% estavam em São Paulo e representavam 9% da população no estado. Apesar da maior parte ter migrado com destino às lavouras de café, a maioria fixou-se na cidade de São Paulo e ocupou as vagas na incipiente indústria paulistana, tomando conta de bairros que geraram uma forte identificação com a colônia, como os bairros do Brás e do Bixiga.¹⁴²

Apesar dos estrangeiros serem representados em sua maioria por alemães e italianos, os registros de matriculados apresentam com destaque também os poloneses e austríacos, além de matriculados de diversas nações de várias partes do mundo. Do leste europeu, nações como Rússia, Lituânia, Letônia, Estônia, entre outros. De outras partes da Europa verificamos consulentes matriculados oriundos da França, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Iugoslávia, Portugal, Hungria, Suíça, Tchecoslováquia, entre outros. Das Américas verificamos estadunidenses,

¹⁴² FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Edusp, 2007. p. 275-277.

bolivianos, uruguaios, paraguaios, argentinos, etc... Verificamos ainda a matrícula de japoneses, libaneses, sírios, “bavários”.[sic]

Os registros de nacionalidade do consulente eram efetuados pelo próprio consulente em espaço específico nas tabelas. Ocorreram até casos de matriculados autodeclarados como palestinos e israelenses. Estão registrados, nos três anos analisados, matriculados de 37 diferentes nações, formando um caldo cultural absolutamente cosmopolita nas dependências da Discoteca Pública Municipal.

No que diz respeito aos gêneros musicais ouvidos, a Discoteca anotou os dados em uma tabela de registro, onde se encontravam os seguintes itens e subitens, que eram preenchidos para fomentar a confecção do relatório e posteriormente servir de estudo comparativo de gênero musical: 1-Música Sinfônica: a)Sinfonia, b)Poema Sinfônico, c)Abertura, d)Bailado, e)Suíte, f)Diversos; 2-Música Instrumental de Câmara: a)Sonata Solo, b)Duo Concertante, c)Trio, d)Quarteto, e)Quinteto, f)Orquestra de Câmara, g)Suíte, h)Solo Instrumental em Forma Fixa e Livre, i)Diversos; 3-Música Vocal: a)Melodrama, b)Ópera, c)Oratório, d)Canto Religioso, e)Canção, f)Madrigal, g)Coral, h)Coro Acompanhado, i)Diversos; 4-Folclore Científico: a)Danças, b)Danças Dramáticas, c)Cantos de Trabalho, d)Canção, e)Música Religiosa f)Diversos; 5-Músicas Folclorísticas: a)Canto Solista, b)Solo e Coro, c)Coral, d)Conjuntos Instrumentais Diversos, e)Música Religiosa, f)Diversos.¹⁴³

Nota-se que o quadro demonstrativo reserva preocupação com a música folclórica em campo específico. Essa necessidade de identificar os estudos voltados para o folclore demonstra a forte influência que Mário de Andrade exerceu sobre a formação de Oneyda Alvarenga. A preocupação com o folclore musical levou a chefe da Discoteca a se tornar uma das maiores especialistas no assunto no Brasil, ficando muito conhecida como respeitável folclorista e publicando algumas obras acerca do tema.¹⁴⁴

¹⁴³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº: Quadro Demonstrativo “A” do Movimento de Consultas da Discoteca.

¹⁴⁴ Porém, essa característica da chefe da Discoteca só se delimitou após o aprofundamento das relações cotidianas com Mário na experiência do Departamento de Cultura. Antes disso, a influência do professor só é percebida na confecção de poemas, publicados em *Menina boba* de 1938, mas escrito ao longo dos anos 30 sob intensa troca de correspondências entre Oneyda e Mário.

As informações relativas aos gêneros musicais não são completas, pois não foram encontradas em totalidade na documentação levantada, ou por terem sido interrompidas ou por terem se perdido. Porém, o relatório de Oneyda publicado em 42 demonstra que esses dados foram de fato recolhidos e analisados. Aqui, Oneyda verifica o gosto geral por gênero musical na cidade de São Paulo, através dos discos solicitados.

As expectativas de Oneyda em relação ao gosto musical dos consulentes são frustradas ao longo da análise dos dados. Oneyda percebeu que boa parte dos consulentes lançava mão de audições que ela considerava de gosto duvidoso. Quando Oneyda se deparou com um bom número de ouvintes de ópera italiana, gênero que a musicista considerava de menor importância, isso ficou abertamente claro em suas considerações:

O amor pela ópera, quase exclusivamente italiana, se encontra também nos quadros de “gêneros” e “tipos ou formas” [...]. Impressionada com estes números sugerindo a existência de um gosto duvidoso entre nosso público, ao passo que o controle diário de talões me permitia ver que o nível artístico dos consulentes incontestavelmente melhorava, comecei a procurar a razão de tais porcentagens. E a razão é simplesmente essa: sendo a contagem das referências feita pelo número de obras [...] um amigo da ópera escolhe dez trechos diversos de diversas óperas de Verdi, enquanto outro consulente mais esclarecido pede um bailado de Stravinski gravado em 5 discos; o resultado é que, enquanto se contam em Verdi e em melodrama 10 obras, conta-se uma em Stravinski e bailado. Vi então que para se tirar o caso a limpo, as preferências tinham que ser contadas também por número de discos executados dentro de cada gênero [...]. Como se vê por esse resultado em discos e não em obras, há um predomínio absoluto da música sinfônica no gosto dos ouvintes, sendo que a música vocal (temível não por si mesma, mas pela ópera italiana) é menos consultada.¹⁴⁵

Oneyda tentou relativizar os dados e mostrar que a maior parte dos consulentes ainda se socorria de música instrumental, considerada melhor e mais completa. Mesmo dentro desse gênero, Oneyda apontou autores de maior e menor importância e se espantou com a presença de nomes que considerava de “mal-estar” e desagradáveis, como Friml, Ketelbey, Puccini, Leoncavallo e

¹⁴⁵ ALVARENGA, Mário..., p. 69-71.

Mascagni entre os mais ouvidos. Mas o alento estava na lista dos autores mais ouvidos pela Discoteca no geral, que até 1942, agradou a chefe da Discoteca:

Movimento Geral de Consultas Públicas: Período 18 de novembro de 1936 a 31 de outubro de 1942. 10 autores mais consultados: 1º Beethoven (11,07%), 2º Bach (7,5%), 3º Chopin (4,5%), 4º Verdi (4,46%), 5º Mozart (4,36%), 6º Brahms (3,94%), 7º Wagner (3,89%), 8º Tchaikovsky (3,33%), 9º Debussy (2,91%) e Carlos Gomes (2,69%) Diversos e anônimos (51,35%).¹⁴⁶

Nos diversos nomes como Ravel e Villa-Lobos agradavam ainda mais as impressões da chefe da Discoteca. Em relação às impressões pessoais de Oneyda acerca da ópera italiana, que em muito a incomodava deveras, nota-se, mais uma vez, uma grande influência de Mário de Andrade na sua formação musical. Em *Pequena história da música*, Mário analisou e traçou suas posições em relação à música universal ocidental em diversas épocas. Em relação ao melodrama italiano encarnado nas óperas, o autor discorre:

O Melodrama foi criação exclusivamente cortesã, não tendo no início nenhuma intenção socializante. Era um espetáculo para os príncipes [...] não se relacionava, pois com nenhuma das manifestações lírico-dramáticas de função popular, aparecidas nos tempos anteriores. Nada tem que ver com o Drama Litúrgico e com os Laudes, nem com os Mistérios e Farsas, nem com as festas de maio e de carnaval. Foi inicialmente sempre apresentado em palácios e só em 1637 é que aparece em Veneza o primeiro teatro público de melodrama, o São Cassiano. As representações eram faustosas, com grande luxo de guarda-roupas, cenários e maquinário, dragões se movendo, serpentes berrando e escorrendo sangue, fogo de verdade nos infernos, gente voando. A harmonização acompanhante era confiada a um grupo de instrumentos, no geral polifônicos (cravo, alaúde, guitarrão, lira grande). Colocados por detrás da cena, improvisavam, mais ou menos à vontade o acompanhamento, tendo sob os olhos os baixos numerados. Duplicavam também a melodia e a enfeitavam com melismas. Não havia, pois nenhuma preocupação de timbre sinfônico e muito menos de caracterização expressiva do drama.¹⁴⁷

¹⁴⁶ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº.

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 7 ed. São Paulo: Martins Editora, 1980. p. 80.

Até com certa ironia, o autor desenha a apresentação e critica a supressão da harmonia e da sinfonia sob a elevação do espetáculo visual do teatro em cena, em detrimento da composição musical. Ainda lembra na gênese do gênero a individualização da apresentação no âmbito privado que suprime a experiência coletiva. Esse incômodo verifica-se na programação do Teatro Municipal, onde o Departamento de Cultura suspendeu da temporada lírica boa parte das óperas italianas, que segundo Barbato Jr., eram sempre visitadas por um público em sua maioria formado por italianos saudosos da cultura de sua terra, em detrimento das peças voltadas para o público em formação.

Oneyda, após verificar que a maior parte dos consulentes era formada por estudantes, passou a creditar na mocidade um público importantíssimo para as pretensões de elevação do gosto musical na cidade de São Paulo. Dessa forma, a Discoteca se afirmaria como agente de contribuição nesse plano de elevação cultural. Nilcéia analisa a questão sob essa ótica e afirma:

Uma das funções da Discoteca seria educativa: “elevar” o gosto do público, dirigindo-o à música considerada mais fina. Nota-se essa preocupação em diversas entrevistas concedidas à imprensa nos primeiros anos da Discoteca. Mas em entrevista concedida ao jornal “O Tempo”, em setembro de 1953, Oneyda Alvarenga parece desiludida a esse respeito.¹⁴⁸

Segundo Carlos Sandroni, a elevação do gosto cultural em São Paulo pode estar ligada a um plano de elevação cultural com a intenção de recuperar a hegemonia paulista do poder no Brasil, dessa vez através da cultura e da ciência produzidas em São Paulo, que irradiariam influência sobre os demais estados da nação. Uma vez que o poder político estava perdido, nas mãos de Getúlio Vargas, definitivamente a partir de 1932, restava à elite de São Paulo o investimento no seu campo de influência, dessa vez por vias mais subliminares. Na conclusão de sua obra *Mário contra Macunaíma*, fazendo a síntese do seu pensamento, Sandroni afirma:

¹⁴⁸ BARONCCELI, op. Cit. p. 143.

O pano de fundo político que emoldura a experiência do DC é a ascensão ao poder em São Paulo da facção liberal burguesa encarnada no Partido Constitucionalista. Procuramos situar a complexidade da simbiose que se estabelece entre a liderança desse partido e o grupo de intelectuais chamados a dirigir a instituição. Destacamos nesse ponto a importância que a “questão cultural” assume no esboço de projeto hegemônico dos liberais paulistas, que procuravam, entre ambigüidades e hesitações diante do autoritarismo getulista, redefinir o papel de seu estado no seio da Federação: de potência econômica (“locomotiva”) a liderança intelectual e moral (“cérebro”) – escusando dizer que não se trata de papéis mutuamente excludentes.¹⁴⁹

A questão é que a grande quantidade de ouvintes que lançava mão de óperas italianas não deixava de preocupar a chefe da Discoteca, que sugeriu como campanha para elevação do gosto musical a fixação de placas nas paredes da Discoteca, que funcionariam como um guia aos consulentes e os estimulariam a abandonar a fixação por esse gênero. As frases sugeridas para ilustração nas placas também estão no relatório de 1942:

Elevação do gosto musical: Frases para fixação:

“Para o aumento da sua cultura, a música de câmara e a música sinfônica tem mais importância que a ópera”

“A música moderna merece sua atenção. Se lhe parecer agressiva nas primeiras audições, o hábito de ouvi-la fará desaparecer essa impressão. Embora a discografia represente ainda insuficientemente a música contemporânea, o fichário de séculos, na divisão destinada à séc. XIX-XX e séc. XX, apresentar-lhes-a alguns compositores modernos”

“A literatura musical para instrumentos de corda-e-tecla não compreende só as obras para piano. Conhece o virginal e o clavicimballo (cravo), instrumentos que tiveram voga enorme do século XVI ao século XVIII. Na coleção da Discoteca estão representados com peças de Couperin, D. Scarlatti, Rameau, Daquin, etc”.

“Se gosta da música vocal, não se limite à ópera do séc. XIX. Porquê não ouve os Lieder (canções) de Schubert, Schumann, Robert Franz, Brahms e Hugo Wolff? Porquê não ouve a música vocal religiosa, Missas Motetes, Corais, Oratórios, Cantatas, Paixões, etc? Para ela, Palestrina, Orlando de Lassus, Victória, J.S.Bach, por exemplo, concorrem com obras-primas de valor universal”

“Lembre-se que a História da Música não é circunscrita ao séc. XIX. Na medida do que a Discoteca pode oferecer presentemente ao seu desejo de cultura, procure conhecer as criações das outras épocas”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ SANDRONI, op.cit., p.130.

¹⁵⁰ ALVARENGA, Mario... p. 89-90.

Concertos, Conferências e Cursos.

O surgimento e aperfeiçoamento do gramofone fizeram emergir uma importante ferramenta de comunicação através da reprodução sonora. Para Luís Cajão, a busca pela fixação do som foi uma constante na história da humanidade, gerando até lendas miraculosas, como a da esponja que guardava informações, utilizada pelos índios do extremo sul da América, relatada pelo capitão holandês Vosterlock em suas viagens náuticas. Essa obsessão estimulou os estudos acerca da propagação do som.¹⁵¹

Desde o fonógrafo de Edson, apresentado em 1878 na Academia das Ciências de Paris por Thomas Edson e que podemos considerar o primeiro aparelho de reprodução sonora de potencial comercial, os usos dos registros mecânicos do som variaram no que diz respeito às suas aplicabilidades. Através do registro das vibrações sonoras em cilindros de cera, a indústria passou a enxergar com apreço a engenhoca falante. O fonógrafo de Edson registrava nesses cilindros as vibrações do som através de uma agulha que riscava a cera na frequência do som captado por uma cúpula de maneira mecânica. Essas vibrações formavam oscilações verticais no cilindro, que quando submetido a outra agulha, dessa vez de captação, faziam vibrar uma membrana presa à tuba, que amplificava os sons produzidos pelas vibrações na membrana.¹⁵²

Rapidamente surgiu uma indústria incipiente na exploração mercadológica da nova invenção. Vários registros musicais foram sendo impressos nesses cilindros e o aparelho de reprodução passou a fazer parte dos utensílios das residências das famílias das elites econômicas. Porém, havia um inconveniente significativo nesse formato de registro sonoro: a limitação temporal. Os cilindros de cera eram capazes de registrar apenas três minutos de gravação, em alguns casos, cilindros maiores chegavam a registrar quatro minutos de som. Essa limitação estimulou a busca de um novo formato de suporte.

¹⁵¹ CAJÃO, Luís. **Breve histórico do disco**. Lisboa: Editorial Minerva, 1968.

¹⁵² FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Em 1888, o alemão radicado nos Estados Unidos, Emile Berliner apresentou o disco como substituto do cilindro de cera como suporte na fixação do som. O disco apresentava grandes vantagens em relação ao cilindro: maior resistência, durabilidade, qualidade nas gravações e principalmente um espaço temporal maior de gravação. Em 78 rotações os discos podiam registrar de quatro a cinco minutos de gravação por lado. A indústria fonográfica adotou definitivamente o formato e, entre 1904 e 1906, o cilindro já parecia uma tecnologia absolutamente ultrapassada e foi paulatinamente abandonada.¹⁵³

Com a adoção do disco como suporte de fixação sonora, a indústria fonográfica começou a se sofisticar e intensificar suas ações nas gravações de grandes obras da música universal. Não demorou muito para as gravadoras se organizarem e iniciarem registros de operetas, músicas de câmara, quartetos, entre outros, que executavam obras de Bach, Beethoven, Haydn, Wagner. Essas gravações tomaram vulto quando foi introduzido a partir de 1925 a gravação elétrica, em substituição à gravação acústica, que permitia a gravação através de vários microfones e canais. Com a gravação totalmente mecânica, os instrumentistas tinham que se espremer em frente ao tubo que captava o som e fazia vibrar a agulha que riscava os discos. Com a captação elétrica, microfones podiam ser colocados em vários pontos para captar o som. Dessa forma foi possível gravar, com qualidade muito superior à realidade anterior, orquestras completas.

Com as possibilidades de gravação ampliadas, a música universal tornou-se alvo predileto da indústria fonográfica, que mesmo tendo que fazer adaptações de peças muito longas, passou a registrar as orquestras mais prestigiadas do mundo em gravações de discos.

As gravações de disco ampliaram exponencialmente as potencialidades de uso de registros sonoros na educação coletiva. O potencial pedagógico não tardou a ser explorado e logo surgiram discos educativos e uma indústria específica para crianças. A educação musical também ampliou-se com a proliferação do uso do disco. Agora era possível levar para dentro da sala de aula exemplos práticos de estudos de música, que antes só eram possíveis com a execução ao vivo.

¹⁵³ FRANCESCHI, Humberto. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Estúdio HMF, 1984.

Logo o disco passou a fazer parte da ilustração de palestras, ou do cotidiano das escolas de música.

Oneyda Alvarenga, no bojo das atividades da Discoteca Pública Municipal, sabia do potencial que o disco exercia na educação musical do coletivo e percebeu que em vários países o uso do disco nessa formação já era uma realidade. Ao justificar as verbas para o ano de 1937, em relatório específico, Oneyda apontou para a importância da formação de uma discoteca completa e solicitou a compra de novos discos argumentando que “na França, na Alemanha, fundam-se clubes fonográficos, organizam-se audições públicas especiais de discos, comentados e ilustrados por projeções. Tomam incremento os cursos de história da música e as conferências acompanhadas de discos”.¹⁵⁴

Essas observações dão o tom das novas atividades desenvolvidas pela Discoteca a partir de 1938, com o uso dos discos e do espaço da Discoteca para palestras, cursos, conferências e concertos comentados, que visavam trabalhar o gosto musical dos interessados e preparar um público receptor de música de qualidade, dentro dos critérios de relevância da chefe da Discoteca. Entre o ano de 1938 e 1942, essas atividades foram intensas e marcaram um período inicial da instituição, que a partir do fim dos Concertos Comentados de Discos em 1942 sofreu com um período de profunda burocratização e passou a se tornar algo mais parecido com uma “biblioteca de discos”. Acabaram os cursos e conferências, as pesquisas folclóricas funcionaram até 1945. Os concertos foram retomados sem o mesmo fôlego entre julho de 1953 e junho de 1958 e ainda em um terceiro período, ainda mais anêmico, em 1970 sob auspícios de José da Veiga Oliveira, uma vez por mês durante três meses. As gravações ainda foram levadas adiante, porém com menos intensidade. Um concurso de monografias sobre folclore, que se iniciou em 1946 e foi até 1975, mostrou que houve uma transferência das pretensões de estudo e pesquisa da Discoteca para terceiros. Até 1945, a Discoteca passou por um período de funcionamento ativo e plural.

Oneyda Alvarenga sentia que havia a necessidade de se educar as pessoas musicalmente. A educação musical era como a educação escolar, uma questão de condução, de relação entre o

¹⁵⁴ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº. “Justificativa de Verbas para a Aquisição de Discos e Biblioteca Especializada para o Ano de 1937”.

mestre que guia e o aluno. As potencialidades educativas apresentadas nos discos estavam concentradas em um único ambiente: a Discoteca. Cabia, portanto, à Discoteca a missão de colaborar na educação musical geral. O termo “vulgarização” da música universal está presente em uma série de documentos e parecia ser palavra de ordem na condução das atividades que vão de encontro ao plano de elevar o gosto musical e a cultura na cidade de São Paulo. Para tanto, apenas apresentar um acervo discográfico e franquear seu acesso era pouco. Era preciso aproveitar esse material e iniciar um programa de educação musical. Nesse sentido, Oneyda afirma:

Educar musicalmente um povo não é só ministrar ensinamentos técnicos à uma meia dúzia de indivíduos que por eles se interessam. Sob o ponto de vista social importa tanto ou mais do que isso a generalização do conhecimento da boa música entre o povo. É facilmente reconhecível que apenas concertos não servem para isso. A maioria dos que gostam de música não concorre a eles por falta de recursos econômicos. Mesmo quando os há público, seu número limitado e a lotação reduzida das salas de concerto, impedem a realização totalmente eficiente dessa finalidade educativa. As discotecas públicas tornam possível o ensino vivo da música, a difusão do gosto da música entre todos.¹⁵⁵

O ensino técnico é executado por conservatórios e escolas de música. Em São Paulo, o Conservatório Dramático Musical funcionava como força motriz na formação de músicos dotados de erudição e era de acesso restrito a uma elite. A Discoteca, como atestam alguns músicos, funcionava como tábua de salvação para interessados que não possuíam recursos suficientes para fomentar sua formação nos altos círculos da musicalidade paulistana. O contato era vivo com a música universal através da democratização do acesso às obras e às informações acerca dessas obras.¹⁵⁶

A Discoteca passou a oferecer nos concertos comentados e nos cursos o acesso gratuito a informações sobre educação musical. Não podemos ignorar o fato da Discoteca, como já vimos, na figura de Oneyda Alvarenga, hipotecar maior atenção aos músicos que já possuíam formação

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ José da Veiga e Oswaldo Lacerda, por exemplo, declararam em entrevista serem muito pobres à época do início de suas formações musicais, e por isso freqüentavam a Discoteca em busca dos discos que evidentemente não podiam comprar.

em andamento. No curso de Análise Musical, por exemplo, a prova de admissão limitava o acesso daqueles indivíduos leigos ou iniciantes na linguagem musical.

Tal curso de Análise Musical, segundo a documentação analisada, teve início no dia 14 de março de 1939 e consistia em duas partes, separadas por dois anos letivos consecutivos. No primeiro ano, em 1939, o curso abordou o tema: “Curso Sintético de Análise Harmônica” e o ano letivo seguinte abordou o tema “Construção Musical”. O artigo 24 do Regulamento do Curso de Análise Musical, que rezava sobre a duração do curso dizia o seguinte:

Art.28: A duração do curso é de 2 anos. O primeiro ano de estudos (1939) constará de um Curso Sintético de Análise Harmônica, em preparação ao seguinte Curso de Análise Musical propriamente dito (1940), em que serão estudados principalmente as formas, e feitas análises práticas de composições clássicas, românticas e contemporâneas. A distribuição da matéria fica subordinada aos programas elaborados pelo professor do curso e aprovados pela chefe da Discoteca Pública Municipal.¹⁵⁷

Portanto, a primeira parte do curso visava abordar questões de análise e construção harmônica, como uma introdução ao segundo período, onde os temas da música universal de maior relevância seriam estudados de maneira pragmática, onde os alunos analisariam as composições em sua forma. O professor encarregado do curso e, portanto, responsável pela elaboração das matérias abordadas era o prof. Furio Franceschini, que além de ministrar as aulas, foi o preponente do curso.

O privilégio direcionado aos músicos de formação mais sólida era notado na maneira de admissão ao curso. O curso era reservado aos aprovados em um exame de admissão que consistia em três etapas. A primeira parte do exame era uma prova de teoria musical. Isso já afastava a possibilidade de músicos populares de conhecimento diletante ingressar nas turmas do curso, o que demonstra um fechamento aos músicos formados nas camadas mais populares. Depois o candidato era submetido a um exame de solfejo, que argüia a capacidade de compreensão do

¹⁵⁷ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº. “Regulamento do Curso de Análise Harmônica e Musical da Discoteca Pública Municipal”.

candidato em relação ao ritmo, melodia, tempo, etc. Além de colocar à prova a capacidade de leitura do pentagrama musical. Por último, o candidato submetia-se a uma prova de aptidão em seu instrumento de domínio, através de uma peça, ou parte de uma peça, de execução fácil. Dessa forma o candidato submetia-se a um exame bastante rigoroso e seletivo.¹⁵⁸

Visando a divulgação do Curso de Análise Musical, a Discoteca preparou a seguinte nota para distribuição nos jornais de circulação na cidade de São Paulo:

Visando um maior incremento dos conhecimentos musicais em nosso meio, o Departamento Municipal de Cultura, pela sua Divisão de Expansão Cultural (Secção da Discoteca Pública Municipal) iniciará no dia 14 de março um curso gratuito de Análise Harmônica e Construção Musical, confiado ao prof. Furio Franceschini, a ser desenvolvido durante o ano de 1939. As aulas serão às terças e sextas-feiras, das 17h30 às 18h30. Poderão inscrever-se quaisquer pessoas, sem limite de idade, aceitando-se também alunos ouvintes. Para terem acesso ao curso, os candidatos inscritos deverão submeter-se a um exame de admissão, que versará sobre teoria da música, solfejo falado e livre execução de um breve trecho. Serão dispensados dessa prova de admissão os candidatos que possuam credenciais que permitam a isenção.¹⁵⁹

A nota, além de esclarecer os dados de dias e horários para os interessados se programarem, abria a possibilidade de qualquer pessoa se inscrever. Fica claro que essa democratização do acesso ao curso é colocada em xeque diante das exigências de admissão, porém essa nota abre um espaço para os alunos na categoria de ouvintes. Os ouvintes não precisavam se submeter ao exame de admissão, porém tinham sua participação restrita. Oneyda Alvarenga em um documento anexo ao estatuto esclarece que o ouvinte deveria seguir certas regras de conduta, como não interferir no curso com questionamentos, por exemplo, o que limitava enormemente a participação do ouvinte leigo no curso. Ao ouvinte era facultado o direito de apenas assistir. Dessa forma, garantia-se o acesso a todos, mas ao mesmo tempo limitava-se o acesso a uma minoria, que como vimos, era alvo das principais preocupações da Discoteca.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem. “Notas para Notícias de Jornal”.

O curso era ilustrado com exemplos em discos franqueados pela Discoteca. O horário do curso, segundo Oneyda Alvarenga, foi escolhido de maneira a não interferir na possibilidade dos alunos freqüentarem os concertos musicais da cidade, inclusive os concertos de discos na própria instituição, que eram no período noturno. Dessa forma o aluno podia desfrutar do curso sem comprometer a sua formação extraclasse.

Curiosamente, o curso não faz parte dos relatórios de realização da Discoteca nos anos de 1939 e 1940, porém sua realização é atestada pela troca de correspondências entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Em carta de Oneyda para Mário em 29 de novembro de 1938, a chefe da Discoteca diz:

Sobre o diretor, tenho uma novidade que fará você cair de costas: ele me propôs organizarmos um curso gratuito de análise musical (harmônica e formal), confiado ao Franceschini. (Claro que o esclarecimento da coisa desejada foi feito por mim...) Desconfio bem que nesse mato tem coelho, mas a idéia me pareceu boa e a apoiei imediatamente.¹⁶⁰

Outro curso que fez parte da programação da Discoteca Pública Municipal foi o curso de história da música, que visava introduzir o ouvinte da Discoteca a um universo musical mais elevado, contribuindo para o entendimento dos movimentos e das escolas da música universal dentro do seu desenvolvimento nos períodos estabelecidos, marcados por características determinadas. Esse curso era formado por palestras ministradas pela própria chefe da Discoteca, Oneyda Alvarenga, que preparava as palestras através de textos breves com comentários a respeito da música do período abordado. Essas palestras eram abertas ao público em geral e, dessa vez, diferente do Curso Sintético de Análise Harmônica, não eram direcionadas especialmente aos músicos.

