

Fazer e ouvir sons sobre o Brasil: a produção
fonográfica do movimento folclórico brasileiro na Coleção
fonográfica *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*

Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia
ano 2024

Juliana Lima Ribeiro
Programa de Pós Graduação Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de
Janeiro/ PPGSA UFRJ/RJ/ Brasil

Palavras- chaves: fonografia, nação e estudos de folclore

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham”

(Mário de Andrade, “O Fonógrafo”, em Diário Nacional, coluna Arte, São Paulo, 24-2-1928/ Microfilme Mário de Andrade no Diário Nacional, pesquisa de Telê Porto Ancona Lopez, IEB/USP, 1968.)¹

Como parte do meu trabalho de pesquisa doutoral sobre a coleção fonográfica *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* publicado entre 1972 e 1988, proponho trazer uma breve discussão sobre a produção de representações fonográficas criadoras de imaginações nacionais. O DSFB é uma série fonográfica que se propõe a colecionar e editar *música folclórica*. *Música folclórica ou popular* são ficções criadoras (Thiesse, 2008)² que fundamentam o ideário de identidades nacionais. De modo que, esta representação fonográfica cumpre o papel de contribuir para a formação de um patrimônio cultural coletivo. Importante destacar que, as representações nacionais são fundamentadas também no ideário de tradição.

Ao longo dos 48 volumes que compõem o *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* buscou-se traçar um mapeamento musical do Brasil, abordando diferentes performances musicais reconhecidas como nacionais. Estas representações se constituem em situações de seleção-gravação-edição³, cujo repertório musical está apoiado na concepção de *música folclórica brasileira*, relacionada a outros termos como: oralidade, transmissão oral, nacionalidade, coletividade, anonimato, tradição e funcionalidade. No caso do DSFB, a tecnologia de gravação é utilizada pelos estudiosos de folclore brasileiro para mediar imaginações nacionais e criar representações sonoras sobre o Brasil.

O primeiro volume do DSFB foi lançado em 1972, sob o título *Vitalino e Seu Zabumba*. A coleção atravessa a década de 70, após sofrer forte impacto do golpe de 64 e o acirramento da repressão com a implementação do AI-5, que resultou na demissão de

¹ Publicado em *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

² Segundo Thiesse (2008), a invenção das nações está relacionada a uma intensa criação literária e artística em busca de uma tradição nacional. A autora explica ainda que as identidades nacionais são criadas por artistas e intelectuais com a invenção de um patrimônio comum e com o compartilhamento de um sentimento de pertencimento coletivo. Nesse sentido, uma série de elementos simbólicos e materiais como: história, heróis nacionais, língua, movimentos culturais, folclore e paisagens são criados para estabelecer o patrimônio cultural nacional. A nação é o resultado de um processo identitário cultural que surge a partir da criação do seu patrimônio nacional, conclui a autora.

³ Edmundo Pereira (2016). Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical

Edison Carneiro⁴ da direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro⁵. Além disso, houve a necessidade de reorganização da instituição devido a falta de incentivos financeiros do Estado na área cultural e a adequação das ações institucionais da Campanha às demandas da censura do governo militar. A edição avança pelos anos 80, com a chegada de Lélia Coelho Frota a direção do então, Instituto Nacional de Folclore, trazendo uma nova proposta de reorientação conceitual para a instituição em bases antropológicas e orientada por Gilberto Velho, e sob a coordenação de novas políticas públicas da cultura encabeçadas por Aloísio Magalhães⁶. A edição dos discos foi interrompida no início dos anos 90 com a suspensão das políticas culturais pelo governo Collor, retomando em 1994, e finalizada em 1998, com o volume *Drama e fetiche: vodum, bumba- meu- boi e samba no Benim*, já inserida nos debates sobre decolonidade e movimentos diaspóricos que marcam os debates atuais da disciplina antropológica.

Ao todo foram publicados 44 discos compactos de 7 polegadas na coleção DSFB, dois discos long player de 12 polegadas e 2 volumes em CD. Em 1987 houve a publicação do disco de 12 polegadas “Cururu e outros cantos das festas religiosas- MT” sob a coordenação da antropóloga, Elizabeth Travassos. Em 1988 a edição do disco também foi publicada em formato 12 polegadas “Berimbau e Capoeira” sob a coordenação do etnomusicólogo, Thiago de Oliveira Pinto. Em 1994 e 1998 foram editados dois CDs, respectivamente, “Samba de roda no recôncavo baiano” e “Drama e fetiche: vodum, bumba- meu- boi e samba no Benim. Estes volumes apesar de formatos diferentes foram nomeados como coleção *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, assim ao todo a série teve 48 volumes. No entanto, o formato compacto é uma característica da coleção, cuja capacidade de armazenamento é de 12 minutos de gravação.

Vicente Salles, se intitula como o idealizador e o principal executor do projeto *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. A trajetória de Salles nos estudos de folclore foi marcada pela preocupação com os estudos musicológicos, seus métodos de pesquisa e

⁴ Foi um importante estudioso do folclore brasileiro, participou da mobilização para a criação de um órgão de Estado responsável pela pesquisa e preservação do folclore brasileiro. Foi considerado o primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1962 a 1964 e responsável por importantes ações como a criação da biblioteca do folclore.

