

O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012¹

Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco

Pesquisador CNPq

Resumo: Em 1938, Mário de Andrade, então Chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, enviou ao Nordeste e ao Norte do país uma Missão de Pesquisas Folclóricas encarregada de gravar e filmar manifestações culturais populares, especialmente musicais. O acervo reunido encontra-se desde então sob guarda de instituições culturais da cidade. Entre 1997 e 2012 o autor do presente artigo visitou, em diferentes ocasiões, localidades onde a Missão de 1938 realizou registros, encontrando alguns dos “descendentes” biológicos e/ou culturais das pessoas contactadas décadas antes. Este encontro sugere reflexões sobre propriedade intelectual, ética de pesquisa e política de acervos.

Palavras-chave: Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938; Propriedade intelectual; Acervos musicais; Música tradicional do Nordeste.

The Mission of Folklore Research collection, 1938-2012²

Abstract: In 1938, Mário de Andrade, then Head of the Department for Culture of the City of São Paulo, dispatched a “Mission of Folklore Research” to the North and Northeast of Brazil, in order to record and film popular cultural manifestations, especially musical ones. The collected materials have been since maintained by the municipality’s cultural institutions. On various occasions between 1997 and 2012, the author of this article visited sites where the Mission of 1938 made its recordings, thus getting to meet some “descendants” – biological or cultural – of persons contacted decades earlier. These recent encounters provoke reflexions on intellectual property, ethics and archive policies.

Keywords: 1938 Folklore Research Mission; Intellectual property; Musical archives; Traditional music from Northeastern Brazil

1 Nota do autor: Meu primeiro contato direto com Elizabeth Travassos aconteceu em 1997, quando acabava de voltar ao Brasil após meu doutoramento na França. Ela fez contato para convidar-me a participar do seminário “Musicologia: a pesquisa e a criação”, que organizou em colaboração com José Maria Neves, e realizou-se no ano seguinte, no Centro Cultural do Banco do Brasil (Rio de Janeiro). Neste memorável seminário, onde também estava presente Gerard Béhague, tive oportunidade de falar em público pela primeira vez sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas e sobre minhas visitas, que então se iniciavam, a lugares antes visitados por esta. Na mesma época, Beth foi convidada a organizar um número da *Revista do Patrimônio* consagrado a “Arte e cultura popular” (Travassos, 1999), e me pediu um artigo, no qual pela primeira vez escrevi sobre aquele mesmo tema. Como às vezes acontece comigo, infelizmente, estourei os prazos, e lembro-me bem das desculpas esfarrapadas que lhe apresentei: “É o primeiro artigo que tento escrever desde que terminei a tese! Estou com a síndrome do bloqueio pós-tese, você não conhece?” Com a paciência e o estímulo dela, consegui afinal terminar o artigo a tempo (Sandroni 1999). O fato é que meus contatos diretos com Beth começaram em torno da Missão de Pesquisas Folclóricas, e é por isso que escolhi voltar ao tema, neste volume em homenagem à memória da grande etnomusicóloga, que tanta falta nos faz.

2 A tradução deste resumo foi feita por José Alberto Salgado e Silva.

I

Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi o primeiro projeto de grandes proporções realizado no Brasil, destinado a realizar gravações de música popular tradicional nos seus locais originais. Foi financiada pela prefeitura da cidade de São Paulo através do seu Departamento de Cultura, dirigido entre 1935 e 1938 pelo escritor e musicólogo Mário de Andrade. A Missão percorreu, de fevereiro a julho de 1938, os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, nas regiões Nordeste e Norte do país. A equipe era composta por quatro pessoas: um músico nascido na Áustria e radicado em São Paulo desde 1928, Martin Braunwieser; um arquiteto que havia feito um curso de etnografia, Luís Saia; um técnico de som, Benedito Pacheco, e um auxiliar, Antonio Ladeira. A equipe trouxe mais de 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos (incluindo vários instrumentos musicais). O acervo reunido foi organizado e parcialmente estudado por Oneyda Alvarenga, discípula e colaboradora de Mário de Andrade, o verdadeiro autor intelectual da Missão, falecido em 1945. Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal (sob cuja responsabilidade ficou o acervo), publicou entre 1948 e 1955 vários livros e discos apresentando parte das gravações, transcrições dos textos e notas de campo da Missão (Alvarenga 1946, 1948a, 1948b, 1949, 1950a, 1950b, 1955). Depois disso, o acervo permaneceu por cerca de 30 anos guardado em instalações da Prefeitura de São Paulo em condições bastante precárias. Só nos anos 1980 a organização e pesquisa sobre o acervo foram retomadas, primeiro pela musicóloga Flávia Toni (1985), depois pelo historiador e músico Álvaro Carlini (1994 e 2000) e outros. No início dos anos 1990, as condições de conservação do acervo melhoraram imensamente, graças a apoio técnico e financeiro de uma fundação cultural privada (a Fundação VITAE).