O Curso de História da Música foi dividido em 14 palestras que iniciaram no dia 21 de agosto de 1938. Até o fim deste ano foram realizadas 11 palestras. O curso foi concluído no ano seguinte, com três novas palestras encerrando sua programação no dia 08 de fevereiro de 1939. Inicialmente as palestras ocorriam de 15 em 15 dias. Depois foram aumentando o intervalo de

¹⁶⁰ ANDRADE; ALVARENGA, op.cit, p. 155.

tempo entre uma palestra e outra. No dia 27 de junho de 1938, a imprensa já adiantava a realização do curso: “Trabalho modesto, mas necessário, o seu plano pode ser indicado em poucas palavras: por meio de palestras, collocar ao alcance do ouvinte não dotado de conhecimento tecnico, todas as phases, formas e nomes essenciaes da música”.¹⁶¹

O plano inicial previa a realização de 54 palestras de História da Música, segundo relatório da Discoteca de 1938, intitulado: “Plano das Palestras e Concertos de Discos a Serem Realizados pela Discoteca Pública Municipal”.¹⁶² As palestras que se realizaram acabaram aglutinando temas que inicialmente estavam fragmentados em um maior número de palestras, e em alguns casos as palestras foram divididas e isoladas em comparação com o plano original.

Inicialmente, previa-se a divisão dos estudos em música profana, religiosa, por séculos ou períodos, gêneros e em muitos casos por músicos consagrados isoladamente, como a palestra de número 21, dedicada a Bach, ou ainda a 22, que tinha como tema Debussy. Entre os autores ainda destacavam-se Mozart, Beethoven, Stravinsky, Schumann, Ravel, Brahms, Chopin, Montiverdi, Wagner. Aos autores brasileiros não eram destinadas palestras exclusivas, nem mesmo a Carlos Gomes, ícone da música erudita nacional até então. Mas a 12ª, levando em conta o plano inicial, dedicava-se ao Nacionalismo Musical.

Segundo Oneyda Alvarenga, em relatório de 1937, as palestras foram “todas acompanhadas de discos e projeções elucidativas”.¹⁶³ O plano inicial previa ainda o uso de outros meios didáticos. No relatório de 1938 que antecede ao acontecimento das palestras, Oneyda diz:

As palestras serão acompanhadas de discos, afim de que seja concretizada e vivificada a exposição oral. Nos casos possíveis, serão feitas também projeções elucidativas com epediascópio (fotografias de compositores, de instrumentos, etc) e esclarecimentos de detalhes musicais com um harmonium portátil.¹⁶⁴

¹⁶¹ Discotheca Municipal: as Conferências Quinzenaes e os Concertos Semanaes da Discotheca Pública Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1938.

¹⁶² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº. “Plano das Palestras e Concertos de Discos a Serem Realizados pela Discoteca Pública Municipal”.

¹⁶³ Ibidem. DOC.1401.

¹⁶⁴ Ibidem. DOC s/nº.

Havia também grande preocupação com o público leigo nas palestras de discos, a fim de “vulgarizar” o conhecimento musical acerca dos temas preteridos pela Discoteca. Segundo Oneyda Alvarenga, evitavam-se termos técnicos, a fim de facilitar o contato do público com os temas das palestras. Um ofício resposta de 09 de janeiro de 1939, a W. Robert Moore e Luis Marden, da Library of Congress de Washington, que pediam informações a respeito dos serviços prestados pela Discoteca de São Paulo, esclarece:

Para vulgarizar os conhecimentos musicais e incentivar o gosto pelos estudos musicológicos, a Discoteca realiza mensalmente 2 Concertos de discos e 2 Palestras sobre história da música, feitas pela chefe da Discoteca. Os concertos são precedidos de comentários explicativos sobre o autor e a obra executados e as palestras são acompanhadas de discos e ilustrações. Nessas palestras o nosso intuito é colocar a História da Música ao alcance de qualquer ouvinte. Para isso são evitados os problemas estritamente técnicos, que só interessam os especialistas, dando-se mais atenção ao lado estético, histórico e social das fases e indivíduos estudados. Quando é absolutamente impossível evitar esses dados técnicos, procuramos sempre apresentá-los de maneira simples nos seus aspectos essenciais apenas.¹⁶⁵

Como já vimos, o uso de discos começava a se popularizar como instrumento didático, principalmente no segmento referente ao estudo da música. Oneyda Alvarenga, evidentemente, lançava mão desse instrumento de maneira a aproveitar intensamente o acervo da Discoteca nas suas atividades. Mário de Andrade, por exemplo, também lançava mão do disco como instrumento didático. Aliás, o diretor do Departamento de Cultura, mesmo quando se tratava de suas aulas no Conservatório Dramático Musical, lançava mão não só do disco, mas da própria Discoteca, que prestava o auxílio das aulas ilustradas do Conservatório. Samuel Archanjo, em artigo publicado na revista “Resenha Musical”, de jun/jul de 1941, lembra as aulas de Mário no Conservatório: “Foram valiosas as aulas professadas em sua Cátedra no Conservatório. Lembro-

¹⁶⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Correspondências. DOC s/nº. Ofício 325/39.

me que iniciou umas aulas para os alunos de sua classe, aulas essas, que, pela pobreza da discoteca conservatoriana, foram dadas na Discoteca do Departamento da Municipalidade”.¹⁶⁶

O intercâmbio foi uma marca presente no cotidiano da Discoteca. O uso de suas instalações para os interesses do Conservatório Dramático Musical, em aulas específicas, evidentemente aconteceu por intermédio direto de Mário de Andrade. Mas a relação com outras instituições, como a Library of Congress de Washington, mostra a política de atuação da Discoteca que extrapolava as cabines da instituição. O Conservatório Dramático Musical foi mais uma instituição que acabou ganhando com essa política.

A Discoteca ainda promoveu a série de Concertos Comentados de Discos. Tais concertos tinham como objetivo democratizar o acesso à música erudita e promover sua vulgarização entre a população. Para essa finalidade o ato municipal nº861 previa na estrutura do Departamento de Cultura uma Rádio-Escola que seria implantada e manteria em sua programação educativa uma série de concertos comentados que iriam ao ar com discos da Discoteca Pública Municipal, ou seja, a Discoteca serviria como fornecedora do material necessário para realização dessas transmissões.

A Rádio-Escola não chegou a funcionar e foi suprimida da organização do Departamento de Cultura. Dessa maneira, a pretensão de se transmitir concertos de música erudita com textos preparados para facilitar o entendimento das obras foi modificada. Nilcéia Baroncelli avaliou: “Na rádio-escola, o acervo da Discoteca serviria para preparação de audições de discos com comentários. A rádio-escola nunca existiu, mas a atividade existiu, devidamente modificada, pois em vez de audições radiofônicas, eram audições ao vivo, com comentários”.¹⁶⁷

Dessa maneira, os concertos passaram a acontecer ao vivo e eram promovidos diretamente pela Discoteca Pública Municipal que passou a organizar, difundir e executar os concertos. Os concertos dependiam de um lugar apropriado para sua realização. Enquanto a Discoteca ocupava

¹⁶⁶ Artigo em que o autor relembra suas aulas no Conservatório Dramático Musical em: ARCHANJO, Samuel. **Resenha Musical**, São Paulo, jun/jul 1941.

¹⁶⁷ BARONCELLI, Breve... p. 5.

o Palácio do Trocadeiro na praça Ramos de Azevedo, 4, os concertos eram realizados na própria sede da Discoteca, pois o edifício possuía um amplo auditório. Porém, quando a Discoteca mudou-se para o Teatro Municipal, o uso de salas, ou da sala de espetáculos principal, dependia da disponibilidade do espaço. Porém, a intensa programação do Teatro Municipal ocupava os espaços com a já institucionalizada Temporada Lírica e com os projetos do próprio Departamento de Cultura e, por isso, nesse período a Discoteca passou a utilizar basicamente uma sala no 22º andar do Edifício Martinelli, no salão de conferências do Departamento de Cultura.

Os concertos também eram a oportunidade que algumas pessoas menos abastadas tinham para assistir a execução de música, pois não havia a necessidade de levantar toda a estrutura necessária para a apresentação através de uma orquestra, dessa forma os concertos eram oferecidos gratuitamente, enquanto as companhias cobravam caro a entrada em suas apresentações oficiais no Teatro Municipal. Além disso, os concertos sempre aconteciam no horário noturno, com o intuito de democratizar o acesso ao povo. Essas facilidades de acesso foram destaque em reportagem de “O Estado de São Paulo”: “Por meio dos concertos de discos, tornar acessíveis a todos os que não podem freqüentar sempre a Discotheca, as grandes obras musicas que, infelizmente, ainda estamos impedidos de escutar em concertos”.¹⁶⁸

Os concertos apresentavam o mais importante, dentro dos critérios de relevância de Oneyda Alvarenga, produzido pela música universal e convidavam o espectador para um mergulho na evolução da música erudita. Os concertos eram ilustrados com comentários explicativos, seguindo de maneira inversa ao que ocorria com o Curso de História da Música. Dessa forma os leigos não ficavam deslocados e os comentários explicativos “nivelavam” o nível de absorção dos presentes em relação à formação de um público consumidor de música.

Oneyda Alvarenga, em entrevista ao “Diário da Noite”, reforçou a idéia de que tanto o Curso de História da Musica, quanto os Concertos Comentados de Discos, serviam ao público leigo, como maneira de vulgarizar a música universal e, assim, facilitar a formação de um público consumidor

¹⁶⁸ Discotheca Municipal: as Conferências Quinzenaes e os Concertos Semanaes da Discotheca Pública Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1938.

de música de qualidade, fomentando o processo de educação musical que a Discoteca tinha a pretensão de levar adiante. O excerto:

As palestras que a Discoteca Pública Municipal está realizando, numa segunda-feira em cada quinze dias, bem como os seus concertos semanais de discos, terão como a fim a vulgarização de conhecimento sobre história da música e estética musical. Destinam-se não aos técnicos do assunto, que naturalmente não carecem delas, mas aos que desejam se iniciar no mundo sonoro e conhecer-lhes os aspectos marcantes. Tentarão por ao alcance do ouvinte não especializado todos os grandes compositores, todas as grandes fases, todos os grandes aspectos da música através dos tempos. Para isso, tais palestras procurarão fazer sentir o fenômeno das transformações musicais, da diversidade das fases e das formas, do gênio criador dos compositores, do modo acessível e interessante; buscaram colocá-los em função do tempo em que aparecerem, vivificando a exposição com o que houver de interessante no anedotário da forma, fase, ou indivíduo estudado e evitarão o mais possível considerações estritamente técnicas, delas permitindo apenas o indispensável para a compreensão geral.¹⁶⁹

Não há documentação que permita uma análise qualitativa em relação ao público freqüentador dos concertos, como aconteceu com o serviço de Consultas Públicas de Discos. José Bento Ferraz lembra a presença de estudantes da recém-criada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e destaca a assiduidade de Antonio Cândido e Gilda Melo e Souza. Osvaldo Lacerda também lembra a presença de outras pessoas, como Osmar Rodrigues Cruz, Marcelo Grasso, Almeida Prado.

Dessa forma é possível observar que havia ao menos uma parcela de um público intelectualizado que freqüentava os concertos, porém, não há uma preocupação em registrar o perfil dos freqüentadores dos concertos, logo não há como saber se as intenções de penetração em um público leigo foram plenamente alcançadas. Mas há informações quantitativas do público freqüentador e é possível traçar o alcance dessa iniciativa em relação à aceitação desse serviço, seja pelo público leigo, seja pelo público especializado.

¹⁶⁹ ALVARENGA, Oneyda. São Paulo: **Diário da Noite**, São Paulo, 02 fev. 1938. Entrevista concedida a...

O fato é que os concertos foram bem recebidos não só pelo público, que afluiu em grande número aos auditórios onde eram realizados, como também pela imprensa e pela crítica especializada. Samuel Archanjo, por exemplo, recebeu com entusiasmo o sucesso dos concertos na revista “Resenha Musical”: “Na capital paulistana vão felizmente medrando, com crescente afluência do povo, as audições proporcionadas pela Discoteca do Departamento de Cultura da Municipalidade”.¹⁷⁰

Archanjo bem observa que, além de cumprir a tarefa de atrair o público, tais concertos ainda desafogavam as lotadas cabines de audição do serviço de Consultas Públicas de Discos, uma vez que os concertos eram experiências coletivas, colaborando assim para absorver o grande público que se dirigia à Discoteca diariamente.

Os programas dos Concertos eram cuidadosamente elaborados com antecedência. A Discoteca Pública Municipal previa em relatórios anteriores às execuções a programação para o período de um ano inteiro. Tal zelo permitia que os responsáveis pela elaboração dos comentários explicativos pudessem realizar uma profunda pesquisa com tempo hábil para a realização de um bom trabalho. Os funcionários responsáveis pela elaboração desses comentários eram José Bento Ferraz, que antes fora secretário particular de Mário de Andrade, e Sonia Stermann, bibliotecária contratada da Discoteca. Todo processo de pesquisa e elaboração dos textos era diretamente supervisionado pela chefe da Discoteca, que ainda colaborava com textos para a pesquisa. Muitas vezes Oneyda entrava em contato com Mário de Andrade para avaliar os textos. A influência de Mário era sentida inclusive externamente, como mentor das idéias mais produtivas do Departamento de Cultura, como esta. O “Diário da Noite” do Rio de Janeiro, em regozijo com a chegada do modernista, publicou em 28 de julho de 1938 uma reportagem da sucursal paulista:

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo acaba de organizar um excelente plano de conferencias e concertos para ilustrar os interessados no conhecimento de História da Música e Musicologia em geral. [...] O professor Mário de Andrade que agora deixa São Paulo para semear no Districto Federal algumas idéias excepcionaes nesse “deserto do homem e idéias”, dentre tantas

¹⁷⁰ ARCHANJO, Samuel. A Divulgação da Cultura e Ensinos Musicais por Meio de Aparelhos Mecânicos. **Resenha Musical**, São Paulo, p.17, jun/jul 194.

manifestações de vitalidade intelectual legadas a esta capital, conta com mais uma: a de ter formado uma plêiade de curiosos aptos para lhe continuar a obra. [...] Oneyda Alvarenga – provendo uma lacuna que a Discotheca ainda não pudera sanar – com o auxílio dos funcionários da seção que dirige, da-nos agora uma linha de conferencias e concertos de victrola, como já tantas vezes havia aconselhado por esse vespertino o grande chronista José Antonio Ferreira Prestes. [...] Tudo com o objectivo honesto de sedimentar nos mais humildes ouvintes uma faculdade de recepção auditiva pautada pelas normas de esthetica musical. Para não confundir enfim alhos com bugalhos. Para não gostar de música assim por atacado, mas saber seleciona-las.¹⁷¹

O impacto da iniciativa dos Concertos foi tão positivo que outro periódico carioca, “A Folha da Manhã”, em 1941, cobrou uma iniciativa nos mesmos moldes para o Distrito Federal, uma vez que por iniciativa do secretário-geral de Cultura e Educação da Municipalidade, Coronel Pio Borges, o Rio de Janeiro inaugurou sua Discoteca naquele ano:

Está funcionando há meses na Capital Federal uma Discoteca Pública, mas os nossos confrades da imprensa carioca não deixam de invocar a todo instante a Discoteca de São Paulo, como uma organização modelar no gênero. Ainda há poucos dias, o redator da seção de música do jornal “A Manhã” lembrava, como iniciativa digna de ser imitada no Rio, os “concertos de discos”, que em São Paulo se vêem realizando desde setembro ou outubro de 1938.¹⁷²

Para a elaboração dos comentários explicativos, os funcionários da Discoteca lançavam mão da própria biblioteca de música da Discoteca. Ali estavam reunidas importantes obras que permitiam o aprofundamento em diversos temas relacionados à música. Um pequeno processo de pesquisa¹⁷³ para um concerto que não chegou a se realizar, mostra como era o processo de criação dos comentários. O autor abordado em questão era Leopold Stokowski. Inicialmente levantava-se a biografia do compositor, neste caso através do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Depois levantavam-se as críticas ao autor em questão, que normalmente saíam em textos publicados em periódicos especializados, escrito por críticos do período. No caso de Leopold

¹⁷¹ ALMEIDA, Fernando Mendes. Uma Iniciativa que Não Pode Empacotar. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 28 jul. 1938.

¹⁷² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Discoteca Oneyda Alvarenga: **Hemeroteca**. DOC 22.

¹⁷³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Concertos Comentados. DOC s/nº.

Stokowski, encontramos excertos das críticas de Henry Pleasant em “The Evening Bulletin”, Glenn Dillard Gunn do “Washington Times Herald”. Encontramos ainda comentários em textos técnicos, como dois textos de Oliver Saylor: “Our American Theater” e “Revolution Arts”. Esses textos críticos formavam a base da pesquisa em relação ao gênero e à estética do autor. Textos do próprio autor também eram levantados, quando existentes, para entender também a visão do próprio autor em relação a sua arte ou ainda como ferramenta para reconstruir o pensamento e as pretensões do autor em relação ao contemporâneo que o cercava. No caso do autor analisado, encontramos os textos: “A música como linguagem da boa vontade continental” e “Oportunidade para a juventude americana”, que não apresentavam indicações de onde foram publicados. A análise técnica musical era praticamente ignorada para que os comentários não se tornassem maçantes, enfadonhos e difíceis para o público alvo, ou seja, os leigos.

Após todo esse levantamento o texto era elaborado, com o cuidado de se preservar a idéia de produzir comentários leves e de fácil assimilação, porém tomando-se a preocupação de não vulgarizar demasiadamente, para não se tornar um texto pobre.

Todos os textos utilizados e as obras consultadas faziam parte do rico acervo da biblioteca de música da Discoteca.

Todos esses indícios nos levam a crer que essa era mais ou menos a técnica de produção dos textos de comentários explicativos dos Concertos Comentados de Discos. É claro que podemos especular que havia diferenças pontuais quando os técnicos da Discoteca deparavam-se com problemas específicos, mas a construção dos textos finais de outros concertos, como os de Brahms, Louis-Hector Berlioz, Gioachino Antonio Rossini, Wagner, nos mostram que a estrutura era mais ou menos a mesma, e portanto, imaginamos que o processo de confecção também.

Nos Concertos evitavam-se as peças operísticas. Tanto Mário de Andrade como Oneyda Alvarenga tinham sérias restrições às óperas melodramáticas italianas. Além disso, esse gênero já era bastante explorado e difundido no gosto massificado. Tinha seu espaço garantido na Temporada Lírica do Teatro Municipal, tocava em grande parte da programação das estações de rádio e dominava o mercado fonográfico na venda de discos e no gosto popular.

Através da documentação levantada da Série Concertos Comentados foi possível resgatar detalhes sobre os Concertos Comentados de Discos.

O primeiro concerto ocorreu em 20 de julho de 1938, no auditório do Palácio do Trocadero, na praça Ramos de Azevedo, 4, sede da Discoteca. O primeiro programa era bastante significativo, pois apresentava o moderno Stravinsky com a “Sagração da Primavera” e “Sinfonia de Salões”. Stravinsky funcionava como um choque no gosto cotidiano e lançava as bases sobre a proposta dos Concertos Comentados. “A Sagração da Primavera” causou escândalo quando foi a público em 1913 por suas dissonâncias e a assimetria nas alternâncias de ritmo durante o andamento da música. Essas características modernas que questionavam os cânones da música universal eram vistas ainda como uma continuidade nas revoluções musicais propostas por Bach. Como estreante, Stravinsky atraiu um bom público: 120 pessoas.

O público afluíu em bom número para essa primeira etapa dos Concertos. Em 46 concertos (o segundo, terceiro, 14º e 20º concertos não tiveram registro de público) compareceram 3.836 pessoas, média de 83,39 pessoas por concerto. O Concerto que atraiu o maior número de pessoas foi o oitavo, que apresentou na programação Bach, com sua “Suíte nº 2 em Si Menor”, para flauta e cordas; e Beethoven, com seu “Concerto nº 5 em Mi Bemol Maior, Opus 73” interpretado por Artur Schnabel¹⁷⁴. O Concerto estava marcado para o dia 05 de setembro de 1938 e recebeu um público de 310 pessoas. Porém, devido a um “desarranjo na eletrola” o Concerto foi transferido para a semana seguinte e se realizou em 14 de setembro de 1938 com apenas 134 espectadores.

O segundo maior público foi o público do sexto concerto, que apresentou Manuel de Falla, com “El Amor Brujo” e Albeniz/Arbós com “Suíte Ibéria” no dia 24 de outubro de 1938. Nessa ocasião compareceu um excelente público de 280 pessoas. Vale lembrar que Manuel de Falla era bastante influenciado por autores questionadores, como Ravel, Debussy, ou o próprio Stravinsky. Apesar do grande sucesso, de Falla apareceu apenas em mais uma ocasião nos Concertos, no 44º

¹⁷⁴ Artur Schnabel (1882-1951) era austríaco e notabilizou-se por suas interpretações de Beethoven e Bach. Gravou uma série de peças pianísticas de vários autores e suas gravações eram concorridas pela excelência de suas interpretações.

em 29 de julho de 1941, com um bom público de 77 pessoas, ao lado de Brahms e François Couperin, enquanto não se ouviu mais Albeniz/Arbós.

Até o 11º Concerto, dificilmente o auditório do Palácio do Trocadero recebia menos de cem espectadores em Concertos de Discos, o que aponta para o fato da iniciativa logo cair no gosto da população.

Dos maiores públicos destacam-se ainda o 37º Concerto, com Bach em 23 de outubro de 1940, com 208 espectadores; o 30º, com Bach e Beethoven, em 28 de fevereiro de 1940, com 200 pessoas; o sétimo, com Schumann e Ravel em 29 de agosto de 1938, com 194 assistentes; o décimo Concerto, com Girolamo Fresobaldi, Dietrich Buxtehude, César Frank e Bach, em 28 de setembro de 1938, quando assistiram a apresentação 190 pessoas; o 41º com a “Sinfonia em Ré Menor, Opus 125, nº9” de Beethoven, em 25 de março de 1941, com 180 espectadores; o primeiro concerto, com 120 espectadores; e o nono, que ocorreu em 21 de setembro de 1938 e apresentou Gabriel Fauré, Duparc e D’indy para um público de 116 pessoas.

Nota-se que os compositores mais assistidos foram Bach e Beethoven sem concorrência. Vale lembrar que as óperas não fizeram parte da programação dos Concertos de Discos. Como já vimos anteriormente, tais autores também encabeçam a lista dos dez autores mais solicitados no serviço de Consultas Públicas de Discos e isso prova a penetração desses autores no gosto do público da Discoteca Pública Municipal.

Entre os autores mais executados, Bach também encabeça a lista e fez parte da programação de oito Concertos (oitavo, décimo, 21º, 23º, 30º, 36º, 49º e 50º), seguido de Mozart com cinco Concertos (segundo, 12º, 29º, 42º e 46º), Ravel com quatro (quarto, sétimo, 28º e 32º), Haydn com quatro (quinto, 14º, 34º e 43º), Beethoven, também com quatro (oitavo, 12º, 30º e 41º), Chopin com três (segundo, 26º e 32º) e Brahms com três (quinto, 35º e 44º). Nota-se a concorrência do público em relação principalmente a Beethoven, que aparece em quatro Concertos, com três entre os sete mais assistidos.

Os Concertos ocorreram todos no Palácio do Trocadeiro até o 29º. O 30º foi apresentado no Teatro Municipal em 28 de fevereiro de 1940. Portanto percebe-se que mesmo após a mudança da Discoteca Pública Municipal do Palácio do Trocadeiro para o Teatro Municipal, os Concertos continuaram ocorrendo no Palácio por um bom tempo. O 30º Concerto foi um dos mais assistidos e apresentou o “Concerto Brandeburguês em Sol Maior, nº4”, “Cantata 156” e “Cantata 147” de Bach e a “Sinfonia em Fá Maior, Opus.93, nº8” de Beethoven. Mesmo com a mudança de local, a fórmula não podia dar mais certo: 200 pessoas compareceram, quadruplicando o público do concerto anterior, último no Palácio do Trocadeiro, que apresentou Mozart e Vivaldi, com 56 pessoas. A partir deste momento, essa atividade passou oscilar entre o Teatro Municipal e o Edifício Martinelli, dependendo da disponibilidade de espaço físico no Teatro.

Entre os piores públicos, destacaram-se negativamente os seguintes concertos: 47º com 20 pessoas; 31º com 22 pessoas; 49º com 28 pessoas; 20º e 34º com 30 pessoas e o 17º com 34 pessoas. Todos os Concertos que tinham em sua programação compositores nacionais figuram nessa estatística negativa.

O 47º Concerto foi apresentado no Edifício Martinelli em 25 de novembro de 1941 e apresentou uma mescla de compositores nacionais e universais. Entre os nacionais estavam Carlos Gomes com a abertura da “Ópera Fosca” (uma das poucas exceções feitas a óperas, uma vez que não era italiana), Mozart Camargo Guarnieri com “Ponteio nº1”, e Oscar Lorenzo Fernandez com “Imbapara”. Os outros eram Carl Stamitz e Karl Philipp Emanuel Bach. O público foi decepcionante.

O 31º apresentou uma situação ainda pior para os nacionalistas. Apenas 22 pessoas assistiram, em março de 1940, o primeiro Concerto Comentado de Discos no Edifício Martinelli, e também o primeiro Concerto contendo em sua programação apenas compositores nacionais. Iniciou com “Alvorada”, de Carlos Gomes, depois “Barcelona” de Henrique Oswald, “Samba” de Alexandre Levy, “Rochedo Sinhá” de Martin Braunwieser¹⁷⁵, “Samba do Matuto” de Souza Lima e ainda

¹⁷⁵ Segundo seu currículo, Martin Braunwieser era austríaco, nasceu em Salzburg em 1901. Estudou no Conservatório Mozarteum de Salzburg e lecionou no Conservatório de Atenas na década de 20. Veio para o Brasil em 1928, fixando-se em São Paulo e integrando-se ao meio musical brasileiro. Em 1931, foi lecionar no Conservatório Dramático Musical, como professor de orfeão, onde conheceu Mário de Andrade. Ainda

“Nas Ondas da Praia” e “Egbêji” de Mozart Camargo Guarnieri¹⁷⁶. Para finalizar ainda apresentou as peças “Fantasia Brasileira nº3” e “Duas Valsas de Esquina” de Francisco Mignone e “Batuque” de Oscar Lorenzo Fernandes.

O desinteresse do público pela produção nacional de música universal ficou claro nesses casos. Mesmo Carlos Gomes, que figura na décima posição entre os mais ouvidos no serviço de Consultas Públicas de Discos não conseguiu atrair o público nos concertos dedicados a autores nacionais. Todas as apresentações com autores nacionais fracassam no que diz respeito à afluência de público nos Concertos Comentados de Discos. Mesmo os compositores já consagrados e reconhecidos não despertaram o interesse do público freqüentador dos Concertos.

Para finalizar a tragédia nacional no caso dos Concertos, nem mesmo Bach alavancou o público no que diz respeito aos autores nacionais. A última experiência nesse sentido foi no 49º Concerto, em 10 de abril de 1942, onde 28 testemunhas ouviram a programação que incluía “Cantata do Café” de Bach (foi o pior público do autor) e “Fantasia de Movimentos Mixtos para Violino e Piano” de Heitor Villa-Lobos, que a essa altura já era reconhecidamente um dos maiores nomes da música universal nascido no Brasil. Os três piores públicos dos Concertos são os públicos dos Concertos que apresentam compositores nacionais.