⁵ A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi instituída em 1958, ligada ao Ministério das Relações Exteriores. É incorporada à FUNARTE em 1976, e em 1978 é renomeada como Instituto Nacional de Folclore.

⁶ Como destaca Reis (2012), apesar do discurso e estratégia de mudanças teóricas e metodológicas para as bases antropológicas, há, na verdade, continuidades e rupturas entre os diferentes legados de atuações à frente da instituição.

de gravação. Em entrevista⁷, ele afirmava que a ideia de editar discos compactos veio dos discos editados pelo compositor brasileiro, Braguinha. Braguinha entre as décadas de 60 e 70 produziu uma série de discos infantis de sete polegadas, em que os intérpretes eram importantes atores da rádio- teatro do Rio de Janeiro⁸. Uma hipótese para a escolha da edição em disco compacto pode ser a intenção em diminuir os custos de publicação, já que este tipo de formato tem um custo de produção menor. Devido a limitação de tempo de gravação de 12 minutos, como por demandar menos investimento humano no processo de edição da *fita matriz* e de recursos financeiros para a produção do disco.

Como explica Oliveira (2018, p. 17), os compactos de sete polegadas e 45 rpm tinham “a vantagem de serem menores, mais leves, resistentes e baratos, o que os transformou numa alternativa de baixo custo para os consumidores”. Oliveira (2018, p. 47 e 48) acrescenta que o compacto e o LP são produtos bem diferentes, pois o objetivo do compacto era um resultado imediato, além disso com o compacto a proposta não era promover o artista e sim a música. Os compactos, como um formato de baixo custo e preço, foram responsáveis por 57% das vendas de discos no mundo em 1969. (Oliveira, 2018 p. 78).

No primeiro volume da edição, o grupo *Zabumba*, de origem em Caruaru, em Recife, gravaram as músicas no Rio de Janeiro, no estúdio da Rádio MEC em 07 de novembro de 1960, sob a supervisão de Aloysio de Alencar Pinto⁹. Não foi possível mapear o processo de seleção- gravação- arquivamento deste volume, mas consta em Relatório do Núcleo de Música, que todo o conteúdo da gravação não foi localizado no arquivo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ IPHAN, órgão que possui a custódia dos acervos produzidos pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e Instituto Nacional de Folclore, como também a *fita matriz* produzida para a prensagem do disco não foi localizada no arquivo. Neste relatório¹⁰ da década de 80 é destacado a péssima qualidade de gravação como um problema que inviabilizava futuras reedições deste volume. O lançamento do primeiro volume foi noticiado pela Revista Brasileira de Folclore na edição de set./ dez. 1972 n. 34 (1), e teve uma segunda edição lançada em

⁷ DVD 1210 arquivado na Divisão de Arquivo do CNFCP

⁸ Informações retiradas no blog: osdiscosdobolinhablogspot.com acessado em 02/12/2023

⁹ Aloysio foi funcionário da CDFB e INF e responsável pelo Núcleo de Música, além dos processos de gravação, edição e montagem de parte das ações ligadas ao som pela instituição.

¹⁰ Todos os relatórios citados foram consultados na Divisão de Arquivo do CNFCP/ IPHAN.

1975. O disco possui seis faixas: Relativa (marcha de novena), Marcha de Procissão, Maria, Marcha de Viagem (despedida), Baiano, Improviso (de Vitalino), com faixas entre um minuto e dois minutos e meio.

A produção do *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* é produzida no lastro do *movimento folclórico brasileiro*. Em estudo pioneiro de Luís Rodolfo Vilhena (1997), o autor define o *movimento folclórico* como um período entre 1947-1964 marcado por uma intensa mobilização em torno dos estudos de folclore, e mais do que isso, marcado por uma grande agitação em busca da adesão de novos colaboradores para as pesquisas folclóricas. Este incentivo para a produção de pesquisas nos estados resultou na criação de uma rede de pesquisadores capilarizada em diversos estados brasileiros, as Comissões Estaduais de Folclore, em que a CDFB funcionava como o centro organizador desta articulação. Esse período de incentivo, para a mobilização de novos pesquisadores para o estudo de folclore, fomentou uma série de encontros de folcloristas pelo país, chamados de Congressos e Semanas de Folclore. Toda essa mobilização tinha um propósito, primeiro de fundar um órgão de Estado responsável pelo estudo e preservação do folclore; e segundo de adentrar as universidades com o folclore como uma disciplina acadêmica.

A organização das Comissões Estaduais de Folclore foram essenciais para a garantia da diversidade musical da temática organizada pelo DSFB e marcaram um período desta edição. “(...) as Comissões de Folclore alimentavam a coleção com propostas, gravações e textos. A partir de 1979, os trabalhos das Comissões praticamente já não estão mais representadas na série do INF. Atualmente, procura-se intensificar a articulação com pesquisadores vinculados a Universidade ou Institutos de Pesquisa, produzindo trabalhos na área de música”. (Relatório INF). O mesmo relatório indica que, a parceria com outras instituições assegurou ao DSFB uma abrangência nacional, pois a CDFB e o INF não dispunham de recursos financeiros para documentar diversos estados.

