

E Se você jurar, Pelo telefone, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?

Resumo

A partir das décadas de 1920 e 1930 começam a se esboçar as primeiras escritas sobre a música popular no Brasil. Fundadas na procura ineludível da pureza e originalidade da cultura e da música nacional, elas edificaram projetos e discursos bem distintos para a compreensão de sua história. De modo geral elas se apresentaram de duas maneiras. Aquelas fundadas claramente em certas concepções românticas, nacionalistas e práticas folcloristas, que acabaram se institucionalizando e cujo grande marco é a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938). E as narrativas sobre a “nova” música urbana em construção, que seguiram caminhos bem mais tortuosos, construídas por fragmentos críticos da imprensa escrita e radiofônica e em certa prática colecionadora. Essa escrita selecionou e determinou como marco temporal de origem a gravação da canção *Pelo Telefone* (Donga, 1917) e, posteriormente, a de *Se você jurar* (Ismael Silva, 1931) como um momento central de mudança modernizadora.

Apesar dessas concepções se fixarem e se confrontarem, a fluidez da vida e a mobilidade das culturas trataram de desprezitar suas fronteiras de maneira desconcertante. Assim, ressurge nos registros fonográficos da *Missão* em Belém do Pará, como manifestação musical de grupos folclóricos de bumba-meu-boi esses mesmos sambas cariocas e outras melodias urbanas. Por outro lado, se percebe nesse mesmo grupo folclórico elementos que seriam encontrados em gêneros urbanos do final do século XX. Isso significa que apesar das convicções e certezas impostas por essas escritas, a todo o momento elas foram abaladas pela diversidade e imprevisibilidade do curso das ações humanas no tempo. E também pela permanente mobilidade vertical e horizontal do universo da cultura popular e da musical.

Palavras Chave

1. Música
2. Música popular
3. Folclore
4. Historiografia
5. História

ABSTRACT

Over the decades 1920 and 1930 the first writings about popular music in Brazil begin to appear. Founded on the ineluctable search for purity and originality of the national culture and music, they (the writings) created quite distinct projects and discourses for the understanding of their history. In general terms they present themselves in two ways. Those clearly founded on certain romantic nationalistic conceptions and folkloric practices, which ended up being institutionalized and whose greatest benchmark is the *Missão de Pesquisas Folclóricas* /Mission of Folcloric Research (1938). And the narratives about the “new” urban music under construction, which followed paths much more winding, made with critical pieces of the written and radiophonic press and in a certain collecting practice. This writing selected and determined the recording of the song *Pelo Telefone* (Donga 1917) as the origin temporal benchmark and, later, *Se Você Jurar* (Ismael Silva, 1931) as a key moment of modernizing change.

Although these conceptions established and clashed, the flow of life and the mobility of cultures aimed at disrespecting their borders in a disconcerting manner. This way, in the phonographic registers of the *Missão*/Mission in Belém do Pará, as a musical display of bumba-meu-boi folkloric groups, those same carioca sambas and other urban melodies reappear. On the other hand, it is noticeable, in this same folkloric group, elements that would be found in urban genres back in the end of the XX century. This means that despite the convictions and certainties imposed by these writings, every moment they were shaken by the diversity and unpredictability of the course of human actions in time. And also by the permanent vertical and horizontal mobility of the musical and the popular culture universe.

Key Words:

1- Music 2-Popular music 3-Folklore 4- Historiography 5- History

E Se você jurar, Pelo telefone, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?

José Geraldo Vinci de Moraes^(*)

O historiador Capistrano de Abreu em carta endereçada ao seu colega português João Lúcio de Azevedo, em meados da década 1920, dizia que a história do Brasil dava “*a idéia de uma casa edificada na areia. É uma pessoa encostar-se numa parede, por mais reforçada que pareça, e lá vem abaixo toda a grampiola*”¹. A amarga ponderação do historiador cearense fazia referência às dificuldades do conhecimento histórico nacional em formular àquela época uma história geral do Brasil fundada em sólida documentação. Porém, certamente as preocupações mais acentuadas, fonte de seus inúmeros desapontamentos e angústias, eram com as distorções presentes na sociedade brasileira e as vivas contradições da realidade social de seu tempo. Assim, as certeiras convicções erguidas à época para serem inamovíveis, rapidamente desmoronavam diante da dinâmica das ações e do fluxo da história vivida.