Temos ainda que destacar a realização do 37º Concerto Comentado de Discos. Tal Concerto foi realizado com ares de grande evento. Executado em 23 de outubro de 1940 no Teatro Municipal, provavelmente no salão principal de espetáculos, 208 pessoas testemunharam a execução de “Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Segundo São Matheus” de J. S. Bach. Tratava-se de uma coleção completa da peça, gravada em 27 discos que foram emprestados por Alcyrr Porchat, professor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, a quem a Discoteca fez especial agradecimento no libreto do Concerto. Tratava-se de uma gravação executada nos Estados Unidos pela Orquestra Sinfônica de Boston sob regência de Serge Koussevitzky, e dirigida por

foi diretor artístico da Rádio Educadora Paulista entre 32 e 33. Dirigiu o coral popular do Departamento de Cultura de São Paulo de 1935 a 1938 e foi professor de música nos Parques Infantis do Departamento de Cultura. DOC 7804 da Série Currículos e Biografias. O autor naturalizou-se brasileiro em 1938 para participar da Missão de Pesquisas Folclóricas.

¹⁷⁶ Os discos utilizados nesse concerto faziam parte da série ME das gravações do selo da Discoteca Pública Municipal. A discoteca manteve um serviço próprio de gravações que registrou três séries de registros. Analisaremos mais adiante.

Wallace Woodward. Essa coleção, segundo Oneyda Alvarenga, era caríssima, edição difícil, de luxo e bastante complicada de ouvir, devido às intensas trocas de discos. A peça foi dividida em um período de escuta dos dez primeiros discos, aproximadamente uma hora e 20 minutos, uma pausa para descansar os ouvidos e uma segunda parte com 17 discos, ou aproximadamente duas horas e 16 minutos. Uma maratona de aproximadamente 3 horas e meia de audição. Vale lembrar que a média de discos total utilizados nos concertos era entre seis e dez discos. José Bento Ferraz também recorda da logística necessária para o transporte dos discos, que eram em grande número e bastante pesados, mobilizando vários funcionários e um veículo utilitário para o transporte do exemplar. O público compareceu em bom número e os registros apontam para a permanência até o fim, logrando pleno êxito.

O último Concerto ocorreu em 18 de junho de 1942 no Edifício Martinelli e era o 50°. Na programação “Corais” de Bach e Aaron Copland com “Música para Teatro”. Ocorreram para esse Concerto 72 pessoas, ou seja, até o último Concerto o público compareceu em número satisfatório.

O 51° Concerto Comentado chegou a ser programado para o dia 13 de agosto de 1942, e apresentaria Karl Philip Emanuel Bach, Giuseppe Tartini e Henry Purcell. Porém esse Concerto foi cancelado e o serviço suspenso.¹⁷⁷

Os Concertos ocorriam sempre em horários convenientes para o público trabalhador que desejasse comparecer. No começo tinha início às 21:00h, depois passaram às 20h:30h e por fim às 20:45h. Oneyda Alvarenga demonstrou tal preocupação no relatório Planos das Palestras e Concertos de Discos a Serem Realizados Pela Discoteca Pública Municipal:

Os Concertos de Discos visam remediar duas deficiências dos serviços da Discoteca: a) o número insignificante de cabines para audição (duas), que permite atender no máximo 20 consulentes por dia; b) o horário de funcionamento da Discoteca, que coincide com o horário geral de trabalho, não permitindo que muitos interessados a procurem.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Esse Concerto acabou abrindo a segunda fase dos Concertos Comentados, iniciada em 1959.

¹⁷⁸ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Concertos Comentados. DOC s/n°. “Planos das Palestras e Concertos de Discos a Serem Realizados Pela Discoteca

Dessa maneira, os Concertos poderiam beneficiar os trabalhadores, que tinham a oportunidade de ter contato com a música universal e, portanto, inserirem-se no projeto de vulgarização da música, uma vez que o acesso à Discoteca estava restrito pelas questões de horário.

Entre 20 de julho de 1938 e 18 de junho de 1942, foram executados 50 Concertos Comentados de Discos, 29 no Palácio do Trocadeiro na praça Ramos de Azevedo, 4; 17 na Sala de Conferências do Departamento de Cultura, no 22º andar do Edifício Martinelli; e quatro nas dependências do Teatro Municipal. Entre o primeiro Concerto, em 20 de julho de 1938, e o 23º, em 04 de janeiro de 1939, os Concertos eram executados, com poucas falhas, uma vez por semana. Depois, entre o 23º e o 29º em 30 de março do mesmo ano, ocorriam um a cada duas semanas. Entre março de 1939 e fevereiro de 1940, os Concertos foram interrompidos por falta de espaço para a realização. Retomados a partir do 30º em 28 de fevereiro de 1940 e o 47º em 25 de novembro de 1941, a frequência, com poucas falhas, foi de um por mês. Nova pausa paralisou o serviço mais três meses e ocorrem os três últimos, já em 1942 em 04 de março, 10 de abril e 18 de junho. As dificuldades de realização têm vários motivos: falta de espaço adequado e equipamentos disponíveis, equipe técnica especializada para a elaboração dos textos, entre outros, que fizeram com que a frequência de realizações ficasse cada vez mais espaçada entre um Concerto e outro.

Quando os Concertos encerram esse primeiro período em 1942, esse fato marcou um divisor no cotidiano da Discoteca. Até então, a Discoteca funcionava de forma ativa, ostensiva. A própria instituição funcionava como órgão de pesquisa e difusão, e ainda realizava sua própria organização. Após o fim dos Concertos, a Discoteca passou por uma decadência gradual, até 1945, quando assumiu um outro papel. A Discoteca passou a ser mais passiva, a funcionar mais como suporte para realizações externas, burocratizou-se e assumiu as amarras do cotidiano da máquina pública.

Além dos Concertos realizados nas dependências da própria Discoteca, ou por iniciativa da própria Discoteca, o órgão emprestava seus discos para audições em outras instituições. No relatório de 1942, Oneyda Alvarenga lembra que:

À várias organizações e grupos reunidos com fins de estudo vem dando a Discoteca a sua colaboração, com o empréstimo de discos para audições: Ginásio Osvaldo Cruz, Centro de Estudos Interamericanos, Sociedade Bach, Sociedade Israelita de São Paulo, Centro Acadêmico Osvaldo Cruz (da faculdade de medicina), redação da revista “Clima”, Escola Livre de Sociologia e Política (em que os concertos dados foram organizados e comentados pela Discoteca), Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (informações para a organização de programas de concertos), Escola Normal Padre Anchieta, Grêmio de Cultura Inglesa, Associação Cristã de Moços. A Associação Acadêmica de Arte da Faculdade de Direito pretendendo iniciar em breve uma série de concertos de discos, pediu nosso auxílio para sua organização.¹⁷⁹

O intercâmbio, marca da Discoteca, aconteceu inclusive na realização de concertos comentados fora da instituição, através do empréstimo de material, prestando auxílio na organização e até na execução de concertos, ou funcionando como órgão consultivo, repassando a experiência acumulada em suas próprias realizações.

Apesar do êxito do serviço, este foi interrompido em junho de 1942. Apresentou bom público até o último concerto, mexeu com a crítica e arrancou elogios dos órgãos de imprensa, tornou-se referência na organização de eventos semelhantes de outras instituições. Mas apesar de todos os fatores positivos o serviço foi extinto. A explicação da suspensão dos Concertos, apesar do pleno êxito, a própria chefe da Discoteca explica no ofício nº 96 de 26 de julho de 1965 ao Sr. Paulo Fradique Sant’anna, então diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura e Higiene:

Até 18 de junho de 1942 realizaram-se cinquenta concertos, e então nos vimos obrigada a suspendê-los por dois motivos: falta de pessoal para a feitura dos comentários esclarecedores. A escolha dos programas era feita por nós; as explicações sobre as peças eram escritas por dois funcionários músicos

¹⁷⁹ ALVARENGA, A Discoteca... p. 95.

(auxiliares de técnico musical) e recebiam nossa orientação e nossas correções. Tendo um desses funcionários, o Sr. José Bento Faria Ferraz, pedido exoneração em 14/04/41, passou a tarefa de escritura e leitura dos comentários ao restante Auxiliar de Técnico Musical, Sra Sônia Stermann, que, como antes, e tal como o seu ex-colega, devia atender também à catalogação de discos. Por sua vez Sonia Stermann exonerou-se em 26/04/1944, data que praticamente marca para a Discoteca Pública Municipal a perda total de funcionários especializados (ambos eram ao mesmo tempo músicos e bibliotecários diplomados).¹⁸⁰

A falta de apoio do Departamento de Cultura, com verbas para compra de material ou contratação de gente especializada, acabou minando as atividades mais frutíferas da Discoteca e com os Concertos não foi diferente. Após a saída de José Bento Ferraz, foram realizados apenas mais oito atividades do gênero. Com sua saída, a preparação desse tipo de evento tornou-se inviável. As várias atividades que Oneyda Alvarenga desejava implementar esbarraram nas limitações reais impostas pela anemia à que o Departamento de Cultura foi atirado após a saída de Mário de Andrade. As grandes realizações da Discoteca ainda funcionaram por inércia dos tempos gloriosos do Departamento de Cultura. Ao fim dos concertos, por dificuldades impostas pelos órgãos superiores à Discoteca, essa instituição foi limitando suas ações e tornando-se mais um órgão burocrático de caráter consultivo do que outrora instituição viva de pesquisa, peça chave de um projeto de nacionalização da música brasileira.

Gravações

Além dos serviços de Consultas Públicas de Discos e do oferecimento de Concertos Comentados, Cursos e Conferências, a Discoteca ainda possuía duas atividades de suma importância no plano

¹⁸⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Correspondências Enviadas. Ofício 96/65. DOC s/nº.

de produção de cultura e pesquisa musical: o Serviço de Gravações e o Arquivo de Matrizes. Nota-se que os outros serviços prestados pela Discoteca atuavam no campo da fruição de cultura e exerciam o papel de formação de público, objetivando a “elevação” do gosto dos ouvintes e a educação musical através das orientações e do condicionamento dos ouvintes sob a luz dos critérios de relevância delimitados por Oneyda Alvarenga, sob influência de Mário de Andrade. Assim, no serviço de Consultas Públicas de Discos, a chefia da Discoteca elaborou relatórios que mapearam o gosto musical dos ouvintes para traçar o perfil dos usuários, resultando na sugestão da fixação de placas de orientação. Já os Concertos Comentados e os Cursos atuaram de maneira direta e incisiva na formação de público, orientando as audições na direção dos mais importantes músicos da história da música universal e auxiliando na formação de músicos que já caminhavam nos estudos de música, funcionando como auxiliar do ensino musical oferecido pelos conservatórios regulares, como o Conservatório Dramático Musical, além de fornecer material para pesquisa direta do músico que desejava trilhar o caminho da música folclórica e popular.

Já os serviços de Gravações e Guarda de Matrizes possuíam um outro caráter. Atuavam no campo da pesquisa e preparavam o material para ser pesquisado pelo músico interessado. Possuíam um caráter de urgência, pois ao mesmo tempo atuavam como registro permanente de elementos da cultura popular e salvaguardavam peças da música erudita nacional, porém composta por elementos da escola paulista. Além disso, as gravações ainda proporcionavam estudos de fonética e geravam um rico material de pesquisa no campo da cultura popular como elemento de estrutura da música nacional. Em seguidos relatórios, a chefe da Discoteca considerava, sem margem de interpretação, esse trabalho como o mais importante da Discoteca Pública Municipal. Nos dois documentos onde Oneyda expressou essa impressão não há data, mas levam a crer pelo conteúdo que foram confeccionados entre 1937 e 1938. O primeiro é mais sucinto nesse sentido: “Das atividades da Discoteca Municipal, a mais importante é o serviço de gravações, que compreende os registros de música erudita paulista, de folclore musical brasileiro, e de um Arquivo da Palavra, para estudos de fonética e gravação de vozes de homens ilustres do Brasil”.¹⁸¹ O segundo é mais direto:

¹⁸¹ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC. 1399.

O ponto central, a parte de importância essencial do programa que guiou a criação e guia as atividades da Discoteca Municipal, é o serviço de gravação que ela mantém. Esse serviço consta de três ramos principais: o registro de música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro, o Arquivo da Palavra, este último abrangendo dois sub-ramos: o registro de vozes de homens ilustres do Brasil, e os registros destinados diretamente aos estudos de fonética.¹⁸²

O que não gera dúvidas de que a Discoteca hipotecava grande importância nesse serviço que cumpria mais do que uma função administrativa burocrática de oferecimento de atividade ao público. Tratava-se da participação do órgão em um plano cultural de grande envergadura, que era a formação do caráter nacional impresso na cultura musical, tratava-se da formação do nacionalismo musical como princípio que norteava uma série de ações maiores do próprio Departamento de Cultura, onde a Discoteca se inseria como ponta de atuação do processo através de vários serviços, mas que tinham no caráter de pesquisa e estudos a mais viva expressão da busca por essa nacionalidade que uma geração de modernistas pautava como guia de seus trabalhos. Por isso o “ponto central” ou “parte de importância essencial” que orientavam as atividades da Discoteca Pública Municipal. Nesse momento era claro, tanto para Oneyda Alvarenga, como para Mário de Andrade, que a Discoteca oferecia uma ferramenta poderosa para as pretensões de formação da musicalidade nacional. Todos os serviços acabavam convergindo para isso, porém de maneira sutil. As gravações foram a atividade de intervenção direta do Departamento de Cultura nessa realidade.

Em relação à Guarda de Matrizes, a Discoteca Pública Municipal buscava preservar a música popular brasileira registrada em matrizes das casas de gravação comercial que, depois de esgotadas as pretensões comerciais dos discos, eram destruídas. Isso gerava muitas vezes perdas irreparáveis e a extinção de registros únicos do início da indústria fonográfica nacional, além de apagar os vestígios da cultura brasileira impressa nesses discos. Oneyda Alvarenga justificava a formação de tal acervo:

O Arquivo de Matrizes contém, além das matrizes dos registros feitos pela Discoteca e que são de sua propriedade, as matrizes confiadas à nossa guarda.

¹⁸² Idem. DOC s/nº.

Uma vez esgotado o interesse econômico de um disco, as casas que os registram tem o hábito de destruir as matrizes deles, deixando assim que se percam gravações importantes, sobretudo sob o ponto de vista folclórico. Para evitar tais atentados contra o folclore, o Departamento dirigiu um apelo às casas de gravação para que elas lhes confiassem, a título de guarda, as matrizes que não apresentassem mais interesse comercial. Essas casas conservariam seus direitos de propriedade e o Departamento se comprometeria a lhes entregar as matrizes todas as vezes que elas fossem necessárias para novas edições de discos. Obtivemos essa concessão da RCA Victor do Brasil. As firmas Odeon e Columbia, que não podem deixar sair as matrizes por razões internas de serviço, se comprometeram a respeitar – sempre que isso fosse possível – as matrizes que nós lhe indicássemos.¹⁸³

A Discoteca, além de funcionar como depositária dessas matrizes, ainda garantia a devolução quando solicitada pelas gravadoras, como detentoras de direito das peças. Isso gerava um tratado de confiança mútua entre as gravadoras e a instituição paulistana. A preocupação da Discoteca reforçava a idéia da formação de um acervo voltado para o estudo e a pesquisa, e isso fica claro quando a preocupação maior da Discoteca nesse sentido era a preservação das matrizes que continham registros folclóricos. O folclore, aliás, perpassou boa parte dos estudos da Discoteca e da chefe da Discoteca, que procurava entender e organizar essas manifestações de modo inteligível para o pesquisador ou para suas próprias pesquisas, que serviriam como base para a formação de uma música de viés nacional. As matrizes de maior importância eram indicadas pela própria Discoteca, levando em conta a importância para pesquisa que Oneyda Alvarenga julgasse mais urgente no universo de lançamento da discografia nacional, que era parca e deficiente nesse período¹⁸⁴. Aquelas empresas que não pudessem por qualquer motivo confiar a guarda desse material à Discoteca garantiram a sua preservação de maneira informal.

¹⁸³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Correspondências Enviadas. Ofício com explicações sobre a Discoteca para W. Robert Moore e Luis Marden.. DOC s/nº.

¹⁸⁴ Além disso, a indústria fonográfica procura se pautar no gosto da população objetivando auferir mais lucro. Podemos utilizar a programação radiofônica como termômetro para determinar o gosto geral da população em São Paulo. José Geraldo Vinci de Moraes mostra como a programação radiofônica evoluiu nesse sentido: “Os destaques das programações das emissoras paulistas eram os programas musicais, geralmente de produções mais baratas e conhecidas e de impacto sobre os ouvintes [...]. Assim, desde o início, as relações entre rádio e música popular foram intensas e indissociáveis no Brasil e no restante do universo radiofônico mundial. [...] A expansão irreversível das rádios comerciais criou a necessidade de programas mais ‘populares’ na grade de programação diária. Isso determinou a diminuição gradual do espaço destinado à música erudita, tornando-se mais limitado e perdendo seus privilégios na programação radiofônica. [...] Os programas sertanejos também começaram a se proliferar pelas rádios paulistanas nos anos 30 [...]. In: MORAES, op. cit., p. 58-67.

Na explanação, voltada a Robert Moore e Luis Marden da “Revista de Geografia USA”, no intuito de explicar o funcionamento da Discoteca, Oneyda Alvarenga só lamentou que as casas gravadoras não entendessem a importância e o alcance da iniciativa. Mesmo garantindo de maneira informal a preservação das matrizes, Oneyda sabia que os interesses comerciais e fatores logísticos não garantiam de fato a preservação desses registros.

A única empresa que aderiu ao projeto, ainda que de forma limitada, enviando apenas um único lote¹⁸⁵ de matrizes foi a RCA Victor. Tal empresa ainda foi grande colaboradora da Discoteca em outros projetos, principalmente os de gravação. As gravações de música erudita ou do Arquivo da Palavra ocorriam em estúdios de gravadoras¹⁸⁶, pois a Discoteca não possuía a estrutura necessária para gravar com qualidade esses registros. Por isso, a Discoteca valia-se da estrutura já formada pelas gravadoras para executar essa tarefa. Nesse sentido, a RCA Victor acabou colaborando com a Discoteca, cedendo suas estruturas para essas gravações.¹⁸⁷

Outra empresa que fornecia espaço para as gravações era a Columbia, representada no Brasil pela Byington Company. Os estúdios da Columbia eram usados como meio de registro sonoro, o que estreitava as relações entre a Discoteca e a empresa. Pouco antes da abertura da Discoteca para a Consulta Pública de Discos, a Byington presenteou-a com um mostruário que expõe as fases da gravação de um disco¹⁸⁸. Tal mostruário contém as fases, desde a cera às estampas positiva e negativa da gravação do Hino Nacional brasileiro. Dessa forma, o visitante podia entender o processo de registro sonoro, cessando a curiosidade dos usuários. O mostruário continha uma placa da Discoteca Pública Municipal e outra da própria Columbia, que expunha a relação cordial entre a instituição e a empresa.

Porém, mesmo sob esse regime de cordialidade, a Columbia/Byington não partilhou da idéia do Acervo de Matrizes e não enviou as matrizes solicitadas. Tal idéia não logrou êxito e expirou.

¹⁸⁵ Tais matrizes não foram localizadas na Discoteca Oneyda Alvarenga.

¹⁸⁶ Há uma gravação arquivada no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, onde a própria chefe da Discoteca Pública Municipal e Benedito Pacheco testam, junto com um técnico de som, as instalações de gravação da RGE, um estúdio ligado à Byington/Columbia. Na gravação o técnico aponta as vantagens do aparelhamento de tecnologia recente, parte da Presto Recorder, parte da RCA.

¹⁸⁷ Não existem informações se essa parceria gerava ônus financeiro.

¹⁸⁸ O mostruário existe até hoje e encontra-se guardado no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Até 1942, segundo relatório do mesmo ano¹⁸⁹, a Discoteca possuía apenas as suas próprias matrizes, resultados de suas gravações, e 44 matrizes confiadas pela RCA Victor. A partir de então, não há mais registros de entrada de matrizes.

O serviço de gravações era dividido em três séries: o arquivo de Música Erudita Paulista (série ME), o Arquivo da Palavra (série AP) e o arquivo de Músicas Folclóricas ou Folclore Musical (série F). O plano inicial previa a comercialização dos discos, porém sem fins lucrativos. A idéia era de que a comercialização gerasse o retorno dos gastos com a própria tiragem de cópias dos discos. A Discoteca planejou inclusive para cada série uma cor diferente no selo central do disco. O desenho apresentado e aprovado para os selos dos discos era de Wasth Rodrigues e eram diferenciados pelas seguintes cores: vermelho (substituído pelo verde) para música erudita, série ME; verde (substituído pelo azul) para música folclórica, série F; e preto para o Arquivo da Palavra, série AP. Na década de 40 os discos passaram a ser vendidos, quando se iniciou a produção de cópias. Em momento posterior, as cores dos selos se misturaram.

Conforme documento manuscrito¹⁹⁰, a Byington fabricava as cópias para a comercialização. O custo do disco em 1945 variava entre 24\$600 e 28\$200 (Cr\$20,00 mais tarde), dependendo da tiragem, sendo 10% para a revendedora, 10% para a Discoteca e o restante para a produção.

Antes da comercialização, as primeiras tiragens destinavam-se a doações a instituições ou pessoas ilustres. Um bilhete manuscrito¹⁹¹ mostra algumas das instituições ou pessoas contempladas com discos de uma tiragem inicial: para pessoas como Armando de Salles Oliveira, Fábio Prado, Manuel Bandeira, e para entidades como Instituto de Música da Bahia, Prefeitura do Recife, Governo do Pará, Discoteca do Uruguai, Discoteca de Roma, acervo inicial da futura Discoteca de Porto Alegre, Ministério do Exterior, Ministério da Educação.

Aliás, o contato com outras instituições do Brasil e de várias partes do mundo sempre foi uma marca da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Esses contatos geraram trocas de

¹⁸⁹ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM:** Série Relatórios. DOC s/nº.

¹⁹⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM:** Série Manuscritos. DOC s/nº.

¹⁹¹ Ibidem. DOC s/nº.

informações e de acervos, que completavam a coleção de discos ou livros da Discoteca de São Paulo. Alguns contatos beneficiaram a Discoteca com exemplares raríssimos de acervos de outras instituições que, junto com as gravações próprias, fomentavam o acervo e completavam a importância do acervo da Discoteca no que diz respeito aos estudos da música. As gravações da Discoteca muitas vezes funcionavam como moeda de troca nas relações entre instituições. Dessa forma, a Discoteca firmou um acordo em 1944 com a Biblioteca do Congresso de Washington para troca de acervos folclóricos entre as instituições. Os registros mostram que a Discoteca Pública Municipal enviou para lá exemplares da série F, enquanto a instituição norte-americana remeteu para a Discoteca exemplares de gravações folclóricas da América Central e da Califórnia.¹⁹² Oneyda Alvarenga expressou sobre essa troca em relatório:

Outro excelente trabalho já em realização é a troca de cópias dos nossos discos folclóricos com material da mesma espécie gravado pela Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington. Visto que a música popular norte-americana sofreu uma das influências que atuaram também na música brasileira – a influência negra – a existência na Discoteca de material folclórico norte-americano representa um meio excelente e indispensável de estudos comparativos, necessário ao esclarecimento de muitos casos da nossa música popular. Tendo sido proposto à Discoteca, o intercâmbio demonstra, além do mais, o interesse que as nossas pesquisas folclóricas já despertam no estrangeiro.¹⁹³

Grande importância Oneyda deu a essa troca, devido às raízes que sustentaram a formação musical lá e cá, cristalizadas na cultura africana e transmitidas pelos negros apressados, vítimas da formação econômica assentada no sistema escravocrata. Essas raízes, segundo Mário de Andrade, estavam presentes na formação musical folclórica brasileira e precisavam ser compreendidas para a formação da música nacional. Muito acrescentaria fazer um estudo comparativo do legado africano e as influências nas formações musicais na América escravocrata.¹⁹⁴

¹⁹² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM:** Série Relatórios. DOC 1452.

¹⁹³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM:** Série Relatórios. DOC s/nº.

¹⁹⁴ Os discos norte-americanos não foram encontrados.

Essas trocas ainda geraram uma relação de guia entre a Discoteca e o poder público em diversas localidades, interessados em instituir estruturas semelhantes em suas localidades. Uma notícia em jornal não identificado mostra como a instituição paulistana influenciou e auxiliou na criação de tais estruturas:

A Discoteca tem sido uma fonte de informações para todos quanto desejam serviços semelhantes no país e no estrangeiro. Sua colaboração com a Discoteca Pública do Distrito Federal é, pode-se dizer, permanente, pois que recebe visitas freqüentes de funcionários daquela instituição e lhe fornece dados. Prestou igualmente informações à projetada Discoteca Pública de Belo Horizonte e está auxiliando também a organização da Discoteca Pública do Recife, a ser inaugurada em breve. Tem sido a pioneira das Discotecas Públicas no Brasil, e pioneira bastante combatida, deverá ser um motivo de regozijo para a Discoteca Pública de São Paulo assistir ao reconhecimento geral da utilidade e da necessidade dos serviços que ela iniciou, graças à clarividência de Mário de Andrade.¹⁹⁵

Porém, um dos exemplos mais significativos desses contatos foi o envio de cilindros de cera com registros da cultura indígena brasileira, pelo Staatliches Museum Fur Volkerkunder. Oneyda relatou essa troca da seguinte maneira:

Um dos mais agradáveis resultados obtidos pela Discoteca no seu esforço de reunir elementos para um melhor conhecimento dos nossos costumes, tradições e da nossa música popular, foi termos obtido do Dr. Marius Schneider, diretor do Staatliches Museum Fur Volkerkunder, de Berlim, cópias dos cilindros fonográficos existentes nesse museu, contendo músicas e linguagem dos ameríndios do Brasil. Os cilindros representam a famosa coleção gravada pelo etnógrafo alemão Koch Gruenberg que, com poucos cilindros gravados pela Missão Rondon existentes no Museu Nacional do Rio de Janeiro, constituem a única documentação musical existente sobre os nossos indígenas.¹⁹⁶

Tratava-se de documentos raríssimos do registro mecânico em tubos de cera da cultura musical indígena brasileira no início do século XX. Esses cilindros eram testemunhas das façanhas

¹⁹⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Discoteca Oneyda Alvarenga: **Hemeroteca**. DOC s/nº.

¹⁹⁶ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº.

tecnológicas no que diz respeito ao registro da cultura e à fixação de elementos culturais dignos de perpetuação. Tal doação dá o tom da importância que a instituição ganhava nos anos iniciais de sua existência. O acervo, com esses contatos, já era constituído de uma coleção riquíssima no aspecto cultural, e trouxe à luz a importância que essa mera seção da Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura possuía e como já gozava de prestígio internacional, extrapolando os limites dos prédios ocupados, sempre de maneira improvisada e desrespeitosa. Para a reprodução desses cilindros, a Discoteca possuía um Phonógrafo de Edison que foi enviado pelo mesmo museu gratuitamente, como era praxe nas relações com tal instituição. O único custo que a Discoteca arcou foi o da reprodução de tais cilindros.¹⁹⁷

Objetivamente, as gravações da Discoteca tinham utilidade muito clara, no sentido de pesquisar a música folclórica e a fonética: o intuito de entender as estruturas onde as músicas populares e folclóricas assentavam-se, para transferir essas mesmas estruturas para nossa música de apelo universal. A Discoteca também pretendia lançar as músicas eruditas produzidas por compositores nacionais/paulistas, a fim de vulgarizar a produção dessa escola, trabalhando no campo do “bom gosto” musical, acostumando os ouvidos dos cidadãos à música de apelo nacional.

Mas as gravações tinham também outro objetivo e visavam amenizar uma lacuna deixada pelas empresas comerciais fonográficas. As gravações nacionais eram verdadeiramente raras no comércio musical interno. As gravadoras davam pouca oportunidade, tanto para os músicos eruditos como para aqueles de influência folclórica. O mercado fonográfico brasileiro era dominado por compositores estrangeiros e por músicas de procedência popularesca, que mais faziam o gosto de nichos específicos e tinham pouco valor como expressão da nacionalidade. José Geraldo Vinci de Moraes lembra que a música sertaneja logo caiu no gosto da população de São Paulo, principalmente da colônia italiana, que se identificava com os temas das canções sertanejas que sempre remetiam à saudade da terra deixada para trás e criavam um vínculo com as histórias pessoais dos indivíduos dessa numerosa colônia em São Paulo.