A rede de folcloristas, que Vilhena (1997) bem chama a atenção, foi responsável por impulsionar os estudos de folclore, e no caso do DSFB, esta rede contribuiu para a abrangência territorial do DSFB. Podemos supor, a partir do levantamento da documentação institucional, que não havia um planejamento sobre a performance musical ou o estado a ser abordado no *Documentário*, mas a rede de folcloristas organizada nas Comissões era um meio de assegurar a diversidade e a abrangência nacional da coleção fonográfica. Por outro lado, acionar esta rede de folcloristas em um momento delicado-

de exoneração de Edison Carneiro, do falecimento dos folcloristas: Joaquim Ribeiro e Cecília Meirelles em 1964, e a falta de incentivos financeiros devido a ditadura militar-, era uma forma de reforçar os laços entre folcloristas espalhados pelo Brasil e confirmar a missão destes intelectuais na preservação dos objetos folclóricos. A produção dos discos também foi uma forma de recordar gravações de pesquisas antigas, muito importantes para a instituição como: Januária. Nesse sentido, era exaltado tanto as circunstâncias de pesquisa quanto seus pesquisadores, fortalecendo laços institucionais entre as Comissões. A documentação fonográfica da pesquisa de Januária de 1962 resultou em dois discos: Folclore de Januária e Cantigas de Roda. Assim, foram solicitadas gravações sonoras para estudiosos de folclore espalhados pelo país ou foi solicitado a mediação destes para contactar grupos musicais folclóricos para a gravação *in situ* ou em estúdio.

Em alguns casos, os processos de edição e gravação eram realizados em campo durante a apresentação em algum evento folclórico durante as Semanas e Congressos de Folclore. Marcel Gautherot em pesquisa de Lygia Segala lembra que “o Edison, que se tornou meu amigo, estava interessado[no meu trabalho]. Quando tinha um Encontro, uma Semana de Folclore, ele me convidava. Eu aproveitava para andar pelos lugares, pelo interior, fotografar. [Nessas reuniões] tinha muita conversa. eu não entendia muito bem os assuntos naquela época, assistia sem nenhuma participação, posso dizer”.¹¹ Os Encontros, explica Segala (2001, p. 44), eram ocasiões em que as relações se estabeleciam, “abrindo- se uma cartografia social”, as amizades constituídas e indicadas propiciavam as possibilidades de visitas e produção de documentação. As indicações que surgiam em decorrência das Semanas e Congressos de Folclore, aponta Segala (2001), eram formas de estabelecer elos de confiança, sociabilidade e de encontros etnográficos. Parte da documentação fotográfica de Marcel Gautherot foi construída por indicação de Edison Carneiro para ele participar dos encontros dos estudiosos de folclore. Da mesma forma, esses eventos onde participavam grupos folclóricos locais foi um espaço para selecionar e editar gravações sonoras que mais tarde vieram a compor o conteúdo do *Documentário*.

Parte das gravações que compõem o *DSFB* foram realizadas em estúdio. Em alguns casos, eram negociados para que os grupos realizassem gravações em estúdio, geralmente as gravações foram realizadas nos Estúdios da Rádio MEC ou no Estúdio do

¹¹ Segala, Lygia. Bumba- meu- boi Brasil

Museu da Imagem do Som¹². Essa intermediação era realizada por laços entre as Comissões, os estudiosos do folclore e a CDFB, depois pelo INF.

“(…) É perfeitamente viável a ida do Ticumbi ao Museu da Imagem do Som e a Campanha tem o máximo interesse em gravar o grupo para edição de um disco na Série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro Bastará que o amigo, com antecedência, nos confirme a data para a reserva do estúdio do Museu da Imagem e do som”
(Carta de Bráulio Nascimento para Hermógenes Lima em RJ, 12 de agosto de 1975) .

“Toda a festa de folclore papai que ia buscar os grupos, de capoeira”, em entrevista Archibaldo Ribeiro- funcionário do CNFCP aposentado e filho de um outro funcionário, José Ribeiro Souza, que foi concunhado de Edison Carneiro-, que cresceu nos corredores da CDFB, lembra durante a infância ao frequentar a instituição de encontrar personagens como o artesão Mestre Vitalino e o cantador Mestre Azulão. Archibaldo nos conta que o seu pai trouxe alguns grupos folclóricos para se apresentar na Campanha, como o grupo das pastorinhas na comemoração pelo dia do folclore. De origem em Realengo, seu pai transitava entre vários grupos folclóricos musicais, além de ser ogã da religião da Umbanda, foi responsável por levar a equipe coordenada por Edison Carneiro a gravar e pesquisar no Terreiro de Vovó Maria Conga gravados no Rio de Janeiro em novembro de 1962.¹³

Nas décadas de 60 e 70, a CDFB, então, já contava com um rico material de arquivo em fita magnética que poderia ser *matrizado*- e através da edição em discos e a possibilidade de geração de várias cópias-, as gravações sonoras do arquivo se tornariam acessíveis ao grande público e estudiosos, enfatiza o relatório do Núcleo de Música. Acrescenta ainda que, o arquivo possui um vasto conteúdo de gravações sonoras que ficavam guardadas sem conhecimento do público em geral e sem circulação por outros meios, assim os discos seriam um meio de divulgar os arquivos sonoros da instituição. Assinala ainda que o *disco folclórico* possui grande aceitação do grande público, em especial o público estrangeiro.