Em 1997, uma pequena parte do acervo foi publicada pela primeira vez sob forma de CD. Isto foi possível porque no início dos anos 1940 a Discoteca fez um acordo com a Library of Congress para trocar gravações. A Library of Congress ficou com cópia integral dos fonogramas da Missão e por isso pôde produzir dentro da coleção “Endangered Music Project” o CD *The Discoteca Collection* (Hart e Jabbour, 1997). Em 2006 a Prefeitura de São Paulo publicou, em parceria com o SESC-

SP, uma caixa de 6 CDs com seleções da música gravada pela Missão, evento saudado, no Brasil e fora do país, como um acontecimento cultural de primeira grandeza (Lacerda, 2006). Em 2010 mais uma vez a Prefeitura de São Paulo publicou, desta vez com patrocínio da Caixa Econômica Federal, um DVD-rom contendo o fac-símile de todas as cadernetas de campo da Missão, cópias de todos os filmes, todas as fotos e outros materiais do acervo da Missão (Cerqueira, 2010)

Meu contato com a Missão de Pesquisas Folclóricas começou no início de 1997, quando concluí meu doutorado na França e voltei ao Brasil. Naquela ocasião, consegui apoio da Fundação VITAE para fazer pesquisa no acervo e pude escutar em São Paulo a totalidade das gravações realizadas. Em junho de 1997 mudei-me para Recife, capital do Estado de Pernambuco, local em que os trabalhos da Missão se iniciaram. Desde então estive envolvido, com diferentes intensidades ao longo dos anos, com o estudo do acervo da Missão em relação com as localidades onde foi produzido (SANDRONI, 1999; SANDRONI, AYALA E AYALA, 2004; SANDRONI, ACSELRAD E VILAR, 2005; SANDRONI, 2008).

II

Retrospectivamente, tenho a impressão de que quando cheguei a Pernambuco meu interesse principal neste assunto era a disponibilização para o público do acervo da Missão e a realização de novas gravações nas mesmas localidades, para realizar estudos sobre continuidade e mudança de tradições musicais. Mas já na primeira viagem de pesquisa uma nova perspectiva se acrescentou a estas. Em agosto de 1997 viajei a Tacaratu, no interior de Pernambuco. Trazia comigo uma fita cassete contendo cerca de uma hora de gravações da Missão, incluindo algumas feitas naquela cidade. Através de contatos com pessoas de mais de 80 anos, consegui obter informações sobre dois músicos mencionados nas notas da Missão. Eles já haviam falecido, mas por sorte o filho de um deles era conhecido de meus contatos, e morava perto dali. Fomos à casa dele no mesmo dia.

Domingos Cunha, agricultor então com cerca de 60 anos, filho de Raimundo Cunha, um dos cantadores da Missão, estava em casa com sua esposa e nos recebeu atenciosamente. Depois de explicar as razões da visita, pedi que ele ouvisse gravações da Missão feitas em Tacaratu. Sua re-

ação foi eloquente, como mostra o vídeo então gravado por meu companheiro de viagem, o Dr. MaurizioVenezi, vídeo posteriormente editado pelo Núcleo de Etnomusicologia da UFPE e disponível na internet no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=mQa1o5-UDbo>>

Após o encontro com Domingos Cunha, reescutei minha fita na esperança de encontrar algo que pudesse ter sido cantado pelo próprio Raimundo Cunha. Detalhes interpretativos levaram-me à convicção de que, por sorte, havia na fita uma canção onde o solista era Raimundo Cunha³. No dia seguinte voltei à casa de Domingos Cunha e ele confirmou minha convicção. Não dançou como fizera da primeira vez, mas ficou visivelmente emocionado, como também se pode perceber no vídeo referido.