Oneyda Alvarenga discorreu o seguinte sobre tal fato, em relatório:

¹⁹⁷ Tal engenhoca encontra-se em perfeito estado de conservação do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Parte dos cilindros doados ainda resiste.

A discografia nacional, erudita e popular, é sumamente pobre. As casas gravadoras seguem naturalmente seus interesses comerciais e nada fazem, no domínio da música erudita, de esteticamente recomendável, e no domínio da música popular, de folcloricamente sério. Nem há que se esperar que esse programa de trabalho das casas gravadoras seja melhorado enquanto o povo mesmo não começar a exigir coisa melhor. E como nosso povo ainda sem educação musical provavelmente levará bom tempo a mudar seu gosto, é natural que não se possa confiar às casas gravadoras o destino exclusivo da nossa música registrada. O nosso imenso e riquíssimo patrimônio folclórico musical está todo por explorar. Até a fundação da Discoteca Pública Municipal nada se fizera nesse terreno (não só no Brasil, mas na América do Sul). Entretanto a Europa sentira desde 1899, desde o aparecimento dos primeiros aparelhos fonográficos deficientíssimos de Edison, o valor inestimável do fonógrafo para o serviço das pesquisas científicas, não só de folclore, mas também de fonética. [...] A nossa música, não dizemos a folclórica só, mas a erudita também, não é conhecida nem de nós mesmos, lamentavelmente. A quem pede exemplares típicos do que seja a nossa música popular e do que representa bem a nossa música erudita, o que temos para mostrar? Três dúzias de gravações populares, fantasiadas pelos intérpretes, sem critério específico (sem exato valor de documento, portanto), o Quarteto nº2 e o Choro nº3 de Villa-Lobos, 2 canções de Carlos Gomes e uns trechos do Guarani, do Salvador Rosa e do Escravo. Em essência, é só. [...] É claro que nós não podemos nos encarregar, como organização municipal que somos, da música erudita do Brasil inteiro. Mas gravando a boa, a excelente música dos compositores da escola paulista e buscando o que há de essencial e característico no folclore musical brasileiro para estudos científicos e base de trabalhos para esses mesmos compositores, teremos feito por nós mesmos e pelo nosso povo mais que 250 discursos pomposos.¹⁹⁸

Oneyda aponta para um desleixo com a coisa brasileira e exemplifica nosso atraso cultural em relação às nações européias. No campo folclórico nada havia de decente gravado e no campo da música erudita apenas compositores já consagrados tinham algum espaço no mercado fonográfico, mas uma representação absolutamente ridícula em relação aos gêneros popularescos e às importações. É claro que a indústria guiava-se pelo gosto vendável e por isso acabava optando por esses gêneros. Não há registro de comparação na Discoteca em relação à música popular, pois esta estava excluída dos armários de discos da instituição nos primeiros anos, por opção justificada na função educativa da Discoteca, mas no gênero erudito, como vimos,

¹⁹⁸ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. “Justificativa de verba para 1937”. DOC s/nº.

Beethoven e Bach dominavam qualquer elenco de preteridos pelo público consulente. Mesmo nas apresentações de discos com comentários, esses dois autores reinavam soberanos no que diz respeito à procura de público. Autores brasileiros, mesmo os mais consagrados, tinha pouca procura, e o único que costumava figurar entre os dez mais acessados na Discoteca era Carlos Gomes. Nas apresentações de discos com comentários fizeram fiasco na procura do público. Pautada na lucratividade, a indústria fonográfica ignorava os autores nacionais.

É evidente que a Discoteca não poderia preencher essa lacuna de maneira agressiva, pois não se tratava de instituição guiada pelo mercado e não tinha o pensamento mercadológico. Mas o pouco que a Discoteca podia fazer nesses projetos de gravações já era de grande valia para a formação da musicalidade nacional.

Na série ME, a Discoteca pretendia registrar as composições de músicos eruditos nacionais. Porém, como se tratava de tarefa pretensiosamente monumental, a Discoteca acabou optando em gravar as composições de músicos eruditos da escola paulista. Considerava para efeitos de seleção como partícipes da escola paulista os músicos nascidos ou radicados em São Paulo. Dessa maneira a Discoteca podia lançar luz a compositores de talento que estavam excluídos das pretensões das gravadoras comerciais. A série ME foi a série que mais tempo resistiu como projeto. As primeiras gravações datam de 01 de janeiro de 1936 e as últimas são de 23 de janeiro de 1945. Não se trata de suspiro efêmero, apesar de haver dois períodos de lacuna entre 1938 e 1943, e 1943 e 1945, onde não houve gravações.

Além de funcionar como agente educativo na sociedade, a Discoteca ainda pretendia com as gravações da série ME difundir a produção da escola paulista de música erudita, acionando sua rede de contatos e distribuindo cópias para vários lugares do mundo através de trocas. No relatório de 1942, Oneyda Alvarenga explica a importância dessa iniciativa e os objetivos das gravações da série ME no exterior:

Para que cumpram bem a sua função educativa, (*os discos*) são acompanhados de comentários impressos, contendo também análises musicais das peças, escritos em português e traduzidos para o francês, tradução que visa a sua

vulgarização no estrangeiro. Esses discos (que serão sempre distribuídos a organizações culturais do país e do estrangeiro) já têm levado à Europa e à América do Norte as primeiras amostras da escola paulista de música. Pelo grande interesse demonstrado pela redatora do boletim da sociedade Pan-Americana de Washington, por exemplo, a Discoteca já principia a remeter para essa Sociedade exemplares dos seus discos para vulgarização das atividades culturais de São Paulo por intermédio das sociedades de rádio norte-americanas.¹⁹⁹

Os comentários tratados nesse excerto tinham a mesma função dos comentários nos Concertos Comentados de Discos, ou seja, situar o leitor diante da obra, para facilitar o seu entendimento. As primeiras tiragens saíam com uma versão em português e a tradução em francês, que demonstra a intenção da Discoteca de internacionalizar a coleção desde o início do projeto. O universo musical mais desejado pela discoteca, nesse momento, era o europeu, apesar da excelente relação com o governo e com o universo musical norte-americano, por isso a opção pelo francês como texto de penetração no campo estrangeiro. O texto é de 1942 e isso mostra como rapidamente houve a penetração desejada. Em aproximadamente cinco anos a Discoteca realizou as gravações e remeteu os discos, que receberam espaços na radiodifusão de vários países, inclusive dentro do Brasil, como atesta um trecho de relatório:

Pela escassez de verbas, infelizmente, esses discos têm pequenas tiragens e não são postos à venda. São distribuídos pelas organizações culturais, discotecas e escolas de música, tanto nacionais como estrangeiras. Representam um esforço para a difusão da nossa música artística, tão desconhecida do estrangeiro quanto de nós mesmos. E de fato, executados em rádios oficiais da Alemanha, nos Estados Unidos, no Uruguai e em rádios nacionais, nossos discos têm merecido aplauso caloroso e mesmo críticas em jornais.²⁰⁰

O sistema de distribuição facilitou o envio para os lugares desejados. Como já vimos, no início os discos de todas as coleções eram apenas distribuídos, mas posteriormente passaram a ser vendidos.

¹⁹⁹ ALVARENGA, A Discoteca....

²⁰⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Relatórios. DOC s/nº.

As primeiras gravações são de 01 de janeiro de 1936, o que revela que as gravações da série ME foram as primeiras atividades práticas da Discoteca. Essas gravações fazem parte dos discos indexados como ME1 a ME4. Trata-se de gravações colhidas da execução do Quarteto Haydn da “Sonata Para Quinteto de Cordas” ou “Burrico de Pau” de Carlos Gomes. Essa peça permanecia inédita até esse registro, que ainda fazia parte das comemorações do Departamento de Cultura para o Centenário de Carlos Gomes. Essa foi a contribuição da Discoteca para a comemoração de tal data. Além dessa gravação que inaugurou os registros da série ME, o Departamento de Cultura ainda organizou no mesmo ano vários concertos em homenagem ao compositor no Teatro Municipal de São Paulo, inclusive com inéditas apresentações gratuitas.

Apesar de fazer parte das comemorações do Centenário de Carlos Gomes, um problema na matrização da gravação inutilizou comercialmente os registros ME1 a ME4 e, por isso, na fase de comercialização dos discos do selo da Discoteca Pública Municipal, essa seqüência acabou sendo descartada. Sinal da falta de experiência em fase incipiente do projeto de gravações.

No dia 29 de julho do mesmo ano, a Discoteca ainda gravou uma seqüência de canções executadas pelo Coral Paulistano, um órgão dos corpos estáveis do Departamento de Cultura, sob a regência de Camargo Guarnieri, responsável por esse coral. As canções escolhidas faziam parte do repertório de vários compositores da escola paulista de música. Do próprio Camargo Guarnieri foram registradas as execuções de “Nas Ondas da Praia” e “Egbeji”, que tinham letra assinada por Manuel Bandeira, além da “Toada de Lauro Loro”, de Agostino Cantu; “Cateretê”, de Francisco Mignone; “Flores Dispersas”, de João Gomes de Araújo; além de “Rochedo Sinhá”, de Martin Braunwieser.

Seguindo a mesma linha, tendo como principio norteador o espaço de divulgação da música produzida pela escola paulista, em 1937, o Coral Paulistano voltou a executar canções sob regência de Camargo Guarnieri para registro na série ME. Dessa vez, do regente, gravou-se “Irene no Céu” que, da mesma maneira que as canções anteriores, assinava a letra Manuel Bandeira. De Artur Pereira, o Coral executou “Tenho um Vestido Novo”, além de “Cabocla Bonita”, de Artur Pereira; “Ou Lê Lê Lê”, de Dinorah de Carvalho; “Pai Zuzé”, de Francisco

Casabona; e finalmente o “Samba do Matuto”, de João de Souza Lima. A imprensa registrou o fato com elogios:

Chegam-me agora, documentos muito significativos da actuação irrecusavelmente fecunda daquelle Departamento de Cultura: dois discos, edição especial da Discotheca Paulista, contendo seis coraes orfeônicos, executados pelo Choral do Departamento [...]. No primeiro delles, estão registrados todos os coros “Pai Zuzé” de Francisco Casabona [...] O verso do disco traz obra de mais importância: “Samba do Matuto”, baseado em motivo do folk-lore pernambucano e da autoria de João de Souza Lima, o illustre pianista.²⁰¹

No dia 21 de janeiro de 1938, a Discoteca registrou, seguindo a seqüência de gravações da escola paulista de música, o “Maracatu de Chico Rei” de Francisco Mignone. O curioso dessa gravação é o fato do próprio autor reger a orquestra responsável pela gravação, que foi a renomada Kurzwllensender Orchester da Alemanha. A peça foi composta por Mignone e quem assinou o argumento foi Mário de Andrade. Mignone, em turnê pela Europa, falou em nome do Departamento de Cultura e a gravação dessa peça deu-se exatamente nesse período, ou seja, o autor aproveitou sua passagem pelo continente para executar tal gravação.

Depois desse primeiro período de gravações, com a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura, o projeto de gravações da série ME ficou prejudicado e passou por uma longa pausa de cinco anos, para finalmente ser retomado em 23 de dezembro de 1943. Nesse período a chefia do Departamento de Cultura, tendo suas verbas contingenciadas pela prefeitura que passou a priorizar as construções previstas no Plano de Avenidas do prefeito Prestes Maia, negou as verbas necessárias para as gravações da série. O silêncio foi interrompido com a gravação das “Treze Canções de Amor” de Camargo Guarnieri. Para esse registro, o próprio autor executou as peças ao piano e foi acompanhado por Cristina Maristany no vocal.

A série de gravações da Discoteca Pública Municipal encerrou-se no dia 23 de janeiro de 1945 com o registro de “Seis Valsas para Piano”. Composta por vários autores da escola paulista de música, as seis valsas foram interpretadas por Arnaldo Estrela e eram compostas por: “Primeira

²⁰¹ ANDRADE, Muricy. Pelo Mundo da Música. **Jornal do Comércio**, São Paulo, 09 jun. 1937.

Valsa”, de João de Souza Lima; “Valsa nº1”, de Dinorah de Carvalho; “Valsa nº2”, de Clorinda Rosato; “Valsa em Fá Sustenido”, de Camargo Guarnieri; “Valsa de Esquina nº5”, de Francisco Mignone; e “Saudosa”, de Artur Pereira.

A partir daí, a Discoteca Pública Municipal, no que diz respeito às gravações, passou a trabalhar na multiplicação de cópias para doação a instituições e pessoas ilustres, além da comercialização de tiragens limitadas. O fim das gravações em 1945 não significou apenas o encerramento dos registros de uma série, mas pontuou o final de um ciclo da Discoteca Pública Municipal.

Com a reformulação da organização da municipalidade em 1945, sob o governo de Abraão Ribeiro, o Departamento de Cultura passou a dividir as verbas com uma enorme estrutura, bastante dispendiosa na Secretaria de Cultura e Higiene. Todo o Departamento de Cultura sofreu um duro e derradeiro golpe, pois na tentativa de descentralizar as decisões na prefeitura de São Paulo, o novo prefeito afastou o Departamento do centro de comando, que passou a não responder mais direto ao prefeito, mas sim a um secretário municipal. A Discoteca viu suas verbas minguarem e suspendeu várias de suas atividades de maneira definitiva. A partir daí, o caráter de pesquisa que a Discoteca desempenhava foi substituído por um caráter mais burocrático, de órgão limitado ao oferecimento de um serviço público específico. A seção de Consulta Pública sobressaiu-se e os serviços ligados à pesquisa desmantelaram-se. Nesse sentido, a Discoteca terceirizou suas iniciativas de pesquisa através do Concurso Mário de Andrade de Monografias Folclóricas, instituído no mesmo ano de 1945.

Vários compositores foram constantes nas gravações da série ME, como Francisco Mignone e Dinorah de Carvalho, mas dos compositores que gravaram pela Discoteca, o que mais se aproximou da instituição foi Camargo Guarnieri. Além das canções gravadas pela Discoteca, que perpassaram quase todas as seqüências, o compositor estreitou relação de amizade com Mário de Andrade e passou a ser preterido para vários projetos do Departamento de Cultura. Além de reger o Coral Paulistano, em 1937 foi enviado como representante do Departamento ao 2º Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador. Sua função, segundo as prestações de contas enviadas ao Departamento de Cultura, era de “estudar e colher dados e documentação etnográfica”. Ao

maestro foi confiada elevada quantia em dinheiro para esse trabalho: 13:000\$000, para qual gastou 5:893\$800.

Guarnieri deixou clara sua gratidão às oportunidades que lhe foram oferecidas na instituição e no Departamento de Cultura. Em entrevista ao jornal “A Noite”, em 1944, o compositor revelou tal sentimento:

Agora Camargo Guarnieri diz ao jornalista que ele nunca poderia ver as canções gravadas, se não fosse o Departamento de Cultura de São Paulo: “Devo isso a fina sensibilidade artística da diretora da nossa Discoteca, a poetisa Oneida Alvarenga, e a boa vontade do diretor do Departamento, o dr. Francisco Patti. E tive ainda a ventura de ver as minhas canções interpretadas por Cristina Maristany, uma das nossas grandes artistas.”²⁰²

Alguns discos da série ME, além da distribuição no Brasil e no exterior, foram usados no 31º Concerto Comentado de Discos.

A partir da década de 40, as gravações da série ME foram comercializadas em lotes de cópias confeccionadas pela Byington. Para assegurar a comercialização dessas cópias, os autores das melodias e das letras das canções da série ME assinaram termos de autorização, abrindo mão de qualquer lucro em benefício da Discoteca Pública Municipal. Cassiano Ricardo, Camargo Guarnieri, Clorinda Rosato, entre outros, abriram mão de todo espólio das gravações de suas canções e poemas, permitindo assim a gravação e comercialização dos discos. Porém, em alguns casos chama a atenção a preocupação de deixar claro a intenção filantrópica do projeto, assegurada na confecção da autorização onde se registrou a concordância da gravação mediante a renúncia de lucro. A comercialização serviria, portanto, para custear a continuidade do projeto. Os custos foram maiores do que o retorno e o desinteresse do poder municipal contribuiu para o fim da comercialização dos discos.

²⁰² Não me Preocupo, em Absoluto, em Fazer Música Brasileira: uma Palestra do Compositor Camargo Guarnieri. **A Noite**, São Paulo, 10 jan. 1944.

A série AP era dividida em dois ramos. O primeiro ramo era responsável pela gravação de vozes de pessoas ilustres do Brasil. O critério de escolha levava em conta as realizações e o destaque dessas pessoas em suas áreas de atuação. Tal arquivo foi chamado de Homens Ilustres do Brasil. O segundo ramo utilizava textos padrões para gravar as vozes de desconhecidos, homens do povo, com o intuito de analisar as construções fonéticas objetivando o estudo da fala e do canto. Esse arquivo chamava-se Pronúncias Regionais do Brasil.

A nova tecnologia sonora foi usada em várias partes do mundo como ferramenta de estudos, desde a descoberta da fixação do som em mídias analógicas. Com a popularização do fonógrafo de Edison vários pesquisadores lançaram mão desse expediente para fomentar suas pesquisas, gravando e comparando os sons produzidos pelo homem em vários segmentos das sociedades. Dessa forma, a busca pelo exótico nas periferias do planeta intensificaram-se e lançaram missões de descoberta científica e gravação de sons de ritos, vozes, músicas, entre outras manifestações, multiplicando institutos interessados nesses tipos de estudos em todas as partes do mundo.

Na Europa esse tipo de iniciativa não tardou a aparecer em vários países. Na Alemanha, na França, na Inglaterra e também nos Estados Unidos, caso das Américas, surgiram institutos de pesquisas experimentais. A tecnologia de gravação e reprodução sonora já era vista como auxiliar importante nos estudos de fonética. No Brasil, a Discoteca foi pioneira nesse tipo de iniciativa, que foi comparada às realizações estrangeiras nesse campo de pesquisa. À imprensa isso não passou em branco e logo o reconhecimento foi alardeado, não só no campo do estudo fonético, mas também no campo do estudo musical e o uso do gramofone logo foi visto como ferramenta de extrema importância para esses estudos:

Ele (*O gramophone*) figura como utilíssimo instrumento da etnografia musical e tem exercido mesmo uma particular influência sobre a música contemporânea (música do extremo Oriente, da Arábia, da Hungria, da América, etc.) Existem atualmente vários arquivos fonográficos: Museu fonéticos da Sociedade de Antropologia (1900) e Museus da palavra (1911) em Paris; o Phonogrammarchiv (1920) o do Instituto de Psicologia (1904) e o Lantarchiv (1920) de Berlim; e o arquivo da academia de ciências de Viena (1899); além de diversos arquivos de diferentes institutos ou museus etnográficos. Entre nós

existe o Museu da Palavra, iniciado pelo Departamento de Cultura da Municipalidade.²⁰³

No Arquivo de Pessoas Ilustres, o plano inicial era gravar a voz de várias personalidades de destaque em suas áreas de atuação. Nilcéia Baroncceli fez o levantamento dos prováveis nomes:

Pela documentação arquivada deduz-se que a primeira fase do Arquivo da Palavra compreenderia a gravação das vozes de: Alcântara Machado e Paulo Prado, escritores; Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, poetas; Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, pintores; Júlio de Mesquita Filho e Rubens do Amaral, jornalistas; João de Souza Lima e Antonio Rudge, virtuosos; Camargo Guarnieri e João Gomes Júnior, compositores; Maria da Glória Capote Valente e Cândido de Arruda Botelho, cantores; Anhaia Mello e Jaime da Silva Telles, arquitetos; Victor Brecheret e Lasar Segall, escultores; Henrique Bayma e Cirilo Júnior, deputados estaduais; Tomás Lessa e Abraão Ribeiro, vereadores; Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, atores. Armando de Salles Oliveira e Fábio da Silva Prado, governador do estado e prefeito da cidade; Oduvaldo Viana, teatrólogo; Almeida Júnior, educador; Dom Duarte Leopoldo e Silva e Frei Luis de Sant'anna, sacerdotes ilustres; Waldemar Martins Ferreira, advogado; Dr. Aires Netto, médico; Lucio Martins Rodrigues, engenheiro; e Reynaldo Porchat.²⁰⁴

Porém, apenas alguns desses nomes gravaram de fato suas vozes para o arquivo. Dos três ramos de gravações da Discoteca, esse foi sem dúvida o mais efêmero e gravou por pouco tempo. Não há registros sobre os motivos, mas percebe-se, quando se compara o plano inicial do plano executado, que o fim desse arquivo foi bastante precoce. Os motivos do fim do projeto, segundo Oneyda Alvarenga no relatório de 1942, são muitos, mas nenhum foi elencado em qualquer outro documento. No mesmo ano, Oneyda descreve os resultados desse trabalho no que diz respeito à formação do arquivo:

O Arquivo da Palavra compreende presentemente 17 discos, dos quais 14 formam uma coleção para estudo das pronúncias regionais do Brasil. Os trabalhos desta coleção contaram com a colaboração do eminente filólogo

²⁰³ ARCHANJO, op.cit., p.18.

²⁰⁴ BARONCCELI, Breve... p. 9.

brasileiro Antenor Nascentes e do poeta Manuel Bandeira. [...] Os restantes 3 discos pertencem à coleção de vozes de homens ilustres do Brasil. Destina-se a ser um documentário histórico, esta coleção ficou infelizmente paralisada, tal como a série ME, por razões várias.

As pessoas que gravaram suas vozes faziam a leitura de algum trecho de livro. Camargo Guarnieri, por exemplo, recitou excertos da obra *Aspectos da música brasileira* de Mário de Andrade. Os nomes que gravaram para esse arquivo foram: o intelectual José Alcântara Machado d'Oliveira, o jornalista Rubens do Amaral, o pianista João de Souza Lima, o compositor Mozart Camargo Guarnieri, o pintor e escultor Lasar Segall e a atriz Dulcina de Moraes. Essas pessoas eram convidadas e ficavam à vontade para escolher o dia e horário de sua preferência para a gravação, como atesta correspondência nesse sentido para Paulo Prado, que por motivo ignorado não gravou sua voz para o Arquivo: “Exmo Paulo Prado, reiteramos o convite que esta sessão lhe dirigiu a fim de que procedêssemos a gravação de sua voz, solicitamos a V. Excia. a gentileza de fixar a data que achar conveniente para o fim acima aludido”.²⁰⁵

O outro ramo do Arquivo da Palavra foi o de Pronúncias Regionais do Brasil. Com a ajuda de um filólogo, o Sr. Antenor Nascentes, e de um poeta, Manuel Bandeira, a Discoteca confeccionou textos padrões com os aspectos mais capciosos da língua nacional, onde as diferenças regionais se explicitavam com mais intensidade. O texto foi escrito pelo poeta, enquanto o filólogo supervisionou a formação das frases, indicando o que era necessário para alcançar os objetivos propostos para a análise das diferenças de pronúncia entre as regiões escolhidas. O projeto previa a divisão do Brasil em sete zonas fonéticas.

Inicialmente pensou-se em recolher representações de todos os estados, mas sob intervenção de Antenor Nascentes, o país foi dividido nas seguintes zonas fonéticas: Amazônia (depois região norte), nordeste, Bahia, Distrito Federal (Rio de Janeiro), Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul. Buscando representantes dessas zonas fonéticas, a Discoteca procurou criar um mosaico das pronúncias que seriam estudadas.

²⁰⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Correspondências Enviadas. Ofício 144/37. DOC 4789.

Para dimensionar as diferenças de pronúncia com maior precisão, os representantes dessas zonas fonéticas ainda foram divididos em dois grupos, os cultos e os incultos. Uma vez que os textos padrões deveriam ser lidos em uma única vista de olhos, para que houvesse maior espontaneidade na leitura, os incultos não podiam ser analfabetos, mas sim pessoas alfabetizadas com um razoável nível de leitura. Vários dados eram recolhidos, a fim de se considerar todos os detalhes que poderiam fazer a diferença nas pronúncias. Desta forma, levava-se em conta não só o local de nascimento dos indivíduos, mas também o tempo que estavam fora dos seus locais de origem (as gravações foram feitas basicamente no Rio de Janeiro e em São Paulo), local de nascimento dos pais, enfim, a Discoteca levava em conta as interferências ambientais nos escolhidos.

As gravações foram feitas no Rio de Janeiro, com exceção das gravações dos representantes de São Paulo. Alguns motivos permearam essa decisão. Na maior parte dos locais escolhidos como zonas fonéticas não havia estúdios de gravação e os custos para transportar o material de gravação da Discoteca elevariam o orçamento para o projeto, inviabilizando-o. O trabalho com gravador portátil seria mais demorado e não garantiria a mesma qualidade de gravação. O Rio de Janeiro, como capital do país, atraía indivíduos que poderiam representar todas as zonas fonéticas no mesmo lugar, pois a cidade era o centro político brasileiro e, além de atrair cidadãos de toda a república atrás de oportunidades, aglomerava um bom número de serviços federais, com funcionários de todas as partes do país. Efetuar as gravações com o Presto seria absolutamente desnecessário, diferente das gravações da série FM.

No Rio de Janeiro as gravações foram feitas com a colaboração do professor Antonio Sá Pereira. Os escolhidos para fazer parte do projeto foram os seguintes indivíduos: paraense culto: Genaro Ponte Souza, 43 anos, deputado federal natural de Belém. Já havia viajado para a Europa, além de Rio a trabalho. Formado em direito. Pais e Avós de Belém; paraense inculto: Emanuel Schmidt, 24 anos, músico dos fuzileiros navais, natural de Belém. No Rio havia cinco anos. Pais e avós do Pará, com exceção ao avô paterno que era alemão; nordestino culto: Cícero Dias, 29 anos, pintor, natural de Recife. Não chegou a concluir o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes. Viajava entre o Recife e o Rio, mas estava na maior parte do tempo em Recife. Pais e avós do Recife; nordestino inculto: Aristóteles Borges de Barros, 27 anos, músico dos fuzileiros navais, natural do Recife, no Rio havia dois anos. Pai e avós baianos, mãe pernambucana; baiano

culto: Pinheiro de Lemos, 30 anos, jornalista natural de Santo Amaro no estado da Bahia. No Rio havia quatro anos. Pais e avós baianos; baiano inculto: s/ informação do nome e idade. Natural da Bahia, havia um ano e meio no Rio de Janeiro. Pais naturais do sertão da Bahia e avós italianos; carioca culto: Antenor Nascentes, 51 anos, professor de português no Colégio Pedro II e foneticista, natural do Rio de Janeiro. Formado em direito. Já viajara para os EUA, Europa, Egito, Palestina e várias repúblicas da América do Sul. Pais cariocas, avós paternos naturais de Itaguaí, avô materno alemão e avó materna gaúcha; carioca inculto: Agenor Santos, 50 anos, *chauffer* natural do Rio de Janeiro. Nunca havia viajado. Pai e avós paternos baianos, mãe e avó maternas cariocas e avô materno sergipano; mineiro culto: Bias Forte, 46 anos, deputado federal natural de Barbacena. Pais e avós de Barbacena; mineiro inculto: Erineu Nelson Moreira Ghelli, 21 anos, músico dos fuzileiros navais, natural de Ponte Nova. No Rio havia dois anos. Pai e avós paternos mineiros, mãe e avós maternos italianos; gaúcho culto: Ernani Fornari, 37 anos, escritor natural de Rio Grande. Possuía curso incompleto de direito. Pai e avós italianos, mãe gaúcha. No Rio havia dois anos; gaúcho inculto: Gilberto Guimarães, 21 anos, músico dos fuzileiros navais, natural de Pelotas. No Rio havia três anos. Pais e avós gaúchos; paulista culto: Antonio Carlos Couto de Barros, 34 anos, bacharel e professor na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, natural de Campinas. Viajara várias vezes à Europa. Pais e avós maternos campineiros, avós paternos portugueses; paulista inculto: Argemiro Pontes, 46 anos, bedel da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, natural de Santo Amaro. Pais e avós maternos de Santo Amaro, avós paternos de Itapeverica.