Já no final da década de 70 e no decorrer da década de 80, com a iniciativa de reformular o DSFB, objetivou- se, como mostra em Relatório do Núcleo de Música, “dar continuidade à divulgação de documentos sonoros e pequenas apresentações etnográficas

¹² Aloysio de Alencar Pinto trabalhou nas duas instituições e nestas instituições as situações de edição e gravação ocorreram.

¹³ Apesar da documentação etnográfica minuciosa, as gravações da umbanda não compuseram nenhum volume do Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Um cd “ Umbanda no Rio de Janeiro” com todas as gravações realizadas no âmbito da pesquisa foi publicado em dezembro de 2012, em comemoração ao centenário de nascimento de Edison Carneiro

das manifestações musicais populares brasileiras”. Assim como mostra a idealização da série, “a edição buscava atender ao público interessado neste tipo de música, formado por professores e alunos de 1º e 2º graus e pesquisadores brasileiros e estrangeiros”. A série fonográfica contava com a aceitação do público, o que o Relatório destaca devido a alguns números estarem esgotados.

O texto “ Coleção de discos folclóricos” , publicado em relatório sobre a *reestruturação do órgão*, s.d.. discute a necessidade de reproduzir em *disco material sonoro* o material obtido em pesquisa de campo. Esta necessidade se faz urgente, porque *a música folclórica* editada em discos comerciais era “deformada e descaracterizada, sendo apenas a interesses comerciais”. O texto acusa as edições de discos comerciais, de “pilhagem do patrimônio popular”, pois as músicas eram selecionadas e editadas nos discos sem a declaração da fonte, além disso, alguns compositores se apropriavam das *músicas folclóricas* como se fossem da própria autoria. Por outro lado, a preocupação de que os bens culturais estavam em risco de desaparecimento e descaracterização impulsionava os estudiosos do folclore para a pesquisa e o colecionamento, porque nesta concepção, o colecionamento de objetos folclóricos seria capaz de preservar esses objetos. Nesse sentido, a coleção fonográfica era uma forma de preservar o folclore brasileiro.

Ainda na discussão sobre o porquê de gravar discos de *música folclórica*, é preciso compreender como os processos históricos e o contexto sócio- econômico influenciaram nesta decisão. A década de 70 foi um período em que os discos surgiram como um objeto importante na vida doméstica e fizeram parte das novas relações de consumo, em que a prática de ouvir música foi fortemente influenciada pelo processo de industrialização e inserção de equipamentos eletroportáteis no cotidiano familiar, assim como o incentivo econômico e fiscal visando constituir uma indústria fonográfica estável que pudesse contribuir com a propaganda da prosperidade econômica do governo militar. Segundo Oliveira (2018), o decreto, e posteriormente lei, criada pelo regime militar chamado *Disco é cultura*, foi um projeto com a intenção de impulsionar a indústria fonográfica, aumentando o consumo de discos e fomentando toda a cadeia de produção de discos a partir dos incentivos fiscais e de incentivo ao avanço tecnológico com o propósito de validar entre a população a sensação do *milagre econômico*. Esse conjunto de incentivos fiscais e de consumo aumentaram a circulação de venda de discos e favorecendo o aumento do consumo musical na década de 70, ano em que foi lançado o primeiro volume

do DSFB. Ou seja, o DSFB foi lançado no bojo de um incentivo nacional ao consumo musical doméstico.

Importante enfatizar que o disco, na década de 1970, foi o principal produto do mercado brasileiro. Essas ações de incentivos e subsídios nos anos 70 tornaram o Brasil um dos maiores produtores e consumidores de discos, Oliveira (2018, p.66) destaca que, entre os anos de 1970 e 1979, “o crescimento foi exponencial”, o setor cresceu 537%. No entanto, na década de 80, esse crescimento não se manteve em consequência da crise econômica brasileira. O autor chama atenção que esses incentivos na verdade era uma “censura disciplinadora”, pois o governo manipulava a produção de pensamento ou da obra artística, segundo os preceitos da ditadura militar. Da mesma forma, o “milagre econômico” foi sentido por uma parte muito pequena da sociedade. Outras ações em conjunto para impulsionar a economia e favorecer o controle foi a criação das instituições públicas: Embrafilme e Embratel na área da promoção da cultura. A Embratel, por exemplo, tinha como objetivo ampliar o acesso à televisão. (Oliveira, 2018)

Como discute Calabre (2006), o período entre os anos de 1960 até o final de 1970 foi marcado por uma série de ações na área da cultura pelo governo federal. A autora destaca nesse período, a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), através do Decreto-Lei n.74, de 21 de novembro de 1966. Importante notar que o Conselho Nacional de Cultura se estabelece durante o regime militar como uma ação de Estado, de modo que, a cultura é uma base importante para revigorá-lo. Calabre (1996) explica que a cultura era uma base estratégica para o governo, pois era um dos elementos garantidores da segurança nacional. Entretanto, o Conselho Federal de Cultura foi integrado por intelectuais de diferentes orientações conceituais, e os estudiosos do folclore souberam utilizar dessa estrutura de Estado para retomar às ações em torno dos estudos de folclore. Importante lembrar que, como afirma Vicente Salles, a Campanha foi “fechada” em 1964 por ser “um antro de comunistas” e as atividades da CDFB e INF foram bastante prejudicadas pelo regime militar, nesse momento.