Antes da nossa visita, ninguém em Tacaratu sabia que a cidade fora visitada 60 anos antes por pesquisadores de São Paulo, e muito menos que fotografias e gravações feitas ali estavam depositadas numa instituição cultural a 3000 km dali. As pessoas que encontramos ficaram contentes em sabê-lo, de certa forma orgulhosas, e desejosas de ter acesso a este material que sentiam, mesmo com toda a distância temporal e espacial, estar (de alguma maneira difícil de definir) em relação com elas. No caso de Domingos Cunha especialmente, a relação era mais direta. Seu pai havia morrido dez anos antes e não havia nenhum outro registro gravado da voz dele. As emoções que exprimi ao tomar contato com as gravações foram a principal evidência, para mim, da importância política e ética de restituir registros de pesquisa a seus contextos humanos originais.

Na viagem seguinte a Tacaratu deixei com a família de Domingos Cunha uma cópia da minha fita cassete e uma cópia em VHS do vídeo feito em nosso encontro. Desde então, incorporei a meu trabalho o projeto de “devolver” a colaboradores da Missão ou seus herdeiros o contato com o material então registrado.

III

Mas que tipo de direito têm estes herdeiros em relação a este material? Esta questão pode ser debatida sob diversos ângulos. Por exemplo, a dos direitos autorais. Com raríssimas exceções, a Missão não registrou “autoria” das

músicas que gravou. Em muitos casos, é possível saber que isto não representa uma omissão, pois em alguns dos repertórios gravados a questão da autoria simplesmente não se aplica. É o caso por exemplo dos repertórios religiosos afro-brasileiros e ameríndios: as músicas têm proprietários, mas estes proprietários não são “autores” tal como legalmente definidos, e sim entidades espirituais, divindades. Em outros casos, como nas cantorias de viola, a questão da autoria não se coloca por que as músicas são improvisadas e nunca se repetem. A improvisação feita por um cantador é evidentemente “de autoria dele”, no sentido de que ele pode facilmente provar ter sido a pessoa que criou tal improvisação. Mas o cantador repentista não se coloca na posição de autor propriamente dito, ou se quisermos retomar Michel Foucault (1969), não exerce a “função-autor”. Pois uma vez realizada a improvisação, ela deixa de apresentar para ele qualquer interesse, ela não pode mais ser aproveitada em qualquer sentido, pelo menos não no contexto da cantoria. Argumentos equivalentes poderiam ser propostos para outros repertórios gravados pela Missão⁴.

Mas talvez a principal dificuldade sobre a questão dos direitos seja de fato – onde estão essas pessoas, seus possíveis detentores, depois de tantas dezenas de anos? Tive a imensa sorte de encontrar o filho de um músico da Missão; mais tarde, esta sorte iria se repetir duas ou três vezes. Encontrar, em vez de um filho, uma pessoa que ela própria tivesse tocado ou cantado para a equipe de 1938, seria uma sorte ainda maior, e quanto mais o tempo passa, mais improvável ela se torna.

Por improvável que fosse, acabou acontecendo. Depois de um longo período sem voltar a Tacaratu, obtive em 2003 financiamento para reunir uma equipe de pesquisas em torno das atividades da Missão no interior de Pernambuco⁵. Graças a essa equipe, e já no final da pesquisa, acabamos descobrindo que uma das pessoas da lista de músicos preservada em São Paulo, talvez fosse alguém que havia mudado de nome por casamento e que, muitos anos atrás, havia deixado Tacaratu em direção a Recife. Obtivemos o telefone desta pessoa e fizemos uma primeira confirmação da identificação. Poucos dias de-

3 Maiores informações sobre isso podem ser encontradas em Sandroni, 1999.

4 Debati com mais vagar o tema da “autoria” em conexão com repertórios tradicionais em Sandroni, 2007.

5 Projeto “Registro Sonoro de Tradições Musicais de PE e PB”, financiado pelo Programa Petrobras Música/2002.

pois fomos encontrá-la em sua casa, levando as gravações onde sua voz poderia estar, e uma câmera de vídeo. Dona Senhorinha Freire Magalhães, a pessoa em questão, nasceu em 1908 e contava, quando a conheci, 85 anos. Tinha 19 anos quando cantou para a Missão, casou-se poucos anos depois, adotando o sobrenome “Freire Barbosa”, e um pouco mais tarde mudou-se para Recife.