A Discoteca procurou introduzir um representante culto e outro inculto para proceder um estudo comparativo entre as maneiras de falar determinadas pela formação intelectual dos indivíduos e as suas diferenças. Como o texto deveria ser lido em uma única olhada, para depurar interferências no ritmo das pronúncias advindas da decoração, os indivíduos incultos deveriam ser alfabetizados.

Boa parte dos escolhidos fazia parte do Corpo de Fuzileiros Navais e da Câmara dos Deputados. Como, excluindo-se as gravações dos paulistas, as gravações foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro e a sede dessas duas entidades estava fixadas nessa cidade, em um mesmo local foi possível realizar várias gravações de representantes de quase todas as zonas fonéticas.

Nota-se que o próprio foneticista Antenor Nascentes também colaborou com o projeto como “entrevistado”, gravando sua voz para o Arquivo. Levando em conta que o “carioca culto” foi representado por um dos pensadores do texto padrão, conhecedor dos fonemas mais importantes inseridos no texto, podemos especular que houve uma “contaminação” e possivelmente uma leitura enviesada dos dados recolhidos, podendo ter influenciado nos resultados obtidos pelo Departamento de Cultura posteriormente.

Quando do 1º Congresso da Língua Nacional Cantada realizado entre 7 e 14 de julho de 1937, Manuel Bandeira explicou sobre a produção do texto padrão que foi lido pelos escolhidos para o projeto das Pronúncias Regionais do Brasil:

Tive a honra de receber do Sr. Mário de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a incumbência de redigir um texto padrão que servisse ao estudo das pronúncias regionais do Brasil. O texto devia obedecer às seguintes condições: ser bem simples, bem popular, e durar de 2 a 3 minutos. Podia ser composto de frases soltas. Para melhor desobrigar-me da tarefa que me foi cometida, procurei ouvir o filólogo Sr. Antenor Nascentes, professor catedrático de português no colégio Pedro II, o qual me forneceu uma lista de fonemas cuja pronúncia lhe parecia mais relevante de apurar. São eles: a)Vogais protônicas; b)Hiatos; c)l velar; d)r consoante surda; e)r final; f)s consoante surda; g)s consoante sonora; h)s final; i)z final; j)lh; k)nh; l)Grupos Consonantais”.²⁰⁶

Junto com esses fonemas selecionados por Manuel Bandeira sob influência de Antenor Nascentes, o poeta recolheu opiniões de Souza da Silveira e de Mário de Andrade, e ainda achou conveniente verificar as seguintes características: “lia”, em família; “ei”, em inteiro; manteiga; beiju; teimou; o tônico e “o” e o “nio” em Antonio; homem; “x”, em próximo; uma; ruim; luas; “j” em juiz; jejuns; “por”, como preposição; não átono em “não sei não”; mais; “qu” em questão; “oi”, em oito, oitocentos e oitenta; o numeral dois; o “ou”, em afrouxe; “e”, em feche; “éi”, em assembléia; muito; “eis”, em amáveis e admiráveis; a craseado; Virgem Maria; “ô”, em garôa; “dio”, em rádio; “a” e “e” na primeira pessoa do plural do perfeito do indicativo dos verbos da 1ª

²⁰⁶ DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL. **Pronúncias Regionais do Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1937. p. 02.

e 2ª conjugações (falamos, tivemos); “ai”, em caixas; “ou”, em lavoura; “ai”, em Jaime; influência da vogal tônica sobre a protônica (esqueceu, esqueci), etc.

As frases soltas, desconexas e sem segmento lógico deveriam ser lidas duas vezes para confirmação da pronúncia. O texto apresentado e utilizado foi o seguinte:

Ceará, capital Fortaleza. Rio Grande do Norte, capital Natal.
 Elle esqueceu que a luz dos planetas é immóvel.
 Que família!
 Tráz-ante-hontem adquirir um bilhete de loteria inteiro. Perdi.
 O advogado da companhia já deu o parecer.
 Quem foi que disse que eu era de Pernambuco? Eu não sou pernambucano não!
 O juiz teimou.
 Véspera de Santo Antonio tomei o bonde de Barcas próximo do Quartel General. Ao subir no estribo, esbarrei numa mulher vesga.
 No alto daquelle morro tem um pau d’arco pequenininho.
 Acompanhe sempre o menino: O príncipe é ruim.
 O livro em que vem apontados por sua ordem os dias dos mezes com os nomes dos santos, as luas, os feriados, os jejuns, se chama folhinha.
 Por quanto o senhor vende o tordilho?
 Quem desdenha quer comprar.
 O que é que elle contou? Não sei não.
 A pesca é uma das indústrias mais rendosas.
 Nesta questão estou de corpo e alma com o meu compadre.
 Tio Pio viu que a água do rio subiu muito.
 O excelente animal nasceu a 8 de março de 1882.
 Não Afrouxe: feche a Assembléia.
 A porteira apodreceu muito.
 Enquanto se mantiver o ensino empregado, o collegio formará homens amáveis e às vezes admiráveis.
 Virgem Maria, que garoa!
 Nós já fallamos no rádio. Tivemos êxito absoluto.
 O Camondongo se escondeu.
 Esqueci-me de tapar as 14 caixas de paima.
 Ludgero começou uma lavoura de feijão.
 Jayme gosta de manteiga, ameixa, beiju e tapioca.
 Eu me escondi no primeiro andar.
 Não continúe.

O texto permitia um estudo comparativo através dos principais fonemas, já apontados por Manuel Bandeira. Outros textos escolhidos foram os religiosos. Na falta de outro texto de domínio geral, recorreu-se a textos religiosos, de conhecimento geral. Escolheram o “Padre-Nosso” e “Ave

Maria” como textos a serem declamados de memória (sabendo-se que eram textos de conhecimento absoluto). Os textos religiosos também foram escolhidos por vários outros fatores. A leitura do texto padrão podia ser perturbada por vários motivos, como timidez diante do microfone, dificuldades de leitura, etc. As orações permitem uma declamação com uma dicção mais espontânea. Mesmo assim excluiu-se o analfabeto, pois a leitura teria que ser decorada, atrapalhando a timbração e o ritmo da leitura de um texto desconhecido, o que não permitiria comparação em relação a um texto memorizado, como o religioso.

Os resultados desse trabalho da Discoteca não tardaram a aparecer. Em julho de 1937, o Departamento de Cultura, através da Discoteca Pública Municipal e os resultados das pesquisas sobre a fala no Arquivo da Palavra, lançou a publicação Anteprojeto de Língua Padrão para discussão no 1º Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em julho daquele mesmo ano sob organização do Departamento de Cultura. A publicação visava abreviar a publicação de resultados prévios desse trabalho que foi apresentado no Congresso. E no mesmo ano, após o Congresso, a Discoteca lançou a publicação Pronúncias Regionais do Brasil, com os detalhes da coleta da série Arquivo da Palavra, Pronúncias Regionais do Brasil.

A imprensa noticiou a participação da Discoteca no Congresso da seguinte maneira:

Este Congresso terá uma secção dedicada especialmente à phonética brasileira, secção que contará com a presença de alguns dos maiores philólogos nacionaes. A contribuição talvez mais interessante a esta secção de phonética será a do próprio Departamento de Cultura, que consistirá na apresentação de uma série de discos de pronúncia regional, pelo Archivo da Palavra da Discotheca Pública. [...]. Esse foi o trabalho principal a que se dedicou a Discotheca Publica, como collaboração ao Congresso da Língua Nacional Cantada.²⁰⁷

A realização do Congresso, além de seu caráter cientificista, ainda funcionou como ferramenta para o plano de retorno dos paulistas ao poder central, conforme observa Maria Elisa Pereira, ao estudar o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada:

²⁰⁷ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Discoteca Oneyda Alvarenga: **Hemeroteca**. DOC 07.

Dentre todas as realizações do DC, a efetivação do Congresso foi muito oportuna para o grupo político paulista que visava chegar ao poder federal, por reunir intelectuais, artistas e pessoas influentes em seus respectivos estados para discutir o Brasil. Paulo Duarte ofereceu a chave para desvendar a dimensão do evento: ‘por aí se vê o que era o Departamento de Cultura. Sem ele seria impossível esse grande comício cultural com a presença de especialistas de todo o Brasil’. Sob uma ditadura às vésperas de endurecer, brasileiros debateram diferenças brasileiras (refletidas nas diversas pronúncias) e os paulistanos ofereceram, como proposta de identidade e unificação, uma língua-padrão. [...] Mesmo cercado por uma classe política que apoiava e incentivava as propostas culturais e educacionais de Mário de Andrade, um congresso desses, na São Paulo de 1937, para traçar regras para um canto erudito, pode parecer, hoje em dia, um acontecimento ao mesmo tempo extraordinário e extremamente elitista. Mas o debate sobre o que é nação e como a língua a espelha era uma preocupação constante.²⁰⁸

O Congresso da Língua Nacional Cantada aparecia como projeto que poderia se chocar com os interesses do grupo que estava preste a dar o golpe. À frente, São Paulo tomava para si, mais uma vez, a iniciativa de discutir o que era a brasilidade, a busca pela identidade nacional. Mas desta vez, diferente de 1922 e o grupo inconseqüente da “Klaxon”, o cientificismo do grupo da “Revista do Arquivo” deu o tom dos trabalhos no Congresso. Mário de Andrade, como observa Maria Elisa Pereira, ao contrário de 22, quando o autor foi recebido com uma saraivada de vaias nas portas do Municipal, foi ovacionado “em todas as dependências do Teatro Municipal”.

O Congresso tinha como objetivo discutir e criar um padrão para a língua nacional na produção artística, bem como teatro, canto, etc. Várias teses foram apresentadas. Mário de Andrade apresentou “Os Compositores e a Língua Nacional, a Pronúncia Cantada e o Problema do Nasal Brasileiro Através dos Discos”.

O Departamento de Cultura, ao lançar o Anteprojeto de Língua Padrão, escolheu o carioca falado, excetuando-se os excessos, como língua-base para a composição artística nacional. Várias teses corroboraram com as impressões publicadas pelo Departamento e a opção pelo padrão carioca. Segundo Maria Elisa, Otávio Beviláqua em “Algumas Proposições e Quesitos”; João Itiberê da

²⁰⁸ PEREIRA, Maria Elisa. **Mário de Andrade ensaiando a unidade do Brasil**: um estudo sobre o canto nacional. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2004. 234f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004. p. 130-132.

Cunha, com “Algumas Notas para o Congresso da Língua Nacional Cantada”; Pedro Jatobá, em “Colisão Entre as Acentuações Verbal e Musical no Canto”; Murilo de Carvalho, em “Os Compositores e a Técnica do Canto”; entre outros apresentaram conclusões nesse sentido. Porém, todos também ofereceram contribuições e apresentaram modificações a serem adotadas na tese inicial.²⁰⁹

A Discoteca colaborou com os estudos apresentados no Congresso através das pesquisas do Arquivo da Palavra, como vimos, publicadas em Pronúncias Regionais do Brasil, que procurou explicitar as diferenças entre as falas regionais e suas peculiaridades intrínsecas.

Uma outra intenção em relação ao Arquivo da Palavra registrada na documentação administrativa da Discoteca era a da constituição de um Gabinete de Fonética Experimental. A idéia baseava-se na necessidade de estudar a fundo o ramo da fonética e ampliar as possibilidades de pesquisa através de um amplo acervo de vozes e de uma estrutura adequada. Para isso, Mário de Andrade tentou lançar mão da experiência de um instituto português nessa questão. Em 04 de abril de 1936, o chefe do Departamento de Cultura enviou uma carta ao Centro de Estudos Filológicos da Junta de Educação Nacional de Lisboa, com uma série de dúvidas sobre a construção de um Laboratório de Fonética e com um convite para um determinado funcionário assumir a construção e a direção desse laboratório na Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura. A resposta desse mesmo funcionário foi enviada em 30 de abril do mesmo ano.²¹⁰ Primeiramente esse funcionário declinou do convite, alegando que era funcionário do estado e que sua saída implicaria na perda de seu posto para outro, assim, tal troca dependeria de custos muito elevados para compensar sua vinda ao Brasil, com toda sua família.

Em relação ao Laboratório de Fonética Experimental, o funcionário alegou que não poderia colaborar muito, pois não conhecia o conteúdo da proposta do Departamento de Cultura, mas explicou de forma superficial sobre as diferenças entre propostas nesse sentido e as construções adequadas. O funcionário explicou que havia três tipos de laboratórios que implicavam investimentos diferentes: O primeiro, para estudo de alta fonética, que compreendia três ramos:

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**: Série Correspondências Recebidas. DOC s/nº.

filologia, acústica e música. Para tal, eram necessárias instalações com aparelhagem volumosa, e um corpo de funcionários altamente especializados, entre eles dois foneticistas e dois músicos; outro seria um laboratório de fonética escolar, para ensinar numa faculdade de letras, por exemplo, e poderia ser constituído de aparelhagem mais simples e uma equipe menos numerosa; um terceiro compreenderia a formação de um atlas fonético, através de um laboratório de fonética aplicada, para estudo das diferenças regionais de fonética. O último caso parecia se aplicar melhor ao desejo da Discoteca Pública Municipal. Mas o Laboratório nunca foi constituído, resumindo-se apenas na recolha do material para o acervo e nos estudos superficiais desse material.

Infelizmente a assinatura de reposta dada pelo funcionário é absolutamente ilegível e, como a Discoteca não possui cópia da carta enviada, o nome do funcionário em questão é desconhecido.

A terceira série de gravações da Discoteca era a série F. Essa série visava recolher fragmentos do folclore musical em locais onde a civilização moderna ainda não tivesse interferido e modificado de forma permanente essas manifestações, que estavam fadadas ao desaparecimento diante da expansão das cidades e do estilo de vida oferecido pela modernidade. Esse procedimento visava colocar em prática as resoluções do Congresso Internacional das Artes Populares.²¹¹

Ao contrário das outras séries, que podiam ser registradas em estúdio, os fonogramas da série F tinham necessariamente que ser gravados *in loco*, pois as manifestações que a Discoteca desejava gravar estavam preservadas em estado puro nos locais de origem. Por isso, para conduzir essas gravações, a Discoteca adquiriu um gravador portátil com o intuito de buscar no campo de pesquisa esses registros.

O gravador em questão era um modelo fabricado pela Presto Recorder, importado pela Casa B. R. Rand, comprado na The M. Simons and Son Company de Nova York em 1936. A gravação era executada em disco de alumínio com base em acetato e fixada por endurecedor químico, também fabricado pela Presto Recorder: Presto disclube e Presto Sapphire Needles. O gravador era um modelo semelhante ao utilizado por Byrd em sua expedição ao Pólo.²¹²

²¹¹ Congresso Internacional das Artes Populares, realizado na cidade de Praga, em 1928, por intervenção do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual.

²¹² Richard Evelyn Byrd, almirante estadunidense, chefiou uma missão de descobrimento e experimentos ao Pólo Sul

O uso do gramofone, como já vimos, foi largamente utilizado nos estudos de música e fonética em várias partes do mundo. A Discoteca, ao lançar mão desse tipo de registro para uso nos estudos do folclore, chama a atenção de espectadores das mídias especializadas e da própria imprensa:

Grande importância vem tomando o disco de gramophone para o estudo da fonética e da lingüística e já se constata a existência dele em vários países e escolas de ensino lingüístico que agem exclusivamente com auxílio do Gramofone. Outro tanto diga-se do estudo do “Folclore musical” para o qual já existem Discotecas em que já se recolheram milhares de discos que conservam e divulgam os cantos populares recolhidos diretamente da voz do povo.²¹³

Tendo como horizonte a idéia de uma hegemonia nacional paulista pela cultura e ciência, conforme observamos no primeiro capítulo, São Paulo irradiaria sua influência pelas pesquisas de reconhecimento cultural, colaborando decisivamente com a construção de uma identidade brasileira. Essa construção partia necessariamente do estado que ajudou a desbravar o Brasil geograficamente e, a partir de então, daria sua contribuição no processo de descobrimento cultural, impulsionado por um espírito desbravador herdado das expedições de bandeirantes. Fábio Prado, em 1936 discursou:

Nos dias de hoje desapareceram as caravanas das conquistas e as monções do ouro. Mas o que não desapareceu das lembranças do paulista é o tamanho da pátria que ajudou a construir. Dar as novas incursões pelo Brasil de hoje, com as bandeiras da nova mentalidade, buscando uma cada vez maior aproximação de espíritos. Nelas, São Paulo, mais ardoroso do que nunca, carregará nomes novos para, ao lado de outros, do norte, do centro e do sul, na mesma côr, pintarem um novo mapa, um mapa novo e maravilhoso, que é o mapa da brasilidade.²¹⁴

entre 1933 e 1934.

²¹³ ARCHANJO, op. cit., p. 19.

²¹⁴ PRADO, Fábio. Palavras do Dr. Fábio Prado no microfone da rádio São Paulo. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: PMSP, 1936, v. XIX., p. 20.

Os paulistas estavam prontos para as novas caravanas, as novas “bandeiras e entradas” de descobrimentos, porém, ao invés de índios e ouro, os paulistas iniciariam uma missão de descoberta cultural e científica, no intuito de ratificar sua posição de liderança da nação. No entanto, na prática cotidiana, os registros folclóricos tinham uma função objetiva bem definida e que se aproximava de um projeto mais global do Departamento de Cultura: servir de matéria-prima para músicos. Ou seja, o que orientava essas pesquisas era a necessidade de organizar um acervo amplo de material de consulta que trouxesse os elementos necessários aos músicos na construção de uma composição nacional. Por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, o “Diário da Noite” traduziu bem os objetivos mais imediatos da Discoteca em suas empreitadas folclóricas:

Com toda essa documentação folclórica, visa a Discoteca não só um melhor conhecimento do nosso povo através dos seus costumes e tradições, como fornecer aos nossos compositores uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional.²¹⁵

Os primeiros registros folclóricos da Discoteca Pública Municipal ocorreram em Itaquaquecetuba no dia 03 de maio de 1937, inaugurando as gravações da série F. Nesse dia a Discoteca recolheu registros sonoros de uma dança religiosa chamada Dança de Santa Cruz. Três dias depois, de volta a São Paulo, a Discoteca passou a gravar detalhes das músicas das Festas do Divino Espírito Santo em Santo Amaro. Nessa ocasião, segundo Oneyda Alvarenga relatou nas fichas catalográficas do fichário da Discoteca Pública Municipal, o Departamento de Cultura providenciou a vinda de um grupo da cidade de Lambari (MG) para apresentação nas Festas do Divino. Oneyda Alvarenga, como natural de Varginha, cidade próxima a Lambari, já conhecia o trabalho do grupo e indicou-o a Mário de Andrade que interveio nesse sentido. Ainda segundo as fichas, os responsáveis pelo registro foram Benedito Pacheco e Luis Saia. No primeiro dia a Discoteca registrou o seguinte: duas danças coletivas, a Caninha Verde e o Cateretê; dois cantos puros, uma Embolada e uma Modinha; uma dança dramática, a Folia de Reis; e por último,

²¹⁵ No Mundo dos Discos. **Diário da Noite**, São Paulo, 18 ago. 1938.

dividido em dois dias de gravação, no próprio dia 06 e no dia 09 do mesmo mês e ano, a gravação de uma dança dramática, a Congada.²¹⁶

Todo esse trabalho gerou uma série de fonogramas que se incorporaram definitivamente aos acervos da Discoteca Pública Municipal e ficaram à disposição de pesquisadores interessados. Foram os primeiro registros da série F. Porém, a maioria absoluta dos fonogramas incorporados aos acervos da Discoteca foi recolhido mais tarde, no ano seguinte, por iniciativa da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Entre fevereiro e julho de 1938, uma equipe de quatro pessoas percorreu seis estados do nordeste brasileiro registrando o folclore musical nacional em suportes como notações em pentagramas, cadernetas de campo, filmes pathé, fotografias e principalmente discos. Para tal empreitada o Presto Record foi reformado em 17 de agosto de 1937. A idéia inicial era de que a Missão de Pesquisas Folclóricas iniciasse em dezembro de 1937, porém o golpe de estado concretizado por Getúlio Vargas em 10 de novembro do mesmo ano acabou gerando certa desconfiança no chefe do Departamento de Cultura, que resolveu adiar o trabalho. Com a turbulência política instalada, Mário de Andrade, que pretendia fazer parte da equipe de pesquisa, abandonou a idéia e permaneceu em São Paulo para tentar garantir o êxito da empreitada. Oneyda Alvarenga procurou justificar ao público um empreendimento de tal envergadura, nas pretensões e nos custos elevadíssimos, via imprensa da seguinte maneira:

Na verdade, pouquíssimos são os compositores que tem a felicidade de poder viajar pelo país e estudar as músicas e os costumes do povo. Os fonogramas suprem essa impossibilidade, e suprem satisfatoriamente. Na verdade, não há que substitua o disco como documentação musical. A grafia musical, valioso auxiliar onde falta o disco, não é documento completo, pois que lhe faltam os timbres vocais e instrumentais, as características de execução instrumental e emissão vocal, etc. que nenhuma descrição, por mais detalhada que seja, pode demonstrar. Que adiantaria, por exemplo, descrever como soa uma viola ou um determinado tambor?²¹⁷

²¹⁶ Mário de Andrade conclui tal classificação de gênero pelo caráter funcional da música e esclareceu suas conclusões em *Ensaio sobre música brasileira*.

²¹⁷ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**. Hemeroteca: Texto para publicação no “Diário da Noite”. DOC s/nº.

A necessidade de criar um acervo para estudo, onde o músico teria contato com aspectos da música que não podiam ser grafados da maneira tradicional, no pentagrama, ou de qualquer outra forma não mecânica, justificava as empreitadas no sentido de registrar as canções *in loco*. Tratava-se de transportar para as salas de estudo da Discoteca as sensações que os instrumentos causavam nos espectadores que acompanhavam ao vivo execução desses instrumentos, o timbre, a batida forte ou fraca, etc. E mesmo os elementos que eram possíveis de tradução no pentagrama ainda sofriam o risco de serem interpretados através de um olhar enviesado sobre a canção executada. A gravação não corria esses riscos, era capturada da maneira que era executada e por isso constituía um material mais fidedigno em comparação aos pentagramas.

Um fator determinante para o êxito na pesquisa que a Missão realizou no nordeste foi a metodologia empregada. A recolha do material era calcada em técnicas científicas de estudo etnográfico. Esse conhecimento foi transmitido fundamentalmente em um curso patrocinado pelo Departamento de Cultura entre maio e outubro de 1936. O curso foi ministrado por Dina Lévi-Strauss²¹⁸ com a finalidade de iniciar folcloristas no trabalho de estudo de campo. Nos seis meses de duração do curso foram ministradas 23 aulas que versavam os seguintes temas: Antropologia Física; O Folclore; Análise de Objeto Decorado; A Música; Instrumentos Musicais; A Dança e o Drama; Os Jogos; Contos, Lendas, Mitos e Provérbios; Cultura Material; Classificação dos Objetos; Plano de Habitação e Arranjo das Diferentes Partes; O Fogo: Armas e Instrumentos; O Arco e a Flecha, A Tecelagem e A Cerâmica; e Lingüística.²¹⁹ O curso teve a frequência de 61 alunos, entre eles Luis Saia, que mais tarde foi chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, e Oneyda Alvarenga.²²⁰

O Curso de Etnografia alcançou pleno objetivo e acabou influenciando a criação de um Clube de Etnografia e Folclore, mais tarde Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo Mário de Andrade como presidente e Dina Lévi-Strauss como 1ª secretária.

²¹⁸ Antropóloga francesa que antes de desembarcar no Brasil trabalhou como assistente no Musée de l'Homme em Paris. Sua vinda ao Brasil foi consequência da contratação de seu marido Claude Lévi-Strauss para ministrar disciplina na recém-criada Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo.

²¹⁹ O registro da 22ª aula se perdeu e, portanto, um dos temas é ignorado.

²²⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo SEF**. Apostilas, DOC.04 a DOC. 21; e Livros de Presença, DOC.01.

Além dos pesquisadores enviados, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga tiveram papel decisivo no êxito da Missão. Segundo Flávia Toni:

Entre os documentos da Missão, que foram zelosamente preservados por Oneyda Alvarenga, há várias indicações da presença de Mário na elaboração do roteiro, na escolha da equipe, na fixação dos métodos de colheita. [...] O autor de Danças Dramáticas, estudioso experimentado, tratou de fornecer a Luis Saia, técnico da Missão, instruções precisas sobre como e o que pesquisar.²²¹

Em relação ao papel de Oneyda Alvarenga, a autora analisa:

A chefe da Discoteca, por sua vez, orientou o grupo ao normalizar as fichas em que seriam anotados os dados obtidos. [...] As fichas haviam sido criadas para os trabalhos subsidiados pela Discoteca e tinham a finalidade precípua de nortear o trabalho do pesquisador e facilitar a ordenação do material entregue a Oneyda.²²²

Oneyda Alvarenga ainda foi responsável por receber o material recolhido, analisá-lo, organizá-lo e sistematizá-lo para pesquisa nos fichários da Discoteca Pública Municipal. Além disso, a chefe da Discoteca ainda orientava a equipe nos resultados obtidos nos registros em suporte mecânico, informado-a sobre erros e acertos no manuseio do maquinário de registro, dando-lhe base informativa para os ajustes necessários.

A equipe escolhida para a Missão de Pesquisas Folclóricas era formada por Luis Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antonio Ladeira.

Saia era engenheiro de formação, amigo de Mário de Andrade, estava envolvido com as pesquisas folclóricas da Discoteca desde os primeiros registros. Como participante do curso de Etnografia e Folclore, era apto ao serviço de registro folclórico. Foi chefe da Missão de Pesquisas

²²¹ TONI, Flávia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/PMSP. p. 26.

²²² Ibidem.

Folclóricas e seu papel era o de tomar decisões, fazer os primeiros contatos com os informantes, auxiliar na recolha do material folclórico através de anotações, filmagens e fotografias, além de representar a Missão oficialmente junto às autoridades e às imprensas locais. Saia ainda era responsável por manter a constante comunicação com o Departamento de Cultura durante a empreitada. É possível traçar essas funções através da leitura da documentação referente ao Fundo Missão de Pesquisas Folclóricas do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, onde encontramos as correspondências entre a Missão e o Departamento de Cultura, reportagens em jornais locais, sempre com o chefe da equipe como porta-voz, os registros de autorias das fotos, entre outros indícios.

O austríaco Martin Braunwieser era maestro e estava ligado ao Departamento de Cultura através do Coral Popular, do qual era o regente responsável. Foi naturalizado brasileiro às vésperas da Missão de Pesquisas Folclóricas. Sua função era de executar notações musicais em pentagrama e registrar suas impressões a respeito das manifestações musicais encontradas e recolhidas. Muitos registros sonoros foram apenas grafados, como o canto de trabalho chamado “Canto de Padeiro”, por exemplo. As limitações de cunho econômico impediam o registro sonoro de tudo e, por isso, era preciso selecionar criteriosamente as manifestações que seriam gravadas em discos através do gravador Presto Recorder. A Missão trabalhava com um orçamento pré-determinado e com a saída de Mário de Andrade da chefia do Departamento de Cultura no dia 10 de maio de 1938, o novo diretor do Departamento de Cultura, Francisco Patti, exigiu que fossem observadas as limitações dos gastos da Missão. Parte dos registros em pentagrama foi publicado posteriormente pela Discoteca Pública Municipal em “Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos”, de 1946. Braunwieser também era responsável por direcionar o microfone de gravação durante a coleta sonora, orientado por seus conhecimentos musicais para selecionar o que era mais relevante registrar.