Em 1967, como explica Calabre (2006), o Conselho Federal de Cultura elaborou o Anteprojeto de Lei do Plano Nacional de Cultura. O Anteprojeto tinha como foco principal o reaparelhamento e reforma das instituições nacionais ligadas à cultura, e promoção de ações como: “obras de infraestrutura, renovação de equipamentos e custeio de programas”. A autora destaca como a noção de patrimônio cultural foi apresentada nesse anteprojeto.

Segundo a autora (2006, p. 5), essa noção aparece como uma necessidade de “opor resistência à invasão da cultura estrangeira que chega através da expansão dos meios de comunicação de massa”, cujo objetivo final era fortalecer a “unidade cultural brasileira”. Em 1969, foi definido o Plano Nacional de Cultura, que apesar de não ser aprovado pelo Congresso, guiou a percepção da necessidade de estabelecer uma política nacional de cultura. Essa política começou a ser desenvolvida em 1973 e era fundada no tripé conceitual de “defesa do patrimônio, incentivo à criatividade e a difusão da cultura”. A preocupação com o desaparecimento e a desvalorização da cultura brasileira surge agora no documento da Política Nacional de Cultura.

A coleção fonográfica “Discos Marcus Pereira” foi contemporânea a produção do DSFB, as duas foram inauguradas na década de 70. A coleção “Discos Marcus Pereira” estudada por João Miguel Sautchuk (2005), e como o autor destaca, foi uma publicação fonográfica com o propósito de divulgar estilos musicais reconhecidos como brasileiros, “na busca de autenticidade na cultura popular como substrato para a construção de uma representação de nação”. De forma aproximada ao DSFB, a coleção que trata Sautchuk (2006) tinha como propósito produzir um “mapa musical do Brasil”. Ainda que, parte das gravações sejam de *música folclórica*, parte destas músicas eram reinterpretadas em estúdio por “grupos profissionais” como: Quinteto Violado e intercalados por alguns grupos musicais locais. Já o DSFB foi gravado integralmente por seus grupos “originais”. Em alguns casos as gravações eram realizadas no chamado *in locu* ou em estúdio, e cada volume do *Documentário* foi dedicado a um tipo de performance musical. A partir do volume 10, o título referente a performance foi seguido da identificação do estado , onde ela ocorria. Se antes eram intitulados apenas como Maculelê ou Folia de Reis, em certo momento, apresenta-se: ciranda de Paraty, coco/ Ceará ou chegança/ Sergipe.

Sautchuk(2006) destaca como a produção do *Discos Marcus Pereira* se situou no limiar entre produto/ documento, registro/ documentação, pois como um elemento cultural, tinha a necessidade de ser aceito pelo mercado e dependia da aceitação do público comprador para se manter financeiramente e assegurar a sua edição. O que não ocorreu com o DSFB essa preocupação de agradar um mercado consumidor, pois o DSFB contava com recursos públicos e era muito claro, para seus organizadores, que se tratava de um documento fonográfico com aspectos etnográficos e um caráter pedagógico. Por outro

lado, a gestão dos próprios recursos financeiros podem ter contribuído para uma maior autonomia para a coleção Marcus Pereira selecionar suas temáticas abordadas nos seus discos. Já que o *Documentário* precisou contar com estratégias para documentar a abrangência musical do país.

As duas edições fonográficas tinham a utopia de que a *música tradicional brasileira* pudesse ser documentada em sua totalidade. Este *afã colecionador* estava ligado à ideia de que, a nação brasileira era fundada numa concepção de totalidade cultural, em que haveria a *cultura popular brasileira*. De modo que, existiria nesta perspectiva, uma única forma de cultura nacional e que esta poderia ser apreendida e colecionada em sua totalidade. A interpretação destes intelectuais sobre a cultura é o que torna viável o projeto de criar uma edição fonográfica sobre o Brasil, pois há a premissa de que uma série fonográfica fosse capaz de exibir a totalidade cultural brasileira.

Como aponta Cavalcanti et al (2012), os estudos de folclore no Brasil são herdeiros de duas diferentes correntes de pensamento: os antiquários e os românticos. Nesse sentido, algumas características ligadas a essas duas concepções de cultura influenciaram as formas de pesquisar e da formulação das práticas dos estudos de folclore¹⁴. Um dos aspectos apontados por Cavalcanti et al (2012, p. 75) é a indagação sobre o ser brasileiro, que alinhado com as discussões de uma ciências sociais em fase de estruturação, relacionaram a questão do ser brasileiro com noções de nação, identidade nacional, brasilidade e cultura nacional. O afã de pesquisar o folclore- como signo da nacionalidade-, foi marcante na atuação de Mário de Andrade, por exemplo, e ecoa no *movimento folclórico* alavancando suas pesquisas e ações, e principalmente no incentivo ao colecionamento, como missão institucional. (Cavalcanti et al., 2012, p. 76). A urgência em colecionar estava relacionada a uma visão sobre um risco de desaparecimento da cultura do povo pelo avanço da modernidade(p. 81 e 82).