O comentário de Capistrano que se destinava a uma crítica geral à historiografia e à sociedade brasileira caberia perfeitamente às narrativas e convicções sobre uma história da música no Brasil que começavam também a se esboçar naquela década. Em primeiro lugar porque elas igualmente operavam nessa dinâmica imposta pela documentação rala, sobretudo aquelas relativas às músicas de tradição oral. Dessa compreensão da rarefação dos registros associada à idéia da necessidade imperiosa de documentá-los antes que desaparecessem no turbilhão modernizador do país, surgiram os primeiros esforços necessários e indispensáveis dos trabalhos etnográficos e recolhas de campo. Ao mesmo tempo despontaram certas práticas colecionadoras, que tanto podiam ter caráter amador, cultivadas por diletantes interessados na “música do povo”, como algumas com pretensões mais científicas, realizadas por folcloristas e musicólogos. Esses campos de atuação, no entanto, não eram claramente delimitados, chegando muitas vezes a confundir-se em uma mesma prática. Mário de Andrade, por exemplo, atuou simultaneamente de ambos os lados. Ele próprio se considerava um

^(*) Professor do Departamento de História da FFLCH-USP. Autor de *Sonoridades Paulistanas* (Funarte, 1997), *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000), *Conversas com historiadores brasileiros* (Ed 34, 2002) e *História e música no Brasil*, (Alameda, 2010). Esse texto é fruto de investigação apoiada por auxílios à pesquisa da Fapesp e CNPq. Agradeço a Aurélio Eduardo do Nascimento, coordenador do acervo da *Missão*, sediado no Centro Cultural de São Paulo, e ao estagiário Lucas Ferreira de Lara. E também a colaboração de Virginia Bessa e Pedro Vinci.

¹ - Carta a João Lúcio de Azevedo, 17/5/1920, In ABREU, Capistrano de. *Correspondência*. (org.) José Honório Rodrigues. Vol. 2, RJ, Ed., Civilização Brasileira, 1977, p.160-161.

“*amador em folclore*” quando iniciou suas primeiras atividades de recolha de campo. Com elas aprendeu a ser colecionador meticuloso e organizador de documentos, livros, partituras e discos, o que gerou incrível acervo, até hoje fonte de inúmeros trabalhos. E, finalmente, foi também etnólogo de perfil profissional e rigor científico, revelado nos cursos de folclore que realizou e na organização “moderna e científica” da *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Mas, por forças das circunstâncias culturais e sociais, foi entre diletantes interessados pelas novidades da música urbana e de entretenimento que essa prática colecionadora tornou-se comum, criando forte tradição colecionista e arquivística entre os críticos e pesquisadores². Acontece que essas atividades nem sempre estavam desprovidas de apoio interpretativo e já comportavam de algum modo explicações e teorias sobre a cultura e a música no Brasil. No caso dos folcloristas e musicólogos, carregados de forte vocação nacionalista, elas ambicionavam se apresentar de maneira ordenada e “científica”. Já entre os comentaristas e cronistas da música urbana, apareciam de forma fragmentária e desconcertante. Essas diversas práticas conectadas às teorias e fragmentos críticos acabaram por organizar discursos explicativos diferentes de compreensão e narração da “música popular” brasileira, que se solidificaram na nossa cultura e se confrontaram em vários momentos no curso do tempo e das tensões culturais.

Como todo discurso fundador, as narrativas historiográficas sobre as culturas musicais no Brasil seguiram a dinâmica de construir certezas estáveis e convicções aparentemente fixas, estabelecendo assim as “*paredes reforçadas*” de que falou Capistrano. Sérgio Buarque de Holanda, logo depois, fazia comentário semelhante e mais claro ao criticar de modo ácido, em *Raízes do Brasil*, as tradições intelectuais, tributárias do século XIX, capazes de criar sistemas explicativos genéricos e estáveis de idéias que resistiam à fluidez e à mobilidade da vida. Dizia ele que tínhamos um “*amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos, é dos aspectos mais constantes e significativos do caráter brasileiro.*” Foi seguindo nesse passo e baseadas na procura ineludível da pureza e originalidade da cultura e da música nacional, que as narrativas explicativas de uma história da música no Brasil edificaram seus projetos e discursos para explicar nossa cultura musical. Como se sabe - e muita tinta já correu sobre o

² - MORAES, José Geraldo Vinci, História e historiadores da música popular no Brasil, In *Latin American Music Review*, University of Texas Press, EUA, vol 28, number 2: Fall/Winter2007.

assunto - uma dessas divisórias foi erguida pela concepção folclorista e romântica da cultura e da música nacional. Funcionando durante certo tempo quase como uma muralha difícil de atravessar, ela classificou e determinou o que poderia estar dentro e o que deveria estar fora dos limites da cultura nacional, discriminando uma vasta cultura musical existente e em formação no país. De modo geral ela tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade. Em compensação, foram os projetos relacionados a essa percepção que possibilitaram os maiores levantamentos, organização, preservação e difusão da variada cultural musical presente na sociedade brasileira, da qual somos tributários até hoje. Certamente a *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi – e talvez, infelizmente, permaneça nessa condição até hoje - o mais importante desses projetos, dando marcas à identidade e cultura nacional por meio de sua prática etnográfica e técnicas inovadoras para a época. Além disso, construiu o mais interessante e relevante acervo sobre a música e o cancionário popular, todo ele, claro, fortemente marcado pelas escutas de certo nacionalismo empedernido.