Dona Senhorinha reconheceu várias músicas que lhe mostrei do acervo da Missão, cantou algumas junto com a gravação, julgou reconhecer a própria voz e a de uma amiga da época, e em um caso antecipou corretamente a sequência da letra. Precisamente a canção cuja letra ela antecipou corretamente em nosso encontro, é aquela cuja letra está junto do seu nome nas cadernetas da Missão (Cerqueira, 2010: Caderneta 2-B, p.46-7). Seu “reencontro” com as canções da Missão foi inteiramente registrado em vídeo e os trechos principais podem ser vistos no vídeo já citado.

Uma vez encontrada uma cantora da Missão, a questão então seria: que tipo de direito tem ela em relação às gravações de que participou? Não se trataria aqui de direito autoral, já que em nenhum momento Dona Senhorinha se pretendeu autora das canções que cantou. Poderíamos pensar então no “Direito de Imagem”, consagrado no Código Civil brasileiro (Capítulo II, Art. 20), que se aplica também à voz gravada, e é transmissível a herdeiros (Idem, parágrafo único). Ora, segundo este texto legal o uso por outrem da imagem de uma pessoa, inclusive sua voz gravada, é condicionado antes de tudo à autorização desta.

A gravação da Missão foi autorizada? Não há nenhum documento assinado, contendo autorização dos músicos, no acervo da Missão. Mas as cadernetas de campo da Missão mencionam contatos prévios feitos pela equipe com os músicos, para obter seu acordo e organizar conjuntamente a realização das gravações. Em alguns casos, sabemos pelos documentos que estes acordos foram obtidos em troca de dinheiro ou de outras retribuições materiais. Em outros casos, não sabemos se houve ou não retribuição. Álvaro Carlini, em sua tese de doutorado, cita uma prestação de contas realizada por Luis Saia, datada de maio de 1938, onde constam, devidamente documentados por recibos assinados, vários pagamentos feitos a músicos e cantores participantes, a título de retribuição por sua colaboração. Assim, no dia 18 de fevereiro foram pagos oitenta mil-réis aos carregadores de piano

(em número de oito) que cantaram suas toadas; no dia 10 de março foram pagos sessenta e cinco mil-réis a cantadores em Tacaratu; no dia seguinte, cem mil-réis para os índios que dançaram os Praiás filmados pela Missão. No mesmo documento, aparecem também nomes específicos de recebedores de alguns dos pagamentos: o babalorixá Apolinário Gomes da Mota recebeu por informações sobre o xangô de Recife o valor de trinta mil-réis, enquanto Raimundo Brito da Silva recebeu cinco mil-réis por informações sobre o mesmo assunto. A 23 de abril, em Sousa, no interior da Paraíba, o “pessoal do bumba-meu-boi” recebeu da Missão o valor de cento e quarenta e cinco mil-réis por sua participação nos registros, e mais trinta e cinco mil-réis foram pagos à pessoa que fez “os bichos do brinquedo do boi”. Para ter uma idéia aproximada do significado destes valores monetários, pode ser útil saber que na equipe da Missão, o melhor salário mensal era o de Luís Saia, correspondente a quinhentos mil-réis; enquanto o menor salário era o de Braunwieser, de cem mil-réis⁶.

Leve-se em conta também que as gravações da Missão eram feitas com um equipamento grande e impossível de esconder; sua logística era muito mais complicada do que a das gravações de campo posteriores à criação dos gravadores portáteis Nagra e todos os seus avatares posteriores (como os DATs dos anos 1980 e 90 e os atuais gravadores digitais usando cartões de dados). Eram gravações para a realização das quais, como se pode ver nos filmes da Missão, a colaboração ativa dos músicos era imprescindível. (Os filmes da Missão não eram sonoros, mas em muitos casos eles foram feitos ao mesmo tempo que as gravações de áudio, deixando ver neles a figura alta e magra de Martin Braunwieser, com seus inconfundíveis suspensórios, segurando o microfone envolto em um tecido.⁷) Arrisco-me a sugerir que se alguém se dispõe voluntariamente a cantar ou tocar em tais condições, a suposição de que está autorizando a gravação é legítima.