Benedito Pacheco era o técnico responsável pelo aparelho de gravação Presto. Desde a compra do aparelho, Pacheco prestava serviços de gravação à Discoteca, devido ao seu profundo conhecimento do aparelho em questão. Foi o responsável pelas adaptações técnicas na máquina, como a reversão do sentido de gravação, que originalmente era executado de dentro para fora do disco e teve que ser adaptado ao padrão brasileiro, que apresentava execução de fora para dentro

do disco. Pacheco era responsável pelo trato do aparelho, no seu transporte, manutenção e gravação. O aparelho recebeu intervenções em dois momentos, sempre supervisionado pelo técnico da Discoteca: em 10/04/37 e 17/01/38, na oficina da Erich W. Klemm, Laboratório de Radiotelephonia, que na época ocupava uma casa na praça José Roberto, 13A na avenida Tiradentes, conforme atestam os recibos de serviço. A primeira reforma tratou das adaptações técnicas que foram adotadas para o início das gravações da série F. A segunda reforma foi executada para uso na Missão de Pesquisas Folclóricas.²²³

Antonio Ladeira era o auxiliar geral. Não há documentos que permitam recuperar muito sobre essa figura na Missão de Pesquisas Folclóricas, apenas Benedito Pacheco, em entrevista concedida à Flávia Toni no IDART relata que se tratava de um funcionário da Discoteca Pública Municipal, apresentado a Oneyda Alvarenga por um eletricista do Teatro Municipal.

Apesar das funções absolutamente delimitadas, Benedito Pacheco revela que após algum tempo, quando os integrantes da Missão estavam já bastante entrosados, todos cumpriam todas as funções. O técnico musical relata que até mesmo o motorista do caminhão alugado pela Missão, após algum tempo, já fazia perguntas aos informantes e auxiliava nas diversas funções da equipe.

Segundo o Diário da Missão de Pesquisas Folclóricas organizado por Flávia Toni²²⁴, em 01 de fevereiro de 1938, Benedito Pacheco foi a Santos antes dos outros integrantes da Missão, para despachar o material da equipe. Apenas no dia 04 de fevereiro, em companhia de Mário de Andrade que os acompanhou até a estação ferroviária, os outros integrantes partiram às 10:00h da estação Luz, em um vapor em direção a Santos. O embarque para Recife só ocorreu no dia 06 do mesmo mês, no vapor Itapagé às 14:00h no porto de Santos.

Na primeira escala da viagem, no Rio de Janeiro, já no dia seguinte à partida, Luis Saia concedeu uma entrevista ao “Diário Carioca”, que foi publicada em 08 de fevereiro e onde o chefe da expedição justificou a missão:

²²³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM**. Série Recibos. DOC s/nº.

²²⁴ Através de um estudo em torno da documentação da Missão de Pesquisas Folclóricas, principalmente as cadernetas de campos, Flávia Toni confeccionou um completo diário dos passos da equipe que está arquivado no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Com os progressos verificados no mundo moderno, principalmente trazidos pelo rádio, estão se modificando rapidamente as nossas melodias populares tradicionais. Já se nota esse fenómeno nas cidades e no litoral do paiz, onde a influencia do rádio é mais directa. Torna-se, por isso necessário fixa-la quanto antes, para que não se percam definitivamente na memória das gerações. Ao mesmo tempo faz-se necessário gravar pelos processos científicos modernos as nossas canções e dansas, afim de que hoje, como amanhã, se possa determinar com rigor como canta e baila o nosso povo.²²⁵

Após escalas em Vitória, Salvador e Maceió, a equipe desembarcou em Recife no dia 13 de fevereiro e foi recepcionada por Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira, contatos de Mário de Andrade na cidade. A Missão também fez uma visita diplomática ao interventor do estado do Pernambuco, Agamenon de Magalhães.²²⁶ Já no primeiro dia no Pernambuco a Missão registrou em anotações impressões sobre os Maracatus, Frevos e Cabocolinhos, além de conceder uma série de entrevistas a jornais locais. As notícias da chegada da Missão ao Recife se espalharam por vários diários no nordeste: “A Ordem”, de Natal, e “A Gazeta de Notícias”, de Fortaleza, por exemplo, reproduziram a notícia publicada no “Diário Carioca” em 13 de fevereiro.²²⁷ Em 15 de fevereiro foi publicada no “Diário do Nordeste” de Recife a justificativa, por Luis Saia, da escolha dos estados do norte e nordeste para as primeiras incursões da Missão:

Temos um importante papel a desempenhar. O de fazer pesquisa sobre folklore. O norte é um campo vastíssimo para tal conhecimento e estamos certos de que aqui conseguiremos o de que necessitamos para a demonstração de que São Paulo se ressent. (...) Nossa idéia é percorrer todos os estados do norte. Pretendemos ir à Manaus e aí encerrar nossa missão. Pelo nordeste, porém, é onde melhormente se desenvolverá nossa atividade cultural, pois nesta região abundam motivos de arte. Estamos certos que o Pernambuco nos fornecerá copiosa documentação.²²⁸

²²⁵ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo MPF**: Série Recortes de Jornal. DOC.215.RJ9

²²⁶ Vários jornais locais notificaram esse encontro, como o “Diário da Noite”, Diário de Pernambuco”, “Diário do Nordeste” e “Jornal do Comércio”.

²²⁷ Idem. DOC.218.RJ12 e DOC.219.RJ13

²²⁸ Ibidem. DOC.220.RJ14

Lançando mão do diário estabelecido por Flávia Toni, observamos que a Missão passou 22 dias na cidade, registrando além dos Maracatus, Frevos e Cabocolinhos, impressões do carnaval de Recife, o Canto dos Carregadores de Piano, toadas de Bumba-Meu-Boi, Catimbó e Xangô. Os registros de Xangô foram marcados por muita dificuldade. Proibidos pela polícia, os Xangôs eram executados secretamente, mas em muitos casos sofriam com a perseguição policial. Os integrantes da Missão recolheram reportagens jornalísticas que atestam esse estado de tensão. No mesmo dia 13, em que várias reportagens noticiavam a chegada da Missão, o “Diário de Pernambuco” publicou:

Fechados Pela Polícia Vários Xangôs: A delegacia de investigações, prossequindo na campanha contra os xangôs, catimbus, cartomantes e outros centros de exploração da boa fé popular, prendeu nesses últimos dias vários contraventores e grande e variada cópia de material utilizado na feitiçaria.²²⁹

Reportagens de perseguição aos cultos afro-brasileiros foram recolhidas pela Missão em várias datas. “O Diário de Pernambuco” de 08 de março publicou reportagem intitulada: “Contra a Prática do Baixo Espiritismo”; e a “Folha da Manhã” de Recife, em 19 de março, levou a público nova reportagem intitulada: “Repressão Tensa aos Exploradores das Crendices Populares”, ambas relatando a campanha contra os cultos afros. Tal situação levou Luis Saia a relatar por carta o momento delicado que a Missão passava logo no início dos seus trabalhos:

Recife, 16/02/38: Aqui em Recife foi absolutamente necessário entrar em contato com o mundo oficial. O Agamenom me tratou muito bem, porém parece que a política dele é deixar o barco ser levado pela corrente que escolheu para as secretarias [...]. Dos secretários, o que está mais em contato com a batina é o Manuel Lubambo com a sua turma ultra direita da revista “Fronteiras” [...] Imediatamente ele me deu a entender que si a missão não quisesse ser embaraçada no seu trabalho aqui no estado do Pernambuco, eu deveria me afastar o mais possível do Gilberto Freire ou de qualquer outro elemento que não fosse da turma de “Fronteiras”. Qualquer desobediência de minha parte em relação á este pedido prejudicaria completamente o trabalho da Missão, pois os padres estão dando as cartas. Ora, essa turma católica é ariana e erradíssima. Por

²²⁹ Ibidem. DOC.217. RJ11

imposição dela foram fechados os Xangôs e apreendido todo o material das seções.²³⁰

Para garantir o bom andamento dos trabalhos, a Missão teve que se resignar ao poder local oficial, que era fortemente influenciado pela igreja. Após argumentar a favor das ciências, a Missão recebeu uma autorização especial para gravar os Xangôs excepcionalmente no Teatro Santa Izabel. O tom como Saia referiu-se a Manuel Lubambo e o relato a respeito das restrições ao nome de Gilberto Freyre dá o tom do clima político em que o Pernambuco estava inserido.

No dia 08 de março o grupo partiu em direção ao sertão pernambucano, inicialmente de trem até a cidade de Rio Branco e posteriormente de caminhão até Tacaratu. Segundo Braunwieser, em entrevista não gravada concedida a Flávia Toni, tal viagem contou com escolta militar, devido ao perigo que cangaceiros impunham à região. A incursão no sertão pernambucano durou oito dias e registrou Cocos, Torés, Aboios e o registro das danças dos índios Praiás na festa do Umbu. Nessa primeira incursão ao sertão, a Missão gravou em Tacaratu e Barão do Rio Branco, retornando ao Recife em 26 de março.

A quantidade de material recolhido já era enorme e muito rica, ao ponto de a Missão passar os dias, entre 17 e 23 de março, organizando suas anotações e preparando a primeira remessa de material a ser enviada a São Paulo. No dia 23, segundo Flávia Toni, Braunwieser, Pacheco e Ladeira partiram em direção a João Pessoa, e Saia ficou em Recife para garantir o envio do material.

A imprensa local acompanhou com entusiasmo os passos da Missão pela região. Jornais locais de cada estado pareciam se orgulhar da presença dos pesquisadores paulistas e evocaram a colaboração popular para garantir o melhor legado ao trabalho do Departamento de Cultura. No dia 26 de março, o jornal de João Pessoa “A União” destacou: “Missão de Pesquisas Folclóricas Recebida Pelo Interventor Argemino de Figueiredo”. A recepção aos pesquisadores da Missão

²³⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo MPF**: Série Correspondência Geral. DOC.153.CO34.

pelos próprios interventores demonstra o furor causado pelos objetivos dos pesquisadores. No dia 27 de março, o mesmo jornal “A União” publicou:

Chegou ontem a esta capital a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo [...]. Através da PRI-4, Rádio Tabajara da Paraíba, o Departamento de Publicidade e Propaganda do Estado está convocando, desde ontem, todos aqueles que têm uma contribuição regional a dar à Missão de Pesquisas Folclóricas de São Paulo que no seu objetivo merece o mais decidido apoio dos nossos conterrâneos, uma vez que a Paraíba, quanto maior for o material oferecido no vasto campo das dansas, do canto e das músicas tradicionais, mais se classificará entre as zonas a serem percorridas e pesquisadas. [...] Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura a que pertence a Missão – nome por demais conhecido em todo Brasil – que aqui esteve nos começos de 1928, é um entusiasta da riqueza folclórica paraibana. Daí a esperança de que a Paraíba seja um dos estados nortistas que mais contribua para as pesquisas.²³¹

A reportagem fez questão de lembrar as viagens empreendidas por Mário nos finais dos anos 20 pelo nordeste, como ponto de referência da coleta da Missão. O desejo de colaborar e fazer parte da importante expedição científica animou os paraibanos. Na Paraíba, a Missão pareceu encontrar um terreno mais fácil para trabalhar em comparação com o Pernambuco. Não é à toa que neste estado a Missão recolheu a maior parte do material acumulado.

No dia 28 de março todos se reencontram na cidade de João Pessoa, onde a Missão registrou por dois dias seguidos Cocos, Desafios e Toadas de Viola, além de canções da Barca. Depois, nova incursão ao sertão, desta vez o paraibano, no dia 31 de março.

Desta vez o grupo passou quase um mês e meio, entre 31 de março e 13 de maio no sertão pernambucano. Houve uma pausa com retorno a João Pessoa entre 24 de abril e 01 de maio para organização do material coletado e troca de correspondência com o Departamento de Cultura, e nova incursão. A Missão executou registros passando por vários municípios, como Pombal, Souza, Cajazeiras, Curema, Itabaiana, Areia, Alagoa Nova, coletando melodias de viola, Improvisos, Cocos, Aboios, Reisados, Chulas, Modinhas, Cantos de Pedinte, Cantos de Engenho,

²³¹ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo MPF**: Série Recortes de Jornal. DOC.248.RJ42

uma Nau Catarineta, com destaque para a gravação de Cantos de Rodas Infantis em Patos. As gravações sonoras perpassaram um espectro de manifestações folclóricas que flagraram as maneiras populares de se relacionar com sua cultura em vários aspectos sociais e utilitários, como cantos de trabalho, danças dramáticas, cantos puros, danças religiosas e até as manifestações infantis de brincar.

Entre 18 e 30 de maio, o grupo permaneceu em João Pessoa, organizando o material, as anotações e fazendo mais registros, como um Catimbó, uma Barca e um grupo de Cabocolinhos no bairro de Torrelândia.

Além do diário organizado por Flávia Toni, através da obra de Álvaro Carlini, “Cantem Lá que Gravam Cá”, também é possível acompanhar os passos da Missão. Carlini observa que no dia 30 de maio o grupo partiu de João Pessoa rumo a São Luís, atravessando mais dois estados, o Piauí e o Ceará, sem previsão de parada. No dia 06 de junho, o caminhão alugado pela Missão quebrou no município de Jaicós, forçando uma pausa não planejada. O grupo aproveitou tal pausa forçada e saiu a campo para novos registros, tomando nota de um Reisado. No dia 10, a viagem prosseguiu sem mais percalços e chegou a São Luís, no Maranhão. Segundo Carlini, entre os dias 16 e 20 de junho, a Missão registrou na cidade um Bumba, Tambor de Mina, Tambor de Crioula, além de um Carimbó.

Já em Belém do Pará, entre os dias 21 de junho e 07 de julho, o grupo da Missão registrou os Cordões de Bichos, Pagelança, Acalantos, um Boi-Bumbá e o Babaçuê, retornando a São Luís em 08 de julho. No dia 09 de julho o grupo embarcou para o retorno. Escalas em Fortaleza, Natal, Salvador, Vitória e no dia 19 de julho o grupo encontrou Mário de Andrade, já afastado do Departamento de Cultura, no Rio de Janeiro.

A Missão de Pesquisas Folclóricas dotou os acervos da Discoteca Pública Municipal de um rico acervo que testemunhava a etnomusicalidade de uma parcela da população brasileira e fomentou o projeto de nacionalização musical encampado por Mário de Andrade, através da Discoteca Pública Municipal. Agora os interessados tinham às mãos um material sem igual no Brasil para consulta e estudo do folclore musical popular, que podia promover uma profunda aproximação

entre o popular e o erudito, além do nacional e do universal, possibilitando a criação de uma música só, afastando a compartimentação da música em músicas de caráter oficial e superior, e música popular de menor nível. A busca pelo nivelamento, pela igualdade e pelo desaparecimento do abismo entre esses dois gêneros passava pelo estudo das raízes populares. Os fonogramas registravam músicas de trabalho, cantos, danças religiosas e dramáticas, enfim, formavam um completo acervo de material de estudo com exemplares da porção nacional nordestina, que para Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade tratava-se como a musicalmente mais importante, pela proximidade de suas manifestações com as raízes mais puras das vertentes que formavam a música nacional, a afro e a indígena.

Após a Missão de Pesquisas Folclóricas, a Discoteca ainda trabalhou em dois novos registros folclóricos. O primeiro foi em Carapicuíba no dia em 25 de novembro de 1938, onde a Discoteca registrou várias danças coletivas, como a Caninha Verde, o Chimarrete e as Danças de Carapicuíba, além de danças religiosas, como a Dança de Roda e a Salvação da Cruz, que são parte das Danças de Santa Cruz.

O último registro nesse sentido ocorreu em 1943 na cidade de Atibaia, onde a Discoteca gravou uma Congada. Segundo Benedito Pacheco, participaram desse último registro, além dele mesmo como técnico musical, Oneyda Alvarenga, Luis Saia e o próprio Mário de Andrade, que mesmo afastado do Departamento de Cultura, viveu seus últimos anos ligado afetivamente à instituição.

Mesmo incluídos na coleção do Acervo da Discoteca, os registros documentais de gravações que não fazem parte da Missão, tratam sempre de fragmentos ou exemplares de alcance limitado acerca de sua história, além de um deficitário registro de ação em relação à sua coleta. Os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas representaram imediatamente um material de estudo completo, sem lacunas, com várias entradas e abordagens, como o registro sonoro, os pentagramas, as fotografias, etc. E para estudos complementares futuros, sem essa pretensão evidentemente, a Missão produziu farta documentação que foi organizada por Oneyda Alvarenga e formou um rico conjunto para pesquisa dos mecanismos de ação da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Posteriormente os fonogramas da série Folclórica (F) foram sendo lançados em cópias de discos para doação e venda, sendo convertidos para série comercial Folclore Musical (FM).

Discoteca Nacional

Patrícia Tavares Raffaini, ao estudar o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo nos seus primeiros anos de atuação, ponderou que o Departamento não foi feito apenas por Mário de Andrade. Tal observação, em tom de crítica, aponta para um excesso de estudos acerca do Departamento de Cultura e suas realizações em torno da figura do líder modernista. Raffaini afirma que:

O papel de Mário de Andrade sem dúvida foi importante no desenvolvimento da política cultural do Departamento, mas o fato dele ter deixado uma vasta documentação, não só sobre o Departamento, mas sobre a vida cultural do período, como polígrafo que foi, não deve ser interpretado de forma a menosprezar a contribuição que os outros intelectuais deram à iniciativa.²³²

Patrícia Raffaini então atribuiu esse excesso de estudos em torno de Mário ao fato do modernista ter deixado um legado documental vasto. Estaria ela atribuindo, então, a preferência dos estudos do Departamento de Cultura a facilidade de acesso às fontes deixadas por Mário de Andrade? Mas, adiante, a autora aponta para a multiplicidade de cabeças pensando o Departamento:

No início de 1935, o anteprojeto do Departamento, feito por Paulo Duarte e Paulo Barbosa, foi distribuído a vários especialistas, entre eles Anhaia Mello, André Dreyfus, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Rubens Borba de Moraes, para que dessem o seu parecer. A Fernando Azevedo foi solicitado um outro projeto que, segundo Paulo Duarte, apresentou um plano magnífico para o Departamento. Bem estruturado e com o aumento de mais uma divisão: a Rádio Escola. [...] Assim o projeto final resultante da contribuição desses intelectuais, especialmente de Fernando de Azevedo, foi transformado em ato municipal nº861, de 30 de maio de 1935.²³³

²³² RAFFAINI, op.cit., p. 14.

²³³ Ibidem. p. 25.

Podemos observar um incômodo da autora na centralização de tais estudos na figura de Mário de Andrade, observando que os trabalhos publicados até então atribuem ao chefe do Departamento de Cultura a responsabilidade intelectual e operacional da instituição, ignorando a capilaridade de figuras que orbitavam o órgão paulista, inclusive ocupando posições de responsabilidade e liberdade de ação, como as chefias de divisões dentro da estrutura do próprio Departamento. Não podemos ignorar que tais observações são passivas de acordo. De fato, a presença de figuras como Nicanor Miranda, Rubens Borba de Moraes, Sergio Milliet, entre outros, realmente contribuíram para a construção das ações do Departamento de Cultura e merecem estudos específicos de suas atuações à frente de suas ocupações no órgão. Porém, é preciso reconhecer que o Departamento de Cultura e sua organicidade advêm do pensamento de Mário de Andrade, como mentor intelectual e chefe atuante. É impossível não reconhecer a materialização das propostas teóricas do autor nas realizações do Departamento.

Não é nossa proposta trabalhar com aspectos que transbordem as atribuições da Discoteca Pública Municipal e, portanto, suas funções quanto agente transformadora no plano da música nacional. Basta analisar superficialmente as propostas de Mário de Andrade para o tema e o cotidiano da Discoteca Pública Municipal que as conexões entre Mário de Andrade e a instituição saltam aos olhos imediatamente. Como negar que a própria essência da Discoteca não remete à materialização da seguinte passagem: “Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem”.²³⁴ Aqui, nos interessa entender como essas questões se resolviam na Discoteca e como Oneyda Alvarenga deu continuidade ao pensamento de Mário de Andrade na Discoteca Pública Municipal, principalmente no período em que a chefe da Discoteca e seu professor trocaram e compartilharam idéias, ou seja, até a morte de Mário em 1945.

As propostas de Raffaini para o entendimento das ações do Departamento de Cultura estão fundadas em tratado teórico do francês Michel Foucault, que reconhece ramificações de pequenos poderes na sociedade. A autora tenta transferir as propostas de Foucault ao cotidiano do

²³⁴ ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, p. 38, 1937.

Departamento e aponta como o órgão municipal teria funcionado como agente estatal de controle social, principalmente de imigrantes, como por exemplo, nas atividades dos Parques Infantis ou no controle da aquisição de livros para as bibliotecas públicas municipais quase que exclusivamente na língua portuguesa, afastando-se da língua pátria de boa parte dos habitantes da cidade. Tais preposições do Departamento parecem-nos alinhar-se mais com um plano de nacionalização da cultura brasileira e valorização dos aspectos locais do que com planos de controle social. Parece que pensar o Departamento de Cultura dessa forma é precipitação, pois não é possível ignorar que o Departamento de Cultura lançou mão de processos científicos para orientar suas ações na cidade. O Departamento é fruto de seu tempo, influenciado diretamente pelo cientificismo positivista que tomou fôlego em meados do século XIX e perpassou o início do século XX como busca fundamental da verdade. Portanto, como o próprio Paulo Duarte indica em *Mário de Andrade por ele mesmo*, o Departamento fundamentava suas ações sob a luz de critérios técnicos científicos que se sustentavam por pesquisas de campo para conhecer a cidade e determinar sua política de ação. Tais estudos eram realizados pela Divisão de Documentação Histórica e Social, dirigida por Sérgio Milliet. Paulo Duarte lembra o alcance desses estudos: “Fazia-se o levantamento demológico da capital, quarteirão por quarteirão, trabalho inédito também que iria ser recebido com aplauso e admiração na França, apresentado por Sérgio Milliet na Exposição de Paris de 1937, tendo aí declarado o professor Bourdon que, pela primeira vez, era dado ao urbanismo e à sociologia o exame de uma cidade *au microscope*”.²³⁵ A título de exemplo, Patrícia Tavares Raffaini também aponta para o fim de direcionamento racional das ações do Departamento de Cultura, e tece na obra a intenção de um “controle social” da cidade e acusa o Departamento de fornecer os dados para a planificação desse controle. Ora, se os estudos do Departamento eram direcionados e apresentavam resultados, como as pesquisas alimentares nos Parques Infantis, onde se notou a necessidade de complementação de cálcio na alimentação dos freqüentadores e orientou o fornecimento de leite para estes, parece que buscar motivações no “controle social” é inserir a fórceps teorias de rede de controle onde não existem. Os divertimentos públicos, área que o Departamento de Cultura buscava democratizar com a regulamentação de espaços privados e a abertura de espaços públicos, bem como campos de atletismo, parques infantis e até um estádio de futebol, foram analisados pela autora da seguinte maneira: “Por meio do Departamento de Cultura o Estado controlava e de certa forma

²³⁵ DUARTE, op.cit.

desestimulava as chamadas diversões públicas cobrando pesados impostos, o que acabava algumas vezes por impossibilitar a realização das mesmas”. Vale lembrar que a prefeitura, através de atos administrativos procurou sufocar com pesadas taxas e inviabilizar apenas os jogos de azar na cidade, e não os de recreação, onde a prefeitura procurou simplesmente regulamentar e sistematizar a arrecadação de tributos de estabelecimentos privados que já existiam, portanto não procurar “controlar” o tempo livre do trabalhador, mas busca otimizar a arrecadação. O cinema, por exemplo, continuava sendo um fenômeno de diversão de massas, o que lança por terra a idéia de impossibilidade de realização. Já no setor público, o estímulo ao esporte e ao exercício físico, nas ações do Departamento, iam de encontro com os anseios da população. Nicolau Sevcenko em *Orfeu extático na metrópole* mostra como o estímulo físico caiu no gosto geral da população, tornando-se rotina do tempo livre e produzindo mitos e “heróis” em que a maior parte das pessoas mirava exemplo.²³⁶

Mário tinha, enfim, uma meta de nacionalização da música, perseguida nos anos que ficou à frente do Departamento de Cultura. O líder modernista não foi o primeiro a propor a valorização dos aspectos brasileiros na música e tampouco o único a fazer isso em seu período. Em sua tese de doutorado, defendida em 1972, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Lea Vinocur Freitag observa que:

A arte, agindo sobre a vida coletiva, transforma o destino das sociedades, sendo também um produto da vida social. O romantismo documenta, com seus exemplos quase lendários, as paixões exaltadas propiciando os grandes movimentos liberais, que, por sua vez, representam a quebra de velhas estruturas e o surgimento de novas formas sociais [...] Beethoven [...] Chopin [...] Bártok [...] são alguns dos exemplos clássicos que ilustram, no campo da música, a relação do Romantismo com os movimentos revolucionários e, portanto, do evento artístico com o social na complexidade das influências recíprocas, nem sempre simultâneas.²³⁷

²³⁶ Outras análises a respeito do Departamento de Cultura parecem fornecer respostas mais contundentes aos problemas lançados aos estudos acerca do órgão paulista. Sandroni, por exemplo, aproxima o Departamento de Cultura a uma visão sociológica e política de retorno ao poder por meio de ações no campo da ciência e da cultura e sustenta tal ponto de vista através de uma historicização do contexto, levando em conta uma estrutura mais abrangente de realizações, como a fundação da USP e da Escola Livre de Sociologia e Política.

Barbato Júnior também se afasta da idéia de controle social, preferindo uma releitura à luz das teorias de reaproximação entre o povo e os intelectuais, formuladas por Gramsci.

²³⁷ FREITAG, Lea Vinocur. **O nacionalismo musical no Brasil**: das origens a 1945. São Paulo: FFLCH-USP, 1972. 95 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de

Com outros exemplos, a autora vai tecendo uma forte relação entre os impulsos nacionalistas em países da Europa e no Brasil, e as mudanças na forma de experimentação musical, demonstrando a relação entre os movimentos musicais e a sequência de acontecimentos que envolveram as mudanças sociais ocorridas nesses países. Vale observar que se trata de uma força de mão dupla, ou seja, enquanto a música é criação fruto de seu tempo e expressa os anseios do presente, portanto é influenciada pelo seu contexto, ao mesmo tempo o contexto, o presente ou seu tempo, recebe da expressão musical uma carga de influências que a modificam, gerando forças recíprocas.

Aqui a proposta é pensar como essa relação desenvolveu-se na década de 30, década de criação do departamento de Cultura e da Discoteca Pública Municipal.

A década de 30 é fortemente marcada, no campo da cultura, pelos desdobramentos da semana de 22, que marca o início “oficial” do modernismo no Brasil, marcando ao menos o que Mário chamou de “brado coletivo” do movimento. As discussões inauguradas na semana perpassaram toda a década de 20 e ganharam força na década de 30. A questão acerca do nacionalismo e da identidade nacional, por exemplo, passou a fazer parte da agenda oficial das autoridades governamentais. A construção da nação e do “tipo” brasileiro foram preocupação também de vários intelectuais que enxergaram a necessidade de entender o Brasil pelas suas características natas.