A trajetória da outra narrativa sobre a música no Brasil teve caminho bem mais tortuoso e fragmentado³. Sem o discurso organizado e apoio institucional, sua dinâmica se aproximou mais daquilo que Michel de Certeau classificou como exercício de “guerrilha” que se oporia ao “discurso estratégico” (p.ex., do projeto mariaandradino)⁴. Porém, com o tempo seus autores acabaram por definir um discurso e uma narrativa, muito bem organizados, documentados e assimilados pelo grande público, tornando-se predominantes na compreensão da música popular no Brasil a partir da década de 1970, englobando, aliás, em alguns aspectos, certo tom e compreensão do discurso folclorista, sobretudo o da autenticidade. E essa interpretação ergueu como seu marco inaugural a gravação da canção *Pelo Telefone* (1917). De acordo com ela, essa canção encerraria elementos de tradições anteriores (as folclóricas afro-brasileiras) e nela já estariam decantados os rudimentos da moderna música popular urbana que se consolidariam na década de 1930: o gênero identificado e nomeado como samba (urbano), composto e documentado (depositada em partitura na biblioteca nacional) por autor conhecido (Donga e Mauro de Almeida), gravado em

³ - Já discuti essa questão em outros textos, como em MORAES, José Geraldo Vinci, *Entre e a memória e a história da música popular*, In *História e música no Brasil* (orgs) José Geraldo Vinci de Moraes e Elias T. Saliba, SP, Ed Alameda, 2010.

⁴ - CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano*. RJ, Ed. Vozes, 1994.

fonograma com objetivo comercial e que alcançou ampla divulgação. Deste modo a canção teria iniciado uma nova fase da produção musical no país. Por isso, se tornou referência importante na escrita da história da música popular no Brasil e transfigurou-se numa espécie de “mito fundador”. Também já se gastou muita tinta com as polêmicas criadas em torno dessa canção e o papel que ela exerceu. O crítico carnavalesco Vagalume foi o primeiro que em 1933 – de certa maneira até antecipando o tempo do discurso e das posturas adornianas⁵ - se colocou contra a condição do samba como “*artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros*” e indicou que “*o Donga é precursor da indústria do samba*” ao criar justamente a canção “*Pelo Telephone*”⁶. Como se sabe e já foi muito comentado pela bibliografia, a autoria da canção também gerou discussão, uma vez que Donga teria se apropriado de uma criação coletiva, anônima, registrando-a como sendo apenas sua, prática, aliás, comum à época⁷. A acusação de que a canção era apropriação, proliferou e se consagrou com Almirante, talvez o mais influente e importante historiador dessa música popular até o final da década de 1970⁸.

O famoso diálogo-confronto entre Donga e Ismael Silva ocorrido na *Sociedade de autores de música (SBACEM)* no final dos anos 60 dá continuidade ao debate e expõe de maneira clara algumas controvérsias. Nele se discute a precedência e

⁵ - Os conhecidos escritos de Adorno sobre música popular surgem no final da década de 1930, mas o conceito de indústria cultural aparece pela primeira vez somente em 1947 no texto *Dialética do Iluminismo*, escrito por Adorno e Horkheimer. Já o texto de Vagalume foi editado em 1933: GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), *Na roda do samba*, RJ, Typografia São Benedicto, 1933.

⁶ - GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), *Na roda do samba*. RJ, 2ª Ed., Edição fac-similar, Funarte, 1978, p. 29, 37, 107. Em contrapartida, anos mais tarde Jota Efegê diria que a canção “*teve enorme sucesso sem recursos promocionais industriais*”. EFEGE, Jota, *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*, vol. II, RJ, p. 69.

⁷ - O minucioso trabalho de Flávio Silva apresenta as polêmicas em torno da canção, montando e desmontando os discursos contemporâneos ao fato e aqueles que foram determinantes na criação do marco historiográfico. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*, Memoire, Paris, EPHE, 6ª section, 1975 (trabalho infelizmente até hoje não traduzido), e “*Pelo Telefone e a história do samba*”, In *Revista Cultura*, MEC, ano VIII, 28, jan-jun, 1978.