Mas nenhuma autorização é incondicional. Para que tipo de uso teriam estas gravações sido autorizadas? Toda a documentação da Missão fala em objetivos científicos e culturais. Estes objetivos da Missão são reiterados

6 Acervo da MPF, *Correspondência*, doc. 44: 1, “Relatório de viagem e enumeração das despesas da MPF”. Citado por Carlini, 2000, cap. II.

7 Os filmes podem ser vistos no DVD-Rom referido (CERQUEIRA, 2010).

nos documentos preparatórios da viagem, nas entrevistas dadas pelos pesquisadores aos jornais locais e nas avaliações dos resultados obtidos, escritas por Oneyda Alvarenga e pelo próprio Mário de Andrade. É possível supor, então, que estes objetivos científicos e culturais teriam sido mencionados para os músicos participantes. Bem mais difícil é saber como tais explicações teriam sido interpretadas por estas pessoas.

Para ilustrar as dificuldades de compreensão, por parte daqueles cujos sons foram gravados, quanto ao trabalho que estava sendo realizado pela Missão, há uma passagem muito sugestiva em artigo publicado por Martin Braunwieser em 1946, que gostaria de citar extensamente:

Quando passamos por Areia (Paraíba) encontramos um cego que se fez muito rogado antes de concordar em cantar as toadas que sabia. Afinal, desconfiado e ressabiado, entrou num amplo cômodo numa casa que ocupávamos naquela bonita cidade e onde tínhamos instalado previamente os aparelhos de gravação. Sentou-se numa cadeira, pegou o seu velho *bandolim* – assim chamava a sanfona com a qual ele mesmo acompanhava os seus cantos – [e] começou a esquentar o instrumento. Tirou, experimentou um e outro som gemido (...) e, depois de alguns compassos de introdução, pôs-se a cantar. Eu segurava o microfone bem perto dele e assim podia acompanhar as expressões do seu rosto como também ouvir dizer com voz baixinha, ao terminar a primeira canção, num cício e com medo, à sua guia e companheira: – “Agora vamos imhora [sic]?” Eu tinha a impressão de que o cego (...) talvez mesmo esperasse do nosso interesse um resultado adverso, ou mesmo um desafio, do qual ele não pudesse sair airoso. (...) Pudemos entretanto acalmá-lo e ele cantou todas as melodias diferentes das quais se lembrava naquela hora. Pedi-lhe então que esperasse um pouco mais, explicando-lhe que poderia assim ouvir a própria voz, que acabáramos de gravar. Estava curioso por colher a sua impressão [e] as suas reações. A desconfiança voltou de novo ao semblante do pobre cego. Esperar mais?... Não acreditou e nunca ouvira falar de uma coisa que prenda a voz numa caixa preta e logo depois possa reproduzi-la. E pôde apenas gaguejar: “Nunca escutei coisa assim...” – “Pronto!”, falou

nesse momento nosso amigo, encarregado dos aparelhos. E realmente ouvimos o começo da primeira toada. (...) O mendigo cego era um preto, com seus óculos escuros, bengala na mão, [e] ao ouvir assim a própria voz, ficou aparvalhado. A boca aberta, um riso sofredor, todo o rosto dele pareceu brilhar. Ainda hoje conservo a sua imagem nessa posição na minha retina. Pouco a pouco foi perdendo a desconfiança, dominou-se e a reação não tardou. Estava tão emocionado que começou a chorar... Lágrimas de satisfação caíam-lhe dos olhos. Para ele dera-se um milagre...um autêntico milagre! (...)” (BRAUNWIESER, 1946, p.329. Citado por CARLINI, 2000, Cap. II).

Não precisamos tomar o caso deste músico cego do sertão da Paraíba como representativo, neste aspecto, do conjunto dos colaboradores da Missão. Em 1938 já havia, desde algum tempo, toca-discos, rádios e cinema falado nas principais cidades do Nordeste, equipamentos que pelo menos alguns deles provavelmente já conheciam. Podemos supor que houve, entre os colaboradores contactados, diferentes tipos de compreensão sobre as intenções da equipe e o significado do que faziam.