Essa década também é marcada por uma intensa transformação da cidade de São Paulo, cenário privilegiado por iniciativas que marcaram a oficialidade das questões culturais através da criação do Departamento de Cultura; cidade que passou de uma pequena vila com ares provincianos em meados do início do século XX a uma metrópole que rapidamente se industrializou e se verticalizou, transformando-se em uma das principais capitais do país.

É nesse momento e acompanhando de perto essas mudanças que, segundo Elizabeth Travassos, surgem duas correntes de contestação e de ruptura na música brasileira: uma encabeçada pelo compositor Villa-Lobos e outra pelo crítico Mário de Andrade. Os dois se convidam à reflexão de uma nova relação entre a música e o nacionalismo e a entendem como produto de seu tempo. Ambos contestam os intocáveis cânones da música universal no Brasil. Trata-se de uma necessidade: a questão nacional.

Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional*, afirma que o nacionalismo musical é um movimento universal e que as nações buscaram sua afirmação diante da expansão de outras nações desde o século XIX. Lea ainda diz que “o nacionalismo expressaria a linguagem específica de cada nação e, de acordo com seus adeptos, seria ilusório visualizar o mundo como uno e contemporâneo”.²³⁸

Ao mesmo tempo, diante desse “fatalismo histórico”, tanto Villa-Lobos, quanto Mário de Andrade, pensaram e propuseram a forma desse desenvolvimento. Vale notar que os dois “oficializam” suas posições junto ao poder público. Segundo Elizabeth Travassos:

Mário de Andrade e Villa-Lobos, com temperamentos opostos, foram atraídos, ambos, para a esfera da política cultural oficial, o primeiro inicialmente em São Paulo, e o segundo no então Distrito Federal. Villa-Lobos deu início à campanha pela educação musical, que recebeu apoio do presidente Getúlio Vargas [...] A experiência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura foi drasticamente interrompida pelos revezes políticos locais, em 1938.²³⁹

A proposta inicial visa nos atermos apenas aos resultados de Mário de Andrade, uma vez que seu pensamento se enraizou e frutificou no Departamento de Cultura, principalmente, na Discoteca Pública Municipal, que pode ser entendida como um grande laboratório de suas idéias acerca da discussão da música nacional. Villa-Lobos é figura importantíssima nesse contexto, porém o

²³⁸ Ibidem. p. 34.

²³⁹ TRAVASSOS, op.cit.

confronto de suas idéias com as de Mário de Andrade aqui servem apenas como parâmetro comparativo e não nos cabe aprofundar as discussões nessas questões. Marcos Napolitano, em “Mário de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”²⁴⁰, ainda aponta para outras correntes de pensamento: a corrente “antropofágica” de Oswald de Andrade e a vertente “verdeamarelista” do grupo da Anta, ambas advindo dos desdobramentos da semana modernista.

Para Mário de Andrade, faltava “caráter”²⁴¹ ao brasileiro e era necessário construir uma identidade nacional que se expressaria de diversas maneiras. Optamos em entender como isso se dá nas suas propostas para a música.

Alguns dilemas colocavam-se diante da música brasileira nos movimentos de rupturas e permanências no desenvolvimento musical brasileiro. O papel socializador do músico, as disparidades entre o modelo europeu e o modelo nacional próprio, além da dicotomia entre erudito contra popular, criavam questões que precisavam ser equacionadas.

Mário, desde suas primeiras viagens etnográficas ao nordeste brasileiro, em 1928, passou a reconhecer elementos de uma cultura preservada na música folclórica. Estariam aí as características mais embrionárias da música nacional. Nos ritos e mitos africanos e indígenas e na música produzida por um povo que ainda não era afetado pelo rolo compressor da modernidade que homogeneizava a cultura, aproximando-a da indústria cultural. Essa contradição é bastante intrigante, pois a modernidade esmagava as culturas populares, mas permitia a sua perpetuação através dos registros pelos maquinários de fixação em suportes analógicos e técnicas modernas. Esta é outra dicotomia que Mário elabora, e nesse sentido as contradições se explicitam, porém geram uma situação de riqueza incontestável que reside nas distorções entre o urbano e o rural. Como negar as vantagens intrínsecas da modernidade urbana, que favorecem a formação de uma infra-estrutura capaz de sanar as necessidades elementares de músicos e pesquisadores que aderiram ao projeto do chefe do Departamento de Cultura para a nacionalização da música brasileira? Facilidade na importação e manutenção de maquinário de gravação e reprodução

²⁴⁰ Napolitano trabalha diferentes facetas e desdobramentos do movimento modernista para a cultura brasileira no artigo “Mário de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”, exposto em publicação da Universidade Federal do Paraná, “Portugal-Brasil. Uma visão interdisciplinar do séc. XX”.

²⁴¹ Ao brasileiro faltavam características próprias pelas suas múltiplas origens e pela tendência em virar-se à Europa. Era preciso equalizar as características do brasileiro na formação de uma nacionalidade.

sonora, formação de mão-de-obra capacitada, entre outras. Porém, a mesma modernidade que respondia aos anseios desses pesquisadores e compositores também contaminava a música pura, de elementos preservados. A resposta estava em buscar no meio rural a genealogia da música popular. Mário, em texto de 1936, refina essa idéia:

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade de progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadezinha de fundo de sertão já possui água encanada, esgoto, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar do todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. [...] A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano [...] Por tudo isso não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o choro e a modinha: será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.²⁴²

Mário reconhece na urbanização um canal de contaminação da música popular, uma característica “deletéria” em relação à música no desenvolvimento urbano. Mas não nega a autenticidade de determinadas manifestações populares. Basta ao pesquisador e ao compositor reconhecer e separar as duas coisas, através do estudo e do discernimento. Não se pode negar a existência do popular na música urbana, mas deve-se evitar o medonho popularesco.

Para Mário, a nacionalidade viria da aproximação entre o compositor, com sua técnica teórica refinada, e a música folclórica, com sua complexidade. Nesse ponto nota-se a mais contundente influência do pensamento de Mário de Andrade na formação de Oneyda Alvarenga. A relação entre ambos foi fundamentalmente permeada pelo estudo da música, primeiramente por linha de formação e depois por força do trabalho cotidiano e isso revela o peso dessa influência.

²⁴² ANDRADE, Mário de. “A música e a canção populares no Brasil”. In: **Obras completas**. São Paulo: Martins Editora, 1962. p. 166-167.

Enquanto o tempo passava, segundo Florestan Fernandes, Mário dedicava cada vez mais sua atenção para o estudo do folclore musical. Florestan reconhece que a produção folclórica de Mário passou pelos estudos do folclore infantil, folclore negro, folclore mágico, mas, como tendência entre os folcloristas do período, o autor foi se especializando em uma linha específica, no caso, o folclore musical.²⁴³

Oneyda Alvarenga conheceu Mário de Andrade em fevereiro de 1931 e contava 19 anos de idade. Depois de iniciar seus estudos de piano em sua cidade natal, Varginha, Oneyda migrou para São Paulo e deu continuidade aos seus estudos musicais na cidade. Por indicação das primas, Oneyda tomou aulas de piano com o modernista e iniciou uma relação de mestre e aluna, depois bons amigos, que durou até a morte deste. Nas correspondências entre ambos, desde o início, é possível observar duas características na construção desta relação: primeiro, o fato da mineira evitar tomar importantes decisões sem antes consultar o mestre. Isso vale muito para o período posterior a 1938, ano em que Francisco Patti assumiu o Departamento de Cultura no lugar de Mário; segundo, perpassa um amadurecimento afetivo entre o intelectual e Oneyda Alvarenga.

Em relação ao primeiro aspecto, a influência é bastante significativa na produção do livro de poemas de Oneyda, intitulado de *Menina boba*, que foi detalhadamente analisado por Mário e escrito parcimoniosamente ao longo das conversas entre os dois, que testemunhamos nas cartas que trocaram de julho e dezembro de 1932, fevereiro de 1933, dezembro de 1934, fevereiro de 1935, entre outras. A insegurança de Oneyda em relação a um convite para colaborar no “Diário de Minas” estimula conselhos em carta de 19 de dezembro de 1934, onde também aparecem discussões sobre o abasileiramento da língua nacional. Pedido de indicações de livros e artigos, além de observações para fomento de sua dissertação sobre “linguagem musical” é tema de cartas em 18 de janeiro e 08 de fevereiro de 1935. A confecção e envio de inquéritos sobre psicologia musical para personalidades é tema de cartas em vários meses de 1935. Orientações sobre recolha folclórica em Varginha foi tema entre 1935 e 1936; troca de informações sobre o destino do material folclórico colhido no nordeste embalou as cartas de abril, maio e agosto de 1938; orientações sobre o caso dos cilindros de cera doados pelo Museum für Völkerkunde foi tema de

²⁴³ FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: USP, 1994. n. 36.

correspondências de 18 e 28 de agosto de 1938. Nos fins de 1938 Oneyda tomava orientações sobre as conferências de História da Música e os Concertos Comentados de Discos que preparava para a Discoteca, além de pedir dicas sobre a confecção de novas cabines de audição. Sobre os Concertos, Mário tinha forte presença na confecção dos comentários através de orientações que apareceram em correspondências durante todo o período que duraram os Concertos, e a carta de 17 de fevereiro de 1939 é emblemática.

Os exemplos desses pedidos de socorro são muitos e demonstram que a varginhense dificilmente tomava decisões importantes sem o aval de seu mestre e amigo. A presença de Mário de Andrade é viva na maneira de Oneyda levar adiante o seu trabalho na Discoteca e na maneira desta pensar o nacionalismo musical.

O segundo aspecto é identificado pelo tratamento de ambos, que se tornou mais próximo com o tempo, e nos assuntos abordados nas cartas, que aos poucos tornaram-se mais pessoais a partir dos fins de 1934 e acirram-se a partir das cartas de 26 e 31 de maio de 1935, quando confissões íntimas, lembranças familiares, angústias, medos, entre outros assuntos carregados de confiança e amizade, freqüentam as inúmeras trocas de correspondência.²⁴⁴

A maior parte das publicações de Oneyda Alvarenga no campo da música versou sobre o folclore musical. Aliás, o folclore musical passou a ser tema de profundo estudo da varginhense, que por sua dedicação ao tema é reconhecida como importante folclorista e fez parte de uma série de órgãos que tratavam do tema, entre os mais importantes o Instituto Nacional de Folclore. Em sua obra mais contundente, *Música popular brasileira*, a autora analisa estruturalmente as manifestações folclóricas brasileiras dividindo-as da forma que Mário de Andrade sugeriu: Danças Dramáticas e Danças (músicas de dançar); Músicas Religiosas (músicas de rezar); Cantos de Trabalho; Jogos (roda); Cantos Puros; e Música Popular Urbana. Aliás, o esquema de construção da obra, assim como as outras obras lançadas pela mesma autora na série editada pela Discoteca Pública Municipal, assemelha-se ao esquema de *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. Esta obra pretendia-se referência para o estudo da estrutura musical brasileira e apresentava uma divisão básica em duas porções. Na primeira parte do livro o autor explicou

²⁴⁴ Toda essa correspondência está publicada em: ALVARENGA; ANDRADE, op. cit.

seu posicionamento teórico acerca da música brasileira, definindo os parâmetros mais adequados para a análise dentro de sua proposta de nacionalização musical. Na segunda parte, o autor apresentou uma série de canções recolhidas, oferecendo ao leitor/pesquisador a letra da canção, a notação musical em pentagrama e uma análise de ambos. Para o leitor/pesquisador mais atento, além dos exemplos já “mastigados”, a obra ainda serve como manual de análise. Em *Música popular brasileira*, o formato não é diferente: primeira parte, posicionamento teórico; segunda parte, letras e notações musicais com breve análise. Os gêneros abordados são os mesmos em ambos: danças, danças dramáticas, canto de trabalho, cantiga de bebida, cocos, toadas, martelos, lundus. A diferença mais marcante reside na maior atenção de Oneyda com as canções populares urbanas. Nas publicações de “Babassuê”, “Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioula”, “Xangô”, “Catimbó, entre outras, a fórmula de *Ensaio sobre a música brasileira* repete-se.

Em relação ao posicionamento teórico de Oneyda, podemos destacar uma idéia central, que repete proposta de Mário: a idéia de uma análise estrutural a partir do reconhecimento dos elementos formadores da cultura musical brasileira, que perpassa a mestiçagem a partir das matrizes portuguesa, africana e indígena, levando em conta o legado técnico musical dessas matrizes. Apresentava preocupação em analisar as influências dessas matrizes de forma isolada e para isso a autora sugeriu a importância de conhecer as estruturas técnicas diretamente das matrizes. Oneyda escreveu trabalho para publicação no volume VI do “Boletim Latino Americano de Música” sobre “A Influência Negra na Música Brasileira” ilustrando essa idéia. Claro que não se trata de ineditismo, mas Florestan Fernandes chamou a atenção para o fato de Mário de Andrade dar menos peso às matrizes africanas e indígenas em benefício de uma compreensão maior da própria matriz lusitana²⁴⁵, mesmo porque, segundo Maria Elisa Pereira, a identidade nacional se faria a priori e por uma resposta mais completa pela diferenciação de Portugal²⁴⁶, diferente da maneira de entendimento da chefe da Discoteca, que hipotecou cuidado de mesma equivalência a esse mestizismo tripartite, e tal posicionamento pode até ser visto como um refinamento do esquema analítico de Mário de Andrade, tornando a análise mais sofisticada. Porém, a autora reconhece as dificuldades de tal empreitada. Em *Música popular brasileira*, a mineira justifica essa idéia:

²⁴⁵ FERNANDES, op. cit.

²⁴⁶ PEREIRA, op. cit.

Lutamos com [...] problema de fundamental importância, que não tem praticamente solução: o estabelecimento dos elementos que a nossa música deve aos povos que mais pesaram na nossa formação. Para isso precisamos conhecer as características técnicas (constâncias melódicas, rítmicas, tonais, etc) da música desses povos. Ora, esses estudos não existem. [...] A nossa mestiçagem criou em nós uma necessidade de busca de origens que nos obriga ao estudo analítico.²⁴⁷

A autora parece reunir em suas angústias as mesmas preocupações e aspirações de dois folcloristas antagônicos no que tange as questões do método, Silvio Romero e sua obsessão com as filiações históricas e João Ribeiro com sua preocupação excessiva na coleta de dados. Oneyda ainda chama a atenção para a efemeridade da música folclórica brasileira como um obstáculo para sua análise mais profunda:

Criação resultante do trabalho inventivo de tantos, a música folclórica brasileira parece ter já fixado suas tendências principais e apresenta uma unidade de caráter que sua constituição recente torna mais inesperada ainda. Para bem situá-la e compreendê-la, é necessário não se perder de vista um ponto fundamental salientado por Mário de Andrade: o Brasil não possui uma verdadeira música folclórica, isto é, não possui cantos tradicionais transmitidos de geração à geração e comuns pelo menos a uma certa região. Nas nossas cantigas, os textos, embora circulem por várias delas, permanecem muito mais do que a música, que nunca se fixa numa forma só, desdobra-se em uma infinidade de variantes e no geral acaba desaparecendo mais ou menos rapidamente. Entretanto, apesar dessa precária vida das obras citadas, as características de forma, o feitio melódico e rítmico, as fórmulas estereotipadas permanecem tradicionalizados em todas elas, dando-lhes um aspecto, uma legitimidade nacional irrecusável.²⁴⁸

Oneyda admite que as inúmeras variações que sofreram as canções, que se modificaram rapidamente em um permanente processo de agregação de valores, podia dificultar o reconhecimento da nacionalidade de uma determinada manifestação popular. Mas as constâncias da forma garantiam a identificação da nacionalidade na música folclórica brasileira e a garantia desse resgate reside nos estudos analíticos da música folclórica.

²⁴⁷ ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 14.

²⁴⁸ Ibidem. p. 24-25.

A respeito dos estudos da música folclórica e do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, Carlos Sandroni observa que:

Uma comparação com o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, será instrutiva. Nesse texto, Mário de Andrade atribui papel socializador ao contato dos compositores com a música folclórica. O criador, para revestir-se de funcionalidade social deveria fazer arte nacional. No caso da música a única via para isso seria basear-se – quer como documentação, quer como inspiração – no nosso folclore musical. O ensaio em defesa dessa tese debruçou-se sobre 122 melodias populares e procura estabelecer critérios rítmicos, harmônicos, de instrumentação, etc. para caracterizar a brasilidade musical.²⁴⁹

Nota-se, através da análise de Sandroni sobre a obra de Mário de Andrade, que o papel socializador do músico está em beber do folclore, e que uma análise rigorosa das características da música folclórica faria emergir a brasilidade na música. Percebe-se, porém, que existe um caráter canônico nessa posição: a necessidade de uma formação musical para “entender” o funcionamento das estruturas da música. Essa formação é dada pelos parâmetros da música ocidental universal. Um grande exemplo disso reside na figura de Camargo Guarnieri. Após estudos acerca da música folclórica, Camargo Guarnieri identificou características e isolou elementos dessa música, depois compôs sua série de “Três Danças”, onde é possível identificar escalas do baião, ou de toadas de viola, lançando mão de modos de escala como lídio e mixolídio – com o quarto grau aumentado e o sétimo bemol. Tal caracterização e teorização foram processadas pelos cânones da música universal. Ou seja, a música universal funcionou como parâmetro e a música folclórica como alma para a confecção da música nacional. Aliás, a defesa de Mário de Andrade à formação musical e à valorização da música universal fica patente em suas análises acerca da obra de Carlos Gomes. Para os modernistas:

A fase aguerrida encontrou um alvo ótimo nas óperas sobre temas brasileiros de Carlos Gomes, subitamente transformado de maior glória da música brasileira em emblema do passado. O índio que colocou em cena foi motivo particular de riso para os modernistas, empenhados em passar a limpo o nativismo romântico

²⁴⁹ SANDRONI, op.cit., p. 36-37.

[...] e em 1929 Mário de Andrade precisava recuperar Carlos Gomes da saraivada de ataques que sofrera. No “Compêndio de História da Música”, um livro didático sobre o assunto, reafirmou a genialidade do músico e até enxergou mais sinais de caráter nacional em sua obra do que a mera cobertura dada pelos *libretos* de “O Guarani” e “O escravo”.²⁵⁰

Enquanto outras correntes do pensamento nacionalista moderno atacavam com anseio o compositor e suas composições arcaicas e carcomidas, Mário de Andrade reconheceu neste compositor um valor universalista sem precedentes no Brasil. Não se trata de uma defesa da academia musical e sim de um reconhecimento das potencialidades da música dessa academia. Tratava-se da necessidade de enxergar “a música como um todo”, segundo Travassos. Porém, esse coroamento só é possível reconhecendo a nacionalidade em suas composições.

Aliás, Mário militava a favor de se transpor a idéia de uma música separada em erudita e popular. Para o autor, apenas no campo da compreensão mútua o objetivo de uma verdadeira música nacional seria alcançado. Para o autor a própria idéia dessa divisão era absurda. Mais uma vez evocamos Florestan Fernandes e sua análise acerca da produção folclórica de Mário:

As duas formas de arte defrontam-se em uma relação dialética – a arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular – e a antítese, no caso a arte popular, cede lugar à uma terceira forma de arte que do ponto de vista da fatura chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva [...]. As ligações entre a arte erudita e a arte popular só serão vitais quando se estabelecerem num plano de igualdade. Isto é, após o seccionamento do cordão umbilical – quando desaparecem os contrastes que alienam de uma o máximo de representatividade e dão a outra somente um mínimo de universalidade.²⁵¹

Florestan chama atenção para essa característica essencial da produção folclórica do autor. O nivelamento de importância das expressões musicais entre o produzido e transmitido pela tradição popular e pelos parâmetros universais possuem equivalência no entendimento da música, e os excessos atribuídos às suas características mais superficiais geram uma dicotomia

²⁵⁰ TRAVASSOS, op.cit. p. 22.

²⁵¹ FERNANDES, op. cit, p. 146-147.

desnecessária onde não existe maniqueísmo. A libertação desse conceito pré-determinado é o primeiro e talvez o mais difícil passo a ser dado pelo interessado no assunto.

Socorrendo-se de excertos dos textos de Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira*, suas propostas ficam mais claras. Pontualmente, o autor analisa os aspectos teóricos da música de forma compartimentada e identifica as potencialidades da música popular e folclórica em todo o seu refinamento, isolando harmonia, melodia e ritmo. Ainda critica a maneira como o brasileiro constrói sua música, pautado nas exigências européias que valorizam apenas o exotismo: “Os europeus gostam do exotismo da música nacional, não da música nacional sob os cânones eruditos europeus”.²⁵²

Revela-se um incômodo pela fixação européia no caráter exótico da música nacional e essa proposta de criação, segundo Mário de Andrade, é nefasta para o desenvolvimento da música nacional. O autor também se incomodava com a baixa estima do compositor em relação à crítica européia e o desejo europeu de reconhecer na música nacional apenas o elemento ameríndio, frisando que uma verdadeira arte nacional já está pronta, no inconsciente popular coletivo:

Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isso é: imediatamente desinteressada [...] o homem da nação Brasil hoje está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populario brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já quase nulo. [...] Com aplausos, inventários e conselhos desses – *europeus* – agente não tem que se amolar. São fruto da ignorância ou gosto pelo exótico.²⁵³

Mário enxergou na evolução cosmopolita, principalmente em seu berço, São Paulo, a assimilação do indígena pelo popular e uma aproximação ainda a ser depurada com culturas mais afastadas do cotidiano musical, porém presentes na vida cotidiana. E ao compositor cabe reconhecer esses

²⁵² ANDRADE, Mário de. “Ensaio sobre a música brasileira”. In: **Obras completas**. São Paulo: Martins Editora, 1962. p. 15.

²⁵³ Ibidem. p. 16. [grifo nosso].

elementos incorporados no populario e dar-lhe caráter artístico e imediatamente desinteressado.²⁵⁴

Na idéia de atualidade defendida por Lea Vinocur Freitag, Mário também dedica um pouco de seus escritos na obra base analisada (*Ensaio sobre a música brasileira*). Em relação às necessidades de seu tempo diz:

O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação [...] o critério histórico atual da música brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiros ou indivíduos nacionalizados, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. [...] A música popular é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.²⁵⁵

O problema da música nacional não se põe em termos étnicos, mas sim no interesse elementar da construção musical. O sujeito nacionalizado pode e deve fazer música nacional, desde que obedeça ao fatalismo de seu tempo²⁵⁶ e adote os elementos nacionais nas suas composições, nacionalizando-as com a mais brasileira das manifestações culturais, a música popular. No popular está a síntese pronta e Mário entrega o ouro de sua descoberta apontando o caminho mais edificante em relação ao tema.

²⁵⁴ Mário acreditava que a música em seu estágio mais avançado era uma música pura, imediatamente desinteressada, afastada de uma música funcional. Em seu capítulo sobre o Classicismo em *Pequena história da música*, Mário afirma que a música desse período foi a música que aparentemente mais se aproximou dessa característica, uma música que levasse ao deleite de ouvir e sentir apenas a música, livre de outros significados. Tal música, em seu estado puro é “a música que não tem outra significação mais do que ser música; que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas”. In: ANDRADE, Pequena... p. 117.

²⁵⁵ ANDRADE, Mário. “Ensaio sobre a música brasileira”. In: **Obras completas**. São Paulo: Martins Editora, 1962. p. 23-24.

²⁵⁶ Em defesa a Carlos Gomes, Mário afirma que o compositor cumpriu uma espécie de nacionalismo do seu contexto. Lea Freitag lembra Vasco Mariz e afirma uma geração de nacionalistas formada por Carlos Gomes, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Para Mário, esses cumpriram o nacionalismo exigido por seu contexto. Em *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário afirma: “O critério para a música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade” p. 20. Ou seja, para seus contemporâneos, o nacionalismo deve ser diferente em relação ao nacionalismo apresentado por Carlos Gomes em suas composições. Isso isenta o compositor das críticas dos modernistas. Além do que, em diversas obras, Mário reafirma a genialidade e admiração por Carlos Gomes.

Essa aproximação entre o caráter popular e o caráter artístico fundado nas técnicas eruditas não pode se dar de maneira leviana, ou ainda diletante. É preciso estudo e dedicação científica. Não se trata de brincar com a nacionalidade impressa na música popular. Uma música tão completa e complexa exige do compositor um contato inteligente e eficiente. Um mergulho e uma sistematização dos meandros, detalhes e refinamentos das estruturas musicais presentes no populario musical. “A mais forte criação da nossa raça” deve ser tratada com cuidado e de maneira criteriosa. Tais características de análise estão presentes na necessidade de um estudo profundo da estética musical preterida. Mário de Andrade alerta: “Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitando dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as idéias estéticas, sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial”.²⁵⁷

Florestan Fernandes chama atenção para um mapeamento do autor em relação às modalidades de transposição do popular para o erudito. A primeira dava-se por meio do aproveitamento dispersivo, com o emprego fragmentado dos elementos folclóricos; a segunda se daria por interseção, com a interferência direta do folclórico sobre o erudito, transpondo frases completas, no caso da música. A assimilação de formas e processos era a terceira modalidade, que sugeria um estudo estrutural com a assimilação de técnicas e formas populares; e a estilização, como quarta modalidade, sugeria um aproveitamento livre dos temas folclóricos, tendo como o texto *Macunaíma* o seu grande exemplo. No caso dos estudos folclóricos musicais, a terceira modalidade parece se alinhar com as propostas analisadas aqui.

O artista deve selecionar a documentação que vai servir-lhe de estudo. Não deve ignorar o estrangeiro. Mário sugere a relação: “A reação contra o estrangeiro deve ser feita espertalhosamente pela deformação e adaptação dele”.²⁵⁸

E ainda faz uma crítica, mais adiante em sua obra, em relação aos estudos realizados, por compositores nacionais e estudiosos do tema, até então:

²⁵⁷ Ibidem. p. 24.

²⁵⁸ Ibidem. p. 26.

O nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre ele são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a coletar pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela.²⁵⁹

Sob a batuta de Oneyda Alvarenga, a Discoteca Pública Municipal trabalhou nesse sentido: na formação de um acervo que também se prestasse ao trabalho de fomentar os estudos da música popular e a preparação das ferramentas de composição erudita; através das coletas folclóricas e etnográficas, construindo um acervo vasto e rico, e ainda disponibilizando aos compositores, estudiosos, ou público em geral, os resultados das coletas; formando um conjunto documental que possibilitaria a compreensão dos elementos populares presentes nas composições fixadas em suportes como discos, através da coleta mecânica, ou nas notações, formando um acervo de melodias registradas em partituras e anotações.

Mas, o que, segundo Mário de Andrade, os compositores deveriam buscar nessas canções? Quais elementos deveriam nortear os estudos musicais das canções populares? Os cânones eruditos que serviriam para o caminho em direção à música imediatamente desinteressada e artística dão as pistas, ou pelo menos as ferramentas de análise necessárias. Mário fragmenta a música e sugere o caminho. No ritmo, a valorização da sincopa é analisada e destrinchada. Vista como um caráter exótico da música nacional pelo olhar europeu, o autor desconstrói essa idéia e valoriza a sincopa no ritmo nacional, e ainda mostra a melhor maneira de utilizar esse recurso – ou ao menos a maneira mais nacional:

Isto é – a sincopa – uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente para fora do compasso ou do ritmo que a peça vai [...] A formação da sincopa é inconsciente no popular. O artista tem que desenvolver a sincopa.²⁶⁰

²⁵⁹ Ibidem. p. 70.

²⁶⁰ Ibidem. p. 37.