Mas o que os estudiosos do folclore estavam entendendo sobre *música folclórica*? A *música folclórica* foi um elemento potente na consolidação das identidades nacionais. De forma quase pedagógica, o DSFB elaborou referências coletivas sobre a nação brasileira, em que pretendia que os ouvintes conhecessem e se reconhecessem nos discos

¹⁴ Estudos de folclore é reconhecido como um movimento de pesquisas culturais sobre as tradições populares, que no Brasil, com define Edison Carneiro, teve início com Amadeu Amaral em 1925 com a Sociedade Demológica e se estabeleceu durante algumas décadas pela atuação de nomes como: Silvío Romero e Mário de Andrade.

e nas músicas.¹⁵ Assim como Mário de Andrade, os estudiosos do folclore estavam mobilizados para a discussão da definição do seu objeto de estudo, para que, a partir dessa definição tivessem direcionamentos para a pesquisa de folclore musical e orientassem as práticas de arquivamento e colecionamento sonoro. Aliás, Mário de Andrade é tido como ponto de partida para o desenvolvimento dessas discussões.

O estudioso do folclore, Alceu Maynard de Araújo (1913- 1974), cita na introdução de seu trabalho sobre *música folclórica*, *Folclore Nacional volume 2*, como Mário de Andrade, através de seus estudos, pode orientar seus *discípulos de folclore* para que não cometessem erros na realização de suas pesquisas entre as *músicas folclóricas e populares*. Araújo explica que Mário orientou a nomear a *música popular de popularesca*, e explicava que a popularesca “em função da moda, logo que esta passa, só arquivo as guarda.” Acrescenta, “ a popularesca tem autor, intérpretes e para sua transmissão comercial usa os mais modernos meios: rádio, televisão, discos, gravadores, etc.” (Araújo, 2004 p.451). Afirma ainda que, a *música folclórica* pode ter autor conhecido, mas a autoria desaparece à medida que se torna coletiva e passa a exercer uma finalidade ou função. Sobre o modo de transmissão dessa música, Araújo explica que ocorre através da oralidade, o que marca a especificidade da *música folclórica*.

Renato Almeida (1958) argumenta sobre a importância em definir o que seria *música folclórica* não apenas por uma necessidade teórica, mas por uma necessidade prática, pois assim, poderia implementar métodos para produzir gravações de áudio. Talvez por esse motivo, vários estudiosos do folclore se debruçaram para contribuir na definição do seu campo de pesquisa, que se confunde com seu objeto de pesquisa, e ainda mais com as representações produzidas em torno do *folclórico*.

Nas definições sobre o que seria *música folclórica* algumas características aparecem em grande parte das designações como: coletividade, transmissão oral e influência do negro, indígena ou europeu. Na publicação de Mário Cabral (1911- 1968)¹⁶, na Tribuna da Imprensa de 09 de agosto de 1953, Seção Música no artigo “Ari Barroso não quer ser folclore” define *música folclórica* e *música popular*, em que:

¹⁵ Thiesse (2008, p. 8) sobre a formação das identidades nacionais discute como as representações além de serem referências coletivas há um esforço pedagógico para que esses elementos culturais sejam reconhecidos pela população.

¹⁶ Foi pianista, compositor, crítico musical e advogado. Atuou em alguns momentos com Mozart de Araújo (primeiro diretor da CDFB) e se dedicou à música popular brasileira. Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/mario-cabral/>

Música folclórica é aquela que criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando- se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade.

Música popular é aquela que é criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical.

Mario Cabral baseia as suas definições a partir das discussões estabelecidas na Conferência do Internacional Music Council¹⁷, reunido em São Paulo durante o Congresso Internacional de Folclore em 1954, no âmbito da realização do IV Centenário da cidade de São Paulo. Nesse artigo, ele destaca a participação do Congresso de importantes estudiosos da música como: Maud Karpless (Inglaterra), Stith Thompson (Estados Unidos) e Francisco Curt Lang (Argentina). Além de nomes relevantes dos estudos do folclore e do folclore musical como: Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Rossini Tavares de Lima e Oneyda Alvarenga. Na resolução dessa Conferência foi recomendado aos governos que assegurassem as medidas necessárias para a gravação e a filmagem, “sob a orientação técnica, de toda a música folclórica autêntica”.

No artigo do Estado de São Paulo, de 31 de maio de 1949, é discutido sobre o que diferencia a *Música folclórica da música popular*; segundo o artigo, a *música folclórica* é anônima, tradicional e sem autoria. A estudiosa do folclore, Dulce Martins Lamas (1941-1992)¹⁸ destaca como era difícil marcar esses limites, segundo ela: “toda manifestação folclórica tem necessariamente de ser popular e nem sempre é popular e folclórica”. Ela utiliza como exemplo a música *Abre- Alas* que segundo ela se situa no limiar entre o folclórico e o popular. Ela utiliza um termo que chama a atenção, pois aparece em artigos de outros estudiosos de folclore, *leitmotiv*¹⁹. Chama a canção *Abre Alas* de Chiquinha Gonzaga como o *leitmotiv* do nosso carnaval, ou seja, é *popular* mas não é *folclórico*²⁰.

Renato Almeida (1958 p. 8) define *música folclórica e música popular*:

Música Folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando- se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade.