Em todo caso, e diferentemente do que ocorre hoje em dia em situações comparáveis, é praticamente certo que nem a equipe, nem os músicos tenham mencionado ou considerado a possibilidade de haver nas gravações objetivos comerciais. Embora pequenas tiragens comerciais de discos contendo música “exótica”, “étnica” ou “folclórica” fossem feitas desde a primeira metade do século XX, eram consideradas como sendo de interesse quase exclusivo de especialistas. Foi só nas últimas décadas do século XX que surgiu o “nicho” comercialmente rentável da “world music”, afetando diretamente as relações de trabalho entre pesquisadores e músicos tradicionais.

Assim, se a voz de Dona Senhorinha fosse usada na trilha sonora de uma novela, numa propaganda, ou se fosse sampleada por um DJ profissional, isso certamente não estaria incluído na sua “autorização” tácita. Estes usos até agora não aconteceram. Parece-me que a publicação da caixa de CDs e do DVD-Rom da Missão pela Prefeitura em 2006 e 2010 (embora impreviáveis em 1938) podem ser legitimamente consideradas como tendo objetivos não-comerciais, uma vez que foram subvencionadas com recursos públicos, concebidas em torno de

objetivos didáticos e culturais, distribuídas a instituições públicas e postas à venda com preços claramente inferiores aos do mercado.

Do ponto de vista legal, portanto, Dona Senhorinha talvez não tivesse do que reclamar. E aliás ela não reclamou, como parece-me que o vídeo que fizemos deixa claro. Como disse-me e demonstrou-me diversas vezes, ficou imensamente feliz por retomar o contato com este pedaço de seu passado já quase esquecido. Mas trata-se justamente disso.

IV

A idéia de que registros obtidos com fins de pesquisa devem ser “devolvidos” às pessoas que lhes deram origem não tem força de lei, mas tornou-se um consenso da ética do trabalho de campo. Lê-se no Código de Ética da Associação Brasileira de Antropologia (disponível em sua página na internet) que um dos direitos das “populações” estudadas é o “direito de acesso aos resultados da investigação”.

Diferentemente do direito autoral tal como é estabelecido legalmente, este direito moral, reconhecido por antropólogos, ativistas e outros cidadãos de bem, não é atribuído apenas a pessoas específicas, mas também a coletividades ou, nos termos do Código de Ética da ABA, “populações”. No caso da Missão de Pesquisas Folclóricas, estas coletividades podem ser relacionadas às diferentes tradições musicais registradas. Estas tradições, em alguns casos, se mantêm até hoje, mas através de pessoas que podem não ter nenhuma relação familiar com as pessoas específicas que gravaram em 1938. No caso das relações familiares, o vínculo com as gravações antigas se faz muito diretamente, mas este vínculo talvez seja menos de “propriedade da música”, e mais de “propriedade da voz”, graças à relação afetiva e corporal com a própria voz, ou a do pai, mãe ou avós. Se porém a relação familiar não existir, não há razão para supor que sempre e necessariamente o contato com as gravações antigas irá despertar sentimentos de pertencimento. Isso pode acontecer ou não.

Tomemos como exemplo a música religiosa gravada pela Missão. As principais casas de culto então pesquisadas não existem mais. O culto dos orixás, conhecido como “xangô”, registrado em Recife, era liderado por Idida Ferreira Mulatinho (conhecida como Guida Mulatinho). As lideranças atuais do xangô desconhecem a

existência de Guida Mulatinho ou de qualquer descendência religiosa de sua casa. O mesmo vale para os catimbós da Paraíba, o tambor de mina de Maximiniana, em São Luís (Ferretti 1999), e o babassuê de Satiro, em Belém (FIGUEIREDO, 1999).

Quando mostrei as gravações do xangô de Recife a pessoas dos atuais cultos afro-brasileiros da cidade, a reação não foi de grande interesse. As atuais filhas e filhos de santo reconheceram a quem pertencem as toadas, ou seja, os orixás correspondentes, mas não reconheceram, com poucas exceções, aquelas toadas como sendo as da sua “nação”, as da sua “casa”. Deixei cópias das gravações do xangô de 1938 em quatro casas de xangô hoje em atividade em Recife, mas em nenhum caso estas gravações pareceram despertar “emoções patrimoniais”, para citar o antropólogo francês Daniel Fabre (2000). Ou seja, as gravações foram vistas apenas como uma curiosidade. A maioria das reações foi do tipo: “Escuta só como eles tocavam! É muito diferente do que fazemos hoje.” Mais especificamente, meus interlocutores consideraram que no “seu” xangô, a música era melhor do que a gravada pela Missão (eu, aliás, sempre concordei com eles). E que provavelmente o xangô da Missão não era da mesma nação, ou tradição ritual, que eles. Se o interlocutor era xambá, dizia que o xangô da Guida devia ser nagô. E se o interlocutor era nagô, dizia que o xangô da Guida devia ser xambá⁸.