⁸ - Almirante conta a seguinte história em seus programas radiofônicos: “*Foi ali, na casa da Tia Ciata, ouvintes, que em fins de 1916, foi forjada certa composição que se tornou um marco na história da nossa música popular. Ela teria nascido graças à contribuição de muitos (...). Não havia, naquela época, preocupações de direitos autorais. Qualquer um que levasse a uma casa editora, um motivo popular, poderia vê-lo impresso com seu nome como autor. E foi o que se deu com aquela obra de tantos donos. Levada ao editor, por um de seus colaboradores, foi editada com o nome de ‘Pelo telefone’, constando como autor somente Ernesto dos Santos (Donga). E assim, ouvintes, surgiu o primeiro samba – ou, melhor dito, a primeira música a se apresentar com o gênero de samba, nome que antes era dado somente à dança, ao baile, ao agrupamento de tocadores e cantadores. E essa primeira música foi o famoso ‘Pelo Telefone’.*” In *Histórias do Nosso Carnaval*, 1952 (grifos meus). E a mesma explicação já havia sido veiculada nos programas *Aquarelas do Brasil. A origem do samba e das escolas de samba*, dia 04/05/1945 e *Carnaval Antigo*, dia 06/11/1946, e seria reproduzida posteriormente no seu livro *No tempo de Noel Rosa*, RJ, Liv Francisco Alves Ed., 1963, pp. 21-31. Deste modo, se percebe como foram sendo construídos a narrativa, os argumentos e alguns dos marcos da história da música popular urbana.

o marco do samba urbano: Donga defende como “samba original” sua composição *Pelo telefone* (1917), caracterizado, no entanto, por Ismael como maxixe. De seu lado, o compositor do Estácio defende sua canção *Se você jurar* (1931) como “samba de fato”, qualificado, entretanto, por Donga como marcha. Na realidade o que estava em jogo ali eram duas concepções diversas, mas complementares, das transformações de nossa música urbana⁹. Todos esses fatos são bastante conhecidos e já formam uma espécie de conhecimento tácito sobre o assunto, sendo reiterado centenas de vezes pela literatura. Na verdade, o que interessa identificar é que, depois de tanto debate, polêmicas e controvérsias, aparentemente solucionadas, os nós culturais das origens foram colocados em seus lugares e, principalmente, foi estabelecida a linearidade do tempo histórico que se consagrou na historiografia da música popular e que permanece viva e influente até hoje: *Pelo Telefone*, representaria os primórdios da música urbana na sua “fase primitiva”, que cedeu lugar ao moderno samba urbano representado por *Se você jurar*, inaugurando a “era de ouro”¹⁰.

E não é que apesar de estabelecida e consolidada as “divisórias culturais” das duas influentes narrativas da música popular no Brasil, essas canções aparecem, transportadas e transformadas, como verdadeiros espectros para incomodar e embaralhar todas as mais sólidas convicções? E elas tratam de assombrar justamente aquela escrita histórica sobre o cancioneiro popular representada pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*.

Como se sabe a *Missão* foi obrigada a passar muito rapidamente e com certa dificuldade pela capital do Pará entre os dias 27 de junho e 07 de julho de 1938, em razão das mudanças políticas que ocorriam na prefeitura de São Paulo. Em maio daquele ano o engenheiro Prestes Maia foi nomeado prefeito no lugar de Fábio Prado e substituiu Mário de Andrade por Francisco Pati na direção do Departamento de Cultura. Por razões estratégicas e de resistência, o musicólogo ainda permaneceu na chefia da Divisão de Expansão Cultural, mas não suportou e pediu demissão em julho daquele ano. Os relatos e cartas dos membros da *Missão* na passagem por Belém revelam a angústia sobre o futuro do trabalho e a pressão para que retornassem à São Paulo.

⁹ - Carlos Sandroni conseguiu desvendar de maneira sólida e esclarecer de modo consistente a questão, tanto do ponto de vista musical como o cultural, condição rara nas análises musicológicas. Ver capítulo 5 da parte I do *Feitiço decente*, RJ, Jorge Zahar Ed/UFRJ, 2001.

¹⁰ - O primeiro crítico a utilizar essa periodização de maneira clara, organizada e sistemática, consagrando-a foi Ary Vasconcelos na obra *Panorama da música popular brasileira*, SP, Martins, 1964. A questão é exposta na *Introdução* da obra.