¹⁷ O International Music Council fundado em 1949 pela UNESCO, possui um trabalho entre organizações e instituições no campo da música ao redor do mundo para assegurar o direito à música entre os povos. Fonte: <https://www.imc-cim.org/>

¹⁸ Foi importante estudiosa do folclore musical. Atuou em pesquisas importantes na CDFB. Foi professora de música da Escola de Música da UFRJ. Teve como mentor e amigo próximo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

¹⁹ O termo Leitmotiv, que em português pode ser traduzido como “motivo condutor”, consiste em um tema ou ideia musical que aparece constantemente no decorrer de uma obra com o objetivo de associá-la a um personagem, objeto ou ideia. Fonte: <https://radios.ebc.com.br/caderno-de-musica/edicao/2016-02>

²⁰ Jornal Paratodos, 2 (32): 24, R.J., 1ª quinzena de set. 1957, 3. caderno. O folclore musical carioca de Dulce Martins Lamas.

Música popular é aquela que é criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical.

Renato Almeida, no artigo *Dinâmica da Música Folclórica Brasileira*, baseia-se na ideia de mestiçagem de raças para explicar a formação nacional e a produção da *música folclórica brasileira*. Segundo ele, na formação da música houve as contribuições dos negros e indígenas em um processo de “aculturações, empréstimos, assimilações, em dinamismo intenso, no mesmo passo que se iam mesclando as etnias”. A mestiçagem, destaca Almeida, produziu um folclore novo e diferenciado dos demais, mas para ele a maior influência foi a influência europeia, pois foi ela que definiu os padrões sociais, políticos e religiosos sem a resistência de negros e indígenas, observa Almeida. O folclore brasileiro se constituiu, segundo ele, não de sobrevivências, mas pela incorporação de novos elementos. Destaca, a importância da influência negra pela importação dos instrumentos, mas principalmente por trazerem os batuques, danças coletivas, melodias, autos e cantos de feitiçaria, mas afirma que o negro não teve um papel criador e sim uma adaptação e assinala que a grande contribuição para o desenvolvimento do folclore brasileiro foi dos portugueses.

Padre Dr. José Geraldo de Souza²¹ destaca:

“O contraste destas duas correntes: ameríndia e negro- africana, com a quadradura rítmica européia dos portugueses originou em nossa arte folclórica musical um elemento de expressão- a constância nas sutilezas rítmicas” (p.1)

Mariza Lira no texto *Música Folclórica* distingue as músicas em: *música popular ou folclórica*, *música semipopular*, *música popularesca* e *música não popular ou erudita*. Segundo ela, a *música popular* é coletiva e é *patrimônio coletivo do povo*, além das características do anonimato e da tradição. Lira traz de novo a definição de *música semi-popular* que em relação aos outros autores, poderia ser equivalente a *música popularesca*. Para ela, a música semi- popular é popular e tradicional, possui melodia individual, caráter instrumental, a divulgação é feita em pauta e a popularização da música ocorre através do teatro, rádio e festas populares. A estudiosa destaca a existência da música *não popular* ou

²¹ Padre Dr. José Geraldo de Souza. Características da Música Folclórica Brasileira publicado em Cadernos de Folclore, número 9.

erudita. A caracterização de *música folclórica*, para ela, acompanha a definição de *fato folclórico*²² que é a aceitação coletiva.

Oneyda Alvarenga, no texto *Música Folclórica e Música Popular*, defende que a *música folclórica* tenha a mesma concepção do *fato folclórico*, e enfatiza que a particularidade da definição de *música folclórica* está contida na definição de *fato folclórico*. Acrescenta ainda que, algumas características para a *música folclórica* como anonimato, mas esclarece que não significa afirmar que não tem autoria e sim que a autoria não é conhecida e de forma alguma exclui a inexistência de um autor individual. Oneyda esclarece a forma de transmissão oral do *folclore*, o que torna necessário para a difusão desse tipo de música de contatos humanos e sociais.

Outro aspecto que Oneyda assinala é o caráter utilitário da *música folclórica*, segundo ela, há uma utilidade social imediata, porque a música está associada a interesses e atividades coletivas como: trabalho, dança e religião. Ela escreve: “A música folclórica é assim essencialmente música destinada a servir alguma coisa”.

Oneyda define os dois tipos de música como:

“Música Folclórica é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares e cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram (...)
Transmite- se por meios práticos e orais. Nasce e vive intrinsecamente ligada a atividades e interesses sociais. Condiciona- se às tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivos, o que lhe confere um elevado grau de representatividade nacional.
Música popular é a música que, sendo composta por autor desconhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade.
Transmite- se por (...), grafia e imprensa musicais, fonografia, rádio- difusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas, tanto nacionais quanto internacionais”.

Considerações Finais

Dos cânticos religiosos, das graças do palhaço de Folia de Reis, do estalar dos bastões e o sapateado dos tamancos, o DSFB se propôs a incorporar diferentes e diversas performances musicais em um grande caldeirão que é a coleção fonográfica sob o título *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. Por mais diversos, com propósitos diferentes todas essas expressões sonoras formam a imaginação nacional da totalidade cultural do Folclore brasileiro, segundo a proposta dos estudiosos do folclore. E mais do que isso, esta

²² Fato folclórico é uma categoria definida na Carta do Folclore Brasileiro (1951), segundo a carta: constituem fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciados pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa ou filosófica.

coleção fonográfica, ao se propor a documentar a *música tradicional ou folclórica brasileiro* produz ficções culturais ligados às imaginações nacionais. O *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* é uma forma de representar a nação pelo som, e a descrição da performance com seus cantos, dançarinos, indumentárias, modo de execução performática e o texto descritivo do encarte do disco são formas de ratificar a construção das identidades nacionais. Como também, a edição dos discos é uma forma de colecionar e preservar os objetos folclóricos diante do risco de desaparecimento do objeto folclórico.