Outro caso ainda foi o da Maruja de Areia (PB), a mesma cidade do cantador cego lembrado no artigo de Braunwieser. A Maruja é uma dança dramática evocando trabalhos náuticos, conhecida em outros lugares como “fandango”, “barca” ou “nau catarineta”. A Missão gravou a Maruja em 1938, quando era comandada por Artur Lopes. Quando cheguei a Areia em 1997, Artur Lopes já havia falecido e seus filhos e netos não se interessaram pela Maruja, ou não puderam garantir sua continuidade. Mas conheci naquela viagem um ex-integrante da Maruja de Areia que dela sabia todas as músicas e danças. Ele se chamava Eduardo Silvestre, era pedreiro aposentado, negro, e tinha na época 65 anos de idade. Ele teria seis anos de idade quando a Missão passou por Areia, mas pode ter começado a participar da “brincadeira” em meados dos anos 1940. Seu Eduardo “brincou” na Maruja até a de-

8 Este trabalho de escuta compartilhada foi descrito com detalhes em Sandroni, 2007.

sintegração do grupo, ocorrida provavelmente nos anos 1960. Dei-lhe cópias da Maruja gravada em 1938, mas ele nunca manifestou um vivo interesse por elas. Ele as considerava incompletas, pois a Missão gravou apenas trechos da Maruja, e ele próprio a sabia inteira. O seu sentimento de propriedade em relação a este repertório se exprimia mais claramente quando falava das Marujas equivalentes que existiam e ainda existem em cidades próximas, como Cabedelo e João Pessoa. Ele muitas vezes criticava e corrigia a maneira como estes outros grupos realizavam a Maruja. Tais críticas e correções eram vazadas num tom, e com um vocabulário, que me fazem pensar num sentimento de propriedade. Para ele, não eram apenas versões diferentes, ou mesmo concorrentes; eram deturpações, usurpações. Seu Eduardo foi agraciado com o título de Patrimônio Vivo do Estado da Paraíba em 2007. Ele veio a falecer em 2012 na cidade de Cabedelo, depois de longa convalescença.

Um caso diferente é o dos índios Pankararu, que foram gravados e filmados pela Missão no sertão de Pernambuco. Até hoje não encontramos descendentes biológicos dos Pankararu gravadas em 1938, mas suas tradições musicais e de dança permanecem muito fortes. Desde 2009, um grupo de jovens Pankararu vem trabalhando na criação de um museu local dedicado à cultura de seu povo, que eles chamam “Casa da Memória Pankararu” (GOMES E ATHIAS, 2014). Quando os contactei em 2012 para entregar-lhes cópias dos DVDs produzidos em São Paulo, a recepção foi entusiástica. Isto pode indicar que um “bom” processo de devolução de acervos, um “bom” reconhecimento da propriedade de acervos a nível local, não depende apenas do trabalho de instituições e pesquisadores nos grandes centros econômicos e universitários detentores de acervos. Depende também, e talvez mais, da existência ou não, a nível local, de algum tipo de instituição “patrimonial” em funcionamento, ou ao menos de algum tipo de, digamos, “etno-patrimonialismo” em elaboração. Como sabemos, estas elaborações e instituições patrimoniais locais vêm se tornando cada vez mais comuns no Brasil.

V

Voltei a Tacaratu em 2012 para levar cópias do DVD produzido pela Prefeitura de São Paulo em 2010. Domingos Cunha havia falecido faz alguns anos e sua viúva foi

morar com uma filha numa cidade próxima. Dois de seus filhos continuam morando na cidade, vizinhos da casa onde os encontrei em 1997. Ao conversar com eles, gostei de saber que o vídeo “Memória da Missão de Pesquisas Folclóricas em Tacaratu”, produzido em 2004 e hoje, como já referido, disponível na internet, foi amplamente “pirateado” pelos próprios personagens e está circulando pela cidade. Dona Vitinha, a nora de Raimundo Cunha, teria gasto mais de cem reais fazendo cópias do vídeo. Um neto de Domingos Cunha me disse que na escola onde estuda sua professora projetou o vídeo para a turma.