Mário de Andrade reconhece a sincopa como elemento característico da música popular, mas afasta o uso da sincopa da maneira que o europeu deseja: como elemento exótico, no “remelexo do maxixe”. Outras discussões perpassam a obra, como por exemplo, a polêmica acerca do uso da melodia nacional. Nessa questão, o modernista é enfático e defende o uso irrestrito da melodia popular: “E não só empregar diretamente a melodia integral – melodia popular – que nem fez freqüentemente Luciano Gallet, como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria”.²⁶¹

Dessa maneira, exemplificando em uma série de canções compiladas e notadas na obra, Mário de Andrade tece as relações mais convenientes para o uso da música popular na base da composição nacional. Não cabe aqui fazer uma análise dessas canções e a dissertação não pretende fazer esse trabalho musicológico, mas tais considerações ajudam a reconstruir o pensamento do autor e ajudam a entender a constituição da Discoteca Pública Musical como fornecedora do material necessário ao compositor nos estudos da canção popular, para entendê-la e utilizá-la na base de suas obras, concluindo o caminho proposto na construção de uma música nacional, tal como pensou Mário de Andrade. Vale lembrar, como analisa Marcos Napolitano, que:

Mário de Andrade, nos seus escritos sobre arte e nas suas aulas, desenvolveu uma crítica contundente à herança musical do parnasianismo (acusando-o de excesso de técnica) e ao romantismo (marcado pelo excesso de lirismo). Deste duplo afastamento, da negação desses dois excessos, emerge o elogio ao Barroco, tomado como síntese cultural de arte, religião e política. [...] o Barroco brasileiro teria realizado a junção do elemento popular com o erudito e, no campo da criação artística, do gênio com o artesão.²⁶²

A parcimônia do barroco, no equilíbrio dos excessos é um bom exemplo de cultura nacional. Desta maneira as dicotomias entre música universal e música nacional, entre música erudita e música folclórica, se resolvem com a aproximação e a produção de uma nova música

²⁶¹ Ibidem. p. 44.

²⁶² NAPOLITANO, Marcos. Mário de Andrade e a cultura moderna brasileira. In: **Portugal-Brasil. Uma visão interdisciplinar do século XX**, Curitiba, Universidade Federal do Paraná. p.292.

nacionalizada, que equaciona essas questões e valoriza o caráter brasileiro. Exemplos disso estão nas músicas de Francisco Mignone, Luciano Galett e no próprio Camargo Guarnieri. Porém, deve-se observar que esse processo não é simples: “A nacionalização da música projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam um colorido local, mas não alteravam as formas de expressão.”²⁶³

Ou seja, não bastava incorporar através de timbres de instrumentos exóticos ou penduricalhos e citações à nacionalidade. Era preciso modificar a música estruturalmente, como vimos anteriormente, em sua forma de composição e agregando elementos de maneira profunda na composição. A junção do erudito e do popular também não passa pela técnica sobre a matéria-prima a ser lapidada, ao que Mário de Andrade chamou de tradição: “Não era tomada enquanto [...] técnica tradicional virtuosística, mas como busca de uma expressão própria enraizada na história”.²⁶⁴

Roberto Barbato Júnior, em *Missionário de uma utopia nacional-popular*, analisa que, a partir da criação do Departamento de Cultura, a aproximação entre os intelectuais ligados ao Departamento e o povo intensificou-se através de ações pautadas por uma política cultural oficial. Na música, a criação da Discoteca Pública Municipal cumpriu esse papel.

Oneyda Alvarenga, analisando um dos poemas de Mário de Andrade em artigo de 24 de março de 1965 para um livro comemorativo do 20º aniversário da morte do autor²⁶⁵, *Meditações sobre o Tietê*, apontou para o caráter de homem público e preocupado com os resultados não só de sua arte para o povo, mas de suas ações na formação de uma política cultural. Uma dualidade entre seu individualismo e sua consciência social se formava e se confrontava, mas a respeito dessa dualidade de Mário quanto ao homem individualista (Amazonas) e o que vai na direção dos

²⁶³ TRAVASSOS, op. cit., p. 35-36.

²⁶⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 292.

²⁶⁵ Oneyda Alvarenga acaba publicando este artigo em *Mário de Andrade, um pouco* pela livraria José Olympio em 1974, pois o livro comemorativo da 20ª morte do poeta nunca foi publicado.

homens (Tietê), Oneyda aponta a seguinte resolução: “A dualidade se resolvia, pois sempre em favor do homem social, por mais que o indivíduo sofresse e se aniquilasse.”²⁶⁶

²⁶⁶ ALVARENGA, Mário...

Considerações Finais

Mário de Andrade, chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, apresentou seus argumentos e construiu, através dos estudos musicológicos, uma proposta viável para a construção de uma música nacional. Viável inicialmente por suas teorias fundamentadas em seus estudos e, então, viável pela obra empreendida por Oneyda Alvarenga quando à testa da Discoteca Pública Municipal, fomentando a infra-estrutura necessária aos pesquisadores e compositores, que cientes dos resultados do pensamento de Mário de Andrade, tinham disponibilizado à mão um rico material a ser trabalhado. Na figura de Oneyda, o modernista enxergava o porto seguro e a garantia de continuidade do seu projeto, na presença da chefe de sessão que comungava das propostas do mestre, e daquela que observava com admiração a obra do amigo.

Qual nacional Mário pretendia? O nacionalismo típico dos fascismos, que consideravam a supressão do internacional pelo local, geográfico, étnico, ideológico... Assustava! O mundo experimentou as graves conseqüências desse pensamento na Grande Guerra e os regimes totalitários tomavam de assalto a Europa, gerando nova tensão. Essa diferença de posturas já havia dividido o grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, onde Plínio Salgado e seu “verde-amarelismo” extremista caminhou na direção da xenofobia política, tornando-se um partido ultradireitista, o partido dos “camisas-verdes” do Integralismo. Mário, comedido, preferiu uma leitura mais consistente do nacional. O próprio movimento modernista, na construção da sua primeira fase, colocava a questão do lugar do nacional frente ao internacional em debate. Na segunda fase essa discussão tomou ainda mais fôlego. Na música, tal questão era ainda mais delicada.

Como encontrar o lugar da música nacional no universal? Ao apontar esse lugar, enfim se desnuda a integridade e a viabilidade do projeto de Mário de Andrade. O lugar deste nacional é, finalmente, inserido no universal, pontuado por suas características brasileiras e sem perder as conquistas do que extrapola as fronteiras geográficas do país. Marcar presença no bojo deste contexto, contribuindo com nossas constâncias era a resposta. Ao músico brasileiro era

necessário encontrar essas constâncias, entendê-las e inseri-las, não como citações e sim como estrutura. Era preciso exigir o reconhecimento, afrontar os desejos estrangeiros de nacionalização pelo exótico. O nacional também era universal. Conhecer a si mesmo era fundamental para fixar seu espaço como digno de perpetuação no bojo do internacional.

Teoricamente a obra de Mário tocou na ferida. As nossas constâncias estavam encerradas no seio da produção popular. Bartók, e seu mergulho no folclore nacional, influenciou essa conclusão e a construção do método de resgate desses princípios na música brasileira. Mário apontou o caminho. Ao músico, bastava buscar no popular a inspiração e as características nacionais fundamentais e inseri-las como estrutura na música, universal como arte que comunica a todos. Mário lembra que ao contrário de outras artes, a música é por si a mais coletiva das artes, por seu alcance e por seu caráter dinâmico. Era preciso aproveitar essa potencialidade universal que a música proporcionava para fixar o lugar da arte brasileira. E para cumprir esse papel, era preciso aproximar o erudito (internacional) e o popular (nacional). Nivelá-los, tornar viável o contato de ambos.

Tal idéia nos remete aos pensamentos do intelectual italiano Antonio Gramsci. Propor a aproximação entre o erudito e o popular, de maneira a buscar um resultado genuinamente nacional, também não pode ser visto como uma forma de eliminar o abismo que separa os intelectuais e o povo?

Para o italiano, as necessidades surgidas no âmago de uma sociedade geravam uma classe intelectual que supria as demandas das novas necessidades do contexto, como forma de preencher uma lacuna que nascia com o surgimento de questões que inevitavelmente se colocam em momentos de transformação social ou cultural e que os grupos de intelectuais tradicionais, presos a sua imobilidade, não davam conta de responder. Desse movimento surgiria o intelectual orgânico, resultado dessas necessidades. Esse novo intelectual deveria partir para a ação, colocar seu arcabouço teórico a serviço da prática, para organizar e construir uma nova sociedade. Dessa maneira, para trabalhar na sociedade à luz de sua leitura de mundo, uma das funções do intelectual era a de compreender as necessidades de seu tempo e intervir de forma direta nessa sociedade. Não bastava trabalhar apenas a retórica ou as questões abstratas, era necessário

trabalhar cientificamente, adequando o rigor teórico às necessidades, às questões vivas do momento, no calor do momento.

Ora, Mário de Andrade trabalhou dessa maneira ao pensar o Departamento de Cultura, colocando em prática, de maneira rigorosamente científica, a síntese de suas observações no campo da cultura. No caso particular da Discoteca, Oneyda Alvarenga faz esse papel e dedicou parte de sua formação intelectual e dos resultados dos seus estudos etnomusicais à prática, no cotidiano diário de seu trabalho. Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga parecem ser resultado da síntese que Gramsci identifica como “novo intelectual” ou, no novo cenário social e cultural que se desenhou no início nos anos 30 com suas demandas, “intelectual orgânico”.

O afastamento entre os intelectuais e o povo nação determina um divórcio entre produção e consumo de cultura nacional. A base do problema residia no forçado afastamento do povo que resultava nessa dicotomia entre nacional e cosmopolita. O elemento popular não era reconhecido na produção intelectual e tornava-se corpo estranho, motivo de repulsa ou negação. O povo sempre era visto “paternalisticamente” e quando fazia parte de tramas, ou era reconhecido na literatura, muitas vezes, de maneira pejorativa, por exemplo, ou era reconhecido como um apêndice, um favor do intelectual que dedicava algumas linhas ao “tipo” popular. Tudo isso marcava ainda mais o afastamento entre o povo e o intelectual. Esse reconhecimento justificava um resgate do popular, da relação entre intelectuais e o povo. Uma verdadeira “ida ao povo”. A tensão entre nacional e universal só se resolveria através dessa “ida ao povo”.

As bases estavam lançadas. Ao músico (intelectual), no seu compromisso com o nacional, no labor diário da busca pelo espaço no universo cosmopolita, o caminho já tinha uma luz. No campo das idéias o projeto se mostrava viável. Materialmente, tal projeto completava-se na formação da Discoteca Pública Municipal.

Fundada em 1935, com a criação do Departamento de Cultura de São Paulo, a Discoteca foi pensada e organizada sob a luz de diretrizes claras acerca de suas funções e do seu papel para fomentar a cultura musical na cidade sob dois aspectos básicos: a formação de público, visando à “elevação” do gosto musical (que pode também ser entendida como uma aproximação entre o

povo e os intelectuais, através do nivelamento), e como ferramenta no plano de nacionalização da música brasileira.

Essas diretrizes foram materializadas em forma de lei pelo ato 861/35 e pela lei 1141/37 durante a gestão de Fábio Prado à frente da prefeitura de São Paulo. A Discoteca possuía funções que foram pensadas e adaptadas conforme o contexto se modificava, porém, durante o período abordado (1935 – 1945), sempre foi norteadas pelos aspectos já citados.

Esse plano de nacionalização da música perpassava a idéia de se estudar profundamente a música popular, folclórica e retirar dessa música seus elementos formadores mais essenciais, para servir de base de inspiração nas composições de autores brasileiros. Para isso, era preciso formar um acervo de fonogramas onde exemplares da música universal, da música popular e folclórica, estavam fixadas, partituras, e livros que ficassem à disposição de músicos/pesquisadores interessados em aderir a tal projeto. A Discoteca, então, foi criada visando essa ponta de atuação do projeto: acumular material e pesquisar música popular. Nesse caso, a instituição organizou uma biblioteca especializada, um acervo de partituras e um serviço de gravações no intuito de acumular material para estudos nesse sentido. Tal serviço de gravações atuava em três áreas: música folclórica, fonética e produção paulista de música erudita.

Para o projeto funcionar de maneira eficaz, era preciso preparar um público de gosto musical “elevado” e por isso, se fazia mister atuar também na formação desse público. Mesmo porque a síntese do projeto visava um público potencialmente consumidor dessa nova cultura musical. A Discoteca, então, trabalhou também nesse processo através da disponibilização ao público geral de um acervo, o mais completo e abrangente possível, de discos. Além disso, promoveu cursos e palestras, além de uma série importante de Concertos Comentados de Discos. Todas essas ações visavam vulgarizar a produção de música universal e elevar o entendimento do público geral.

O plano de nacionalização musical baseava-se fundamentalmente na maneira como Mário de Andrade propunha o processo. Diante do entendimento do modernista nesse sentido, Oneyda Alvarenga conduziu os trabalhos na Discoteca de forma a materializar o projeto nos parâmetros pensados por Mário, que foi chefe do Departamento de Cultura de 1935 a 1938 e exerceu

influência direta nos trabalhos executados pela folclorista mineira. Como vimos, mesmo afastado do Departamento, Mário continuou emanando essa influência direta nos trabalhos da Discoteca até sua morte, em 1945.

Para a implantação do projeto, era preciso ocorrer uma confluência de fatores favoráveis que gerassem um contexto propício, pois o projeto da Discoteca nasceu dentro de um plano ainda maior para as questões culturais na cidade de São Paulo como um todo. Tratava-se de um projeto ousado e inédito, que insuflava desconfiança por parte da população e de opositores. Esse contexto propício foi alcançado quando Armando de Salles Oliveira e seu grupo político ligado ao Partido Constitucionalista chegou ao poder por indicação do governo central de Getúlio Vargas. Diante dos interesses políticos de volta à hegemonia de poder paulista, Fábio Prado, prefeito indicado pelo interventor paulista, enxergou com bons olhos a implantação do projeto e, através do intermédio de Paulo Duarte, deu apoio ao grupo modernista na criação do Departamento de Cultura.

O crescimento acelerado e as transformações no cotidiano da cidade no início do século XX também contribuíram para a implantação do projeto da Discoteca Pública Municipal. Através da facilidade de importações alcançada com a instalação de casas desse ramo de atuação que buscavam satisfazer as exigências da nova burguesia ascendente da cidade, com seus novos hábitos e costumes importados.

Os projetos do Departamento de Cultura funcionaram dentro das expectativas de seus entusiastas até 1938. Nesse ano, por consequência do golpe do Estado Novo no ano anterior, o prefeito de São Paulo perdeu o seu cargo e em seu lugar foi conduzido o Sr. Prestes Maia. Este por sua vez, trocou o chefe do Departamento de Cultura e nomeou Francisco Patti. A administração de Prestes Maia priorizou as questões ligadas ao plano de modernização do sistema viário da cidade e destinou as verbas municipais para a conclusão de tal plano, conhecido como Plano de Avenidas. Na Discoteca, por conta da solidez de seus projetos, o impacto da troca de comando não foi tão sentido. Vários serviços importantes da instituição tiveram continuidade e continuavam ligados às diretrizes de formação de público e da nacionalização da música brasileira.

Em 1945, com a saída de Prestes Maia, o novo prefeito, o Sr. Abraão Ribeiro, resolve remodelar a estrutura administrativa da prefeitura de São Paulo e criou as Secretarias Municipais. Para a Discoteca esse golpe foi mais duro, pois afastou definitivamente a instituição do centro de decisões. Além disso, o Departamento de Cultura e toda a sua estrutura foram alocados na Secretaria de Cultura e Higiene, e por isso passaram a dividir verbas com programas de saúde e fiscalização sanitária, transformando o órgão em uma repartição absolutamente deslocada de suas funções. A partir daí, a Discoteca passou a repensar forçosamente o seu papel na cidade e diante das dificuldades apresentadas pelo novo contexto modificou sua forma de atuação, “terceirizando” suas pesquisas através do Concurso de Monografias Sobre Folclore, e burocratizando-se como mera fornecedora de discos a ouvidos mais interessados com o caráter de entretenimento que a Discoteca pareceu assumir. O projeto inicial foi definitivamente abandonado e as discussões sobre música nacional na instituição encerraram-se.

No balanço das pretensões que a Discoteca assumia na sua fundação e nos resultados obtidos pela instituição, podemos concluir que os resultados foram modestos.

O desejo de fomentar as pesquisas de música popular pereceu surtir efeitos limitados e poucos músicos lançavam mão dos acervos da Discoteca. Excluindo-se alguns compositores importantes, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima, poucos autores realmente aderiram ao projeto. A maioria preferiu se lançar ao virtuosismo ou estreitou laços com o dodecafonismo. Os dados estatísticos coletados mostram que os músicos não estavam presentes nas dependências da Discoteca e a maior parte de seus frequentadores eram estudantes ou comerciários, que aproveitavam horas livres para matar o tempo na Discoteca. Os músicos ligados ao mercado de consumo popular de entretenimento também tinham extrema dificuldade de lançar mão da instituição por motivos já expostos.

No plano da elevação do gosto musical, Oneyda Alvarenga viu-se obrigada a manobrar os números estatísticos, uma vez que percebeu que a maior parte dos consulentes lançava mão de óperas melodramáticas italianas, gênero considerado de menor importância e mais pobre. Além disso, anos mais tarde, a chefe da Discoteca admitiu desilusão nesse sentido, deixando claro sua decepção em relação ao público frequentador.

A Discoteca passou por inúmeras dificuldades que podem ter contribuído para os resultados modestamente alcançados. Insuficiência de cabines de audição, inúmeras mudanças, sedes impróprias, dificuldades financeiras, incompreensão política. Todos esses percalços foram abordados e parecem ter contribuído para a frustração das expectativas na ponta de atuação do projeto. O clima de improviso e de desamparo parece ter sido regra nos trabalhos da Discoteca a partir de 1938, tornando o trabalho difícil e penoso até 1945, quando atingiu irremediavelmente o impossível.

Apesar de todas as dificuldades e de um certo fracasso diante das expectativas criadas, a Discoteca sempre foi bem recebida como importante instituição e modelo pioneiro a ser seguido. As matérias jornalísticas na imprensa nacional e o reconhecimento através de contatos estabelecidos internacionalmente demonstram que a instituição paulistana sempre foi vista como importante ferramenta de democratização de acervo musical e órgão de fruição de cultura. Apesar de ter alcançado suas metas apenas parcialmente e de maneira bastante limitada, a Discoteca Pública Municipal foi respeitada por seu impressionante acervo e alcance. A administração de Oneyda Alvarenga contribuiu muito para esse reconhecimento, que com austeridade, conseguiu levar adiante a instituição, mesmo diante de dificuldades de toda a sorte.

De qualquer maneira, é possível reconhecer o lugar Discoteca nas propostas de Mário de Andrade. Suas pretensões teóricas viabilizavam o processo da música nacional e da fixação de seu lugar no universal, no plano do método. A Discoteca fazia-o materialmente oferecendo a matéria-prima para esse processo. E apenas o reconhecimento da solidez da instituição e o prestígio popular que esta gozou durante anos podem explicar a sua sobrevivência diante dos resultados modestos da instituição nesse sentido que, mesmo diante de toda a sorte de dificuldades, descasos e miséria franciscana, ainda resiste, há 74 anos, lutando por sobrevida.

Fontes

Câmara Municipal de São Paulo

Anais: Atos/Leis Municipais

Ato 768 de 10/01/1935.

Ato 861 de 30/05/1935.

Ato 862 de 30/05/1935.

Ato nº1146 de 04/07/1936.

Lei nº3662/37 de 30/10/1937.

Lei nº333/45 de 27/12/1945.

Lei nº360/46 de 13/09/1946.

Arquivo do Estado de São Paulo

Jornais

Arquivo Washington Luis

Revistas do Arquivo Municipal

Instituto de Estudos Brasileiros

Arquivo Mário de Andrade

Correspondência Burocrática, Documentação do Departamento de Cultura.

Centro Cultural São Paulo / Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Entrevistas

Amaral Vieira, 1994.

Benedito Pacheco, s/data.

José Bento Ferraz, 1994.

José da Veiga, 1994.

Nilcéia Baroncelli, s/data.
Oneyda Alvarenga, 1978 e 1980.
Oswaldo Lacerda, 1994.

Fundo DPM – Séries Documentais

Biografias e Currículos
Concertos Comentados
Correspondências Enviadas
Correspondências Recebidas
Doações
Hemeroteca
Manuscritos
Notas de Baixa de Discos
Notas Fiscais de Compras de Discos
Notas Fiscais de Compras de Outros
Recibos
Relatórios

Fundo SEF – Séries Documentais

Livro de Presença
Programas
Palestras
Apostilas

Fundo MPF – Séries Documentais

Correspondência Geral
Recortes de Jornal

Jornais

São Paulo

A Folha Universitária (Faculdade de Direito): 21/07/1943.
A Gazeta: 25/07/1940; 26/07/1940.
A Noite: 04/06/1938; 10/01/1944.
Correio de São Paulo: 04/02/37.
Correio Paulistano: 12/10/1940; 20/06/1940; 08/05/1943.
Diário da Noite: 10/1936; 28/08/1938; 02/08/1938; 09/08/1938; 18/08/1938; 25/07/1940; 14/10/1940.
Diário de São Paulo: 16/08/1938; 25/07/1940.
Folha da Manhã: 04/10/1940.
Folha da Noite: 18/12/1938; 20/11/1940.

Jornal do Comércio: 09/06/1937; 13/10/1937; 27/08/1941; 20/01/1944.
 O Estado de São Paulo: 06/12/1936; 27/07/1938; 26/10/1938; 03/08/1946.
 Resenha Musical: 10 e 11/1941.
 Última Hora: 25/07/1940.

Rio de Janeiro

A Gazeta de Notícias: 04/03/1937.
 Diário da Noite: 28/07/1938.

Lisboa

Diário da Manhã: 28/07/1943.
 Jornal do Comércio: 26/11/1945
 O Microfone: 12/06/1943; 19/06/1943; 26/06/1943.

Madri

Gaceta Hispãa: 03/09/1938.

Periódicos

Revista do Arquivo Municipal

Volumes: XIX; XXXIII; XLI; LIV; LXXIII; LXXX; LXXXVII.

Revista do IEB

Volume: 36.

Revista de Estudos Avançados USP

Volume: 62.

Revista Vida Doméstica

Edição de 09/1938

Catálogos

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Discoteca Oneyda Alvarenga:**
 Catálogo. São Paulo, s/data.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Digitalização do Acervo:** Discoteca Oneyda Alvarenga: Catálogo. São Paulo, 2004.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Catálogo Histórico Fonográfico:** Discoteca Oneyda Alvarenga: Catálogo. São Paulo, 1993.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade:** Discoteca Oneyda Alvarenga: Catálogo. São Paulo, 2000.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA (São Paulo, SP). **Renata e Fábio Prado:** A casa e a cidade: Catálogo de Exposição. São Paulo, 2006.

Textos

ALVARENGA, Oneyda. **A Linguagem Musical** (Tese de Conclusão do Curso do Conservatório Dramático Musical). IEB. São Paulo, 1933.

BARONCCELI, Nilcéia. **Pequeno Histórico da Discoteca:** Relatório apresentado ao IDART. São Paulo, 1979.

DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL. **Pronúncias Regionais do Brasil.** São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1937.

Bibliografia

ABDANUR, Elizabeth. **Parques Infantis de Mário de Andrade**. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. nº36. São Paulo: USP, 1994.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade: Um Pouco**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVARENGA, Oneyda. **Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil**. In Revista do Arquivo Municipal. Volume. LXXX. São Paulo, 1941.

ALVARENGA, Oneyda (org). **Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos**. São Paulo: PMSP/ Departamento de Cultura, 1946.

ANDRADE, Mário; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. In Obras Completas. São Paulo: Martins Editora, 1962.

ANDRADE, Mário de. **Melodias do Boi e Outras Peças**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1987.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 9ªed. São Paulo: Martins Editora, 1980.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. In Obras Completas Vol. II. São Paulo: Livraria Martins, 1966.

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. In Mário de Andrade Hoje. São Paulo: Ensaio, 1990.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. In Obras Completas de Mário de Andrade, 1º tomo. São Paulo: Martins, 1959.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Mário de. **O Samba Rural Paulista**. in Revista do Arquivo Municipal. Volume. XLI. São Paulo. PMSP, 1937.

ANDRADE, Mário de. **A Música e a Canção Populares no Brasil**. In Obras Completas. São Paulo: Martins Editora, 1962.

BARBATO JR, Roberto. **Missionários de Uma Utopia Nacional-Popular**: Os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Presença da Literatura Brasileira**. 10ªed. São Paulo: DIFEL (Difusão Européia do Livro), 1984.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e Maracá**: O Catimbó da Missão (1938). São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

CAJÃO, Luis. **Breve História do Disco**. Lisboa: Minerva, 1968.

COLI, Jorge. **Mário de Andrade e Claude Debussy**. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. nº36. São Paulo: USP, 1994.

COLI, Jorge. **Mário de Andrade e a Música**. In Mário de Andrade Hoje. São Paulo: Ensaio, 1990.

DASSIN, Joan. **Política e Poesia em Mário de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2ªed. São Paulo: Hucitec; PMSP, 1985.

FERNANDES, Florestan. **Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro**. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. nº36. São Paulo: USP, 1994.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRANCESCHI, Humberto. **Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Estúdio HMF, 1984.

FREITAG, Léa Vinocur. **O Nacionalismo Musical no Brasil**: Das origens a 1945. 95f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade Táxi e Crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria Estadual da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade, Entrevistas e Depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular em São Paulo nos Anos 30**. 226f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o Alaúde**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Mário de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira**. in Portugal-Brasil. Uma visão interdisciplinar do século XX.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. **Colonizadores do Futuro: Cultura, Estado e o Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935 – 1938)**. 239f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1995.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**: In Textos Escolhidos III/ Mário Pedrosa; Otília Arantes (org). São Paulo: Edusp, 2004.

PEREIRA, Maria Elisa. **Mário de Andrade Ensaando a Unidade do Brasil: Um estudo sobre o canto nacional**. 234f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2004.

PICCINO, Evaldo. **Mudanças de Suportes Sonoros no Mercado Fonográfico Brasileiro: Capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga**. (Mestrado) – Departamento de Multimeios, Universidade de Campinas. Campinas, 2007.

PRADO, Fábio. **A Administração Fábio Prado na prefeitura de São Paulo: através de entrevista concedida ao Estado de São Paulo**. São Paulo: Editora O Estado de São Paulo, 1936.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a Cultura na Forma Brasil: O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)**. 113f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SANDRONI, Carlos. **Mário Contra Macunaíma**. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: Iuperj, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TONI, Flávia Camargo. **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1984.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. São Paulo: Jorge Zahar, 2000.

Bibliografia Complementar

BEZERRA, Holien Gonçalves. **Artimanhas da Dominação**. 296f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

CARR, Ernest H. **Que é História?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 7ªed. São Paulo: Edusp, 2007.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. 27ªed. São Paulo: Publifolha, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. 8ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEITE, Aureliano. **História da Civilização Paulista**. São Paulo: Martins, 1945.

LOVE, Joseph. **A Locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira (1889-1937)**. Trad. Vera Alice Cardoso da Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória**. São Paulo: Contexto, 2001.

MORSE, Richard. **Formação Histórica de São Paulo: De comunidade à metrópole**. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro (DIFEL), 1970.

MOTA, Carlos Guilherme (org). **Brasil em Perspectiva**. 10ªed. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro (DIFEL), 1978.

PRADO JR. Caio. **História Econômica do Brasil**. 30ªed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SEVERINO. Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 14ªed. São Paulo: Cortez, 1986.

SILVA. Maria Beatriz Nizza da. **Teoria da História**. São Paulo: Cultrix, 1976.