Destaco a mobilização da rede de folcloristas através das *Comissões de Folclore* que foram tão vitais para o exercício da fase heróica dos estudos de folclore entre 1947 e 1964, que marcaram o *projeto e missão* desse período (Vilhena, 1997); e novamente foram acionadas para a viabilidade, a abrangência territorial e de temáticas do DSFB pelo país a partir dos anos 70. Chamo atenção, para como esta rede foi acionada pós- golpe de 64, por um lado para a materialização do projeto de um *mapeamento musical brasileiro* através da fonografia, e por outro lado, essa mobilização se predispôs a manter os laços de amizade entre os estudiosos do folclore e estimular, dessa forma, a continuidade dos estudos folclóricos e a preservação do objeto folclórico. Podemos considerar a partir da premissa dos estudiosos de folclore, que a medida que as pesquisas e os colecionamentos folclóricos estivessem assegurados, a preservação da cultura nacional também estaria preservada.

Anexo 1

Os estados que compuseram o *Documentário Do Folclore Brasileiro*

Estado	Volume
Nordeste	1
Minas Gerais	2, 38
São Paulo	5, 34, 35, 36, 43
Rio de Janeiro	4, 10, 11, 13, 17, 20, 42, 44
Bahia	3, 41
Alagoas	6, 8, 21, 22
Rio Grande Do Norte	7, 25
Sergipe	9, 14, 16, 31
Rio de Janeiro	10, 11

Maranhão	12, 28
Paraíba	18, 26
Piauí	19
Ceará	23, 30, 32, 37, 39
Pará	24
Santa Catarina	27
Espírito Santo	29, 33,40
Paraná	15

Anexo 2- Títulos DSFB

Volume	Temática
1	Vitalino e seu zabumba
2	Folclore de Januária
3	Maculelê
4	Folia de Reis
5	Fandango/ Moçambique
6	Cocos de Alagoas
7	Boi Calemba/ Babelô
8	Guerreiro
9	Taieira
10	Afoxé
11	Ciranda de Paraty
12	Tambor de crioula
13	Caxambu
14	Dança de São Gonçalo

15	Fandango de Paraná
16	Chegança Sergipe
17	Samba de Caboclo RJ
18	Congos Paraíba
19	Reisado de Piauí
20	Mineiro Pau RJ
21	Baianas Alagoas
22	Fandango Alagoas
23	Banda Cabaçal Ceará
24	Dança do Marajó
25	Congos de Saiote RN
26	Cabinda da Paraíba
27	Boi de mamão SC
28	Dança do Lelê MA
29	Ticumbi ES
30	Torém Ceará
31	Zabumba SE
32	Coco Ceará
33	Bandas de Congos ES
34	Moçambique SP
35	Fandango SP
36	Dança de Santa Cruz SP
37	Cana verde Ceará
38	Cantigas de roda MG
39	Aboios Ceará
40	Reis de Bois ES
41	Benditos BA

42	Fado de Quissamã RJ
43	Ponteados de Viola SP
44	Calango RJ
45	Cururu e outros cantos das festas religiosas - MT
46	Berimbau e capoeira - BA.
47	Samba-de-roda no recôncavo baiano.
48	Drama e Fetiche: vodum, bumba-meu-boi e samba no Benim

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. Música folclórica e música popular. Porto Alegre: Comissão Nacional de Folclore, 1958. 13 p. (Série comemorativa do 10º aniversário da Comissão Gaúcha de Folclore, 22).
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALABRE, Li. Intelectuais e política. In.: Atos do colóquio intelectuais, cultura e Política no mundo Ibero- Americano. Intellectus, ano 5, v.II, Revista Eletrônica, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura, Myriam Lins Barros, Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena, Silvana Micelli de Araújo e Marina Mello e Souza. Os estudos de folclore no Brasil. In: Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti(Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- LAMAS, Dulce Martins, Música Folclórica. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, v. 15- 19, n. 29-34, dez.1975/ dez. 1981 .
- LIRA, Mariza. Brasil sonoro: gêneros e compositores populares. Rio de

Janeiro: A Noite, [1938?].

- OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. Disco é cultura: a expansão do mercado Fonográfico brasileiro nos anos 70. Dissertação (mestrado)- Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós- Graduação em História Política e Bens Culturais, 2018.
- PEREIRA, Edmundo. Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical. LIMA & ABREU & MATHIAS (Orgs.) *Museus e Atores Sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE, 2016
- REIS, Daniel. “Visite o Brasil no Museu Rossini Tavares de Lima”: embates, Experimentações e exposições. *Antropologia e Patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Isabel Maria Tomaso e Manuel Ferreira Lima Filho. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.
- SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em discos*. [S.l.: s.n], 2006
- SEGALA, Lygia. Bumba- meu- boi Brasil. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- THIESSE, A.-M. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, 9(15), 7–23, 2008 <https://doi.org/10.22456/1983-201X.6609>
- TONI, Flávia Camargo. *Eu victrolo, tu victrolas, ele victrola. A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Fundação Nacional de Arte, 1997.