Visitei também em 2012 Dona Senhorinha, então com 93 anos e ainda capaz de cantar. Talvez ela seja a última sobrevivente entre os músicos e cantores da Missão de 1938. Mais uma vez disse-me como se sentia feliz por ter podido escutar de novo sua voz de quando era jovem. Assim, como meus exemplos sugerem, em alguns casos as pessoas dão muita importância a estas velhas gravações onde suas vozes, ou as de seus ancestrais biológicos ou culturais, estão preservadas; em outros casos, parecem não dar muita importância. Seja como for, ter encontrado as pessoas convenceu-me de que devem ter a possibilidade de ouvir as gravações.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. “Código de Ética”, consultado on-line no dia 27/12/2012: <<http://www.abant.org.br/?code=3.1>>

Alvarenga, Oneyda (org.). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.

_____. *Registros sonoros de folclore musical brasileiro – Xangô*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1948a.

_____. *Registros sonoros de folclore musical brasileiro – Tambor de Mina e Tambor de Crioulo*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1948b.

_____. *Registros sonoros de folclore musical brasileiro – Catimbó*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1949.

_____. *Catálogo ilustrado do Museu Folclórico*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1950a.

_____. *Registros sonoros de folclore musical brasileiro – Babassuê*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1950b.

_____. *Registros sonoros de folclore musical brasileiro – Cheganças de Marujos*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1955.

BRASIL. *Código Civil*, consultado pela internet no dia 27/12/2012 no endereço: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm>

BRAUNWIESER, Martin. “Cegos pedintes cantadores do nordeste”. *Boletín Latino-Americano de Música*, vol.6, Montevideu (Uruguai), 1946.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História). USP, 1995.

_____. *A viagem na viagem. Maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – Diário e correspondência à família*. Tese (Doutorado em história). USP, 2000.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim (Org.). *Missão de Pesquisas Folclóricas: as Cadernetas de Campo*. São Paulo: Associação dos Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010. DVD-Rom.

FABRE, Daniel (Org.). *Domestiquer l'histoire: ethnologie des monuments historiques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

FERRETI, Mundicarmo. “Tambor de Mina e Tambor de Crioulo 60 anos depois”, comunicação apresentada na mesa-redonda “Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, VI Reunião Regional N/NE da ABA, Belém, 1999.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. “Babau-Mataitá ou Babassuê? Sincretismo e modernismo na Amazônia dos anos 20 e 30”, comunicação apresentada na mesa-redonda “Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, VI Reunião Regional N/NE da ABA, Belém, 1999.

FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 3, 1969 p.73-104.

GOMES, Alexandre e ATHIAS, Renato. Apontamentos de um diagnóstico etnomuseológico: a Casa da Memória Tronco Velho Pankararu. In: Carlos Sandroni e Sandro Guimarães de Salles (orgs.), *Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos*. Recife: UFPE, 2014, p.146-171.

HART, Mickey; JABBOUR, Alan (Orgs.). *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas*, Washington, DC: Smithsonian Folkways, 1997. CD.

LACERDA, Marcos Branda (Org.). *Mário de Andrade: Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SMC/SESC-SP, 2006. Caixa com 6 CDs.

SANDRONI, Carlos. “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28, 1999, p.60-73.

_____. Propriedade intelectual a música de tradição oral. *Revista Cultura e Pensamento*, 3, 2007, p.64-79.

_____. Transformações da palavra cantada no xangô do

Recife. In: Cláudia Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (Orgs.), *Palavra cantada: estudos sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.71-82.

SANDRONI, Carlos; AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos (Orgs.). *Responde a roda outra vez: Música tradicional no trajeto da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*, Recife e João Pessoa: Associação Respeita Januário/Coletivo Meio do Mundo, 2004.

SANDRONI, Carlos; ACSELRAD, Maria; VILAR, Gustavo. “Torés Pankararu ontem e hoje”, em *Toré: Regime encantado dos índios do Nordeste*. Rodrigo Grunewald (org.) Recife: Massangana, 2005, p.283-297.

TONI, Flávia. 1985 *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 28, 1999, número consagrado ao tema “Arte e cultura popular”.