Mesmo assim eles conseguiram registrar rico e farto material, sendo o mais conhecido sobre o *Babassuê*, que redundou em alguns trabalhos etnográficos importantes. Mas nos registros marginalizados e quase esquecidos realizados com o grupo de Bumba-meu-boi *Pai de Campo*, no bairro do Juruna, se encontram elementos interessantíssimos que abalam justamente “*as paredes reforçadas*” de ambos os lados. Neles os espectros de 1917 e 1931 retornam de maneira admirável!

O registro nominado *Dentro dos Jurunas os Contrários não entram*¹¹ (cuja letra revela evidente disputa local entre grupos de boi: *Jurunas versus Contrários*) é literalmente a melodia de *Pelo telefone*. E não se trata da famosa quadra que Donga teria aproveitado do cancionário de nosso folclore, *Olha a rolinha, sinhô, sinhô, se embarçou...*, que os comentários da época já identificavam desta maneira e que Flávio Silva e Carlos Sandroni indicaram como indubitavelmente folclórica¹². Trata-se justamente da frase melódica inicial da canção de Donga que nada tem de “folclórica” e que corresponde à parte introdutória da letra: “*O chefe da folia pelo telefone manda me avisar/Que na carioca tem uma roleta para se jogar*”. A performance do grupo é singular: o canto é mais duro e a base rítmica mais pesada e rude em comparação àquela consagrada em nossa escuta. Mas são 0,53’ em que a melodia é límpida e clara: trata-se da canção de Donga! Claro que sempre se pode argumentar que talvez fosse um pequeno deslize inconsciente de um grupo folclórico autêntico influenciado em algum momento pelos meios de difusão eletrônicos. Mas os membros da *Missão* reconheceram neste grupo específico autenticidade e originalidade suficiente para registrá-lo em ação. No entanto, outro registro nomeado *Pai do Campo marra*¹³, confirma a escuta anterior: durante 1,06’ ouve-se novamente a mesma frase melódica de *Pelo telefone*, porém com outra letra, recurso mais que usual no universo do folclore (a mesma melodia servindo a diversas quadras poéticas).

Deste modo, tudo indica que um grupo folclórico de Boi de Belém do Pará, seguindo caminho inverso dos fenômenos da cultura musical da época, se apropriou e reutilizou à sua maneira da conhecida frase da canção de Donga. Sabe-se pelo estudo de

¹¹ - ANDRADE, Mário, *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. CD 6, registro nº 4, Secretaria da Cultura de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo e SESC-SP, 2006 e também CARLINI, Álvaro e ALONSO E., *Catálogo histórico fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, SP, Centro Cultural de São Paulo, 1993, nº 1038. Registro fonográfico CD 34.

¹² - Sobre o assunto, ver novamente Flávio Silva, 1975, que faz levantamento minucioso da questão e SANDRONI, Carlos, *Op.Cit.*, p. 125.

¹³ - CARLINI, Álvaro e ALONSO E., *Catálogo histórico fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, SP, Centro Cultural de São Paulo, 1993, nº 1106. Registro fonográfico 29, CD 35. Esse e outros registros podem ser escutados também no seguinte endereço eletrônico: www.memoriadamusica.com.br.

Flávio Silva que *Pelo Telefone* alcançou êxito importante, condição identificada na imprensa da época, nas várias (re) gravações da canção como também pelas inúmeras paródias e plágios que surgiram¹⁴. Portanto, é perfeitamente possível imaginar que a canção de Donga tivesse alcançado o norte do país em algum momento e influenciado de diversos modos as manifestações populares em Belém. Seu reaparecimento deste modo em 1938, vinte e um anos depois, confirma sua presença e, principalmente, a influência na “escuta” da população belenense.

O fato mais incrível é que essa não foi uma incorporação e reinterpretação isolada de uma “canção de sucesso”. Outra gravação da *Missão* com o mesmo grupo *Pai do Campo* continua a embaralhar as convicções, abalando a rigidez das divisórias culturais. O registro nominado como *Nosso boi chegou*¹⁵ abriga outro marco da historiografia da música popular urbana: *Se você jurar* de Ismael Silva e Nilton Bastos, registrado pela primeira vez em célebre gravação de Francisco Alves e Mário Reis em 1930/31. Considerado um dos precursores do “moderno samba urbano” ou do “estilo moderno”, ele se apresenta nesse registro de 2,45’ feito pela *Missão* com o mesmo grupo. As citações à melodia da canção se revelam de modo claro em várias passagens, mas também transformada pela performance do grupo de Boi de Belém. O fato perturba e aparece como mais um ruído na escuta, pois se a canção é importante do ponto de vista da criação de um novo estilo, como revelam o diálogo de Donga e Ismael e o minucioso trabalho de Sandroni, até onde se sabe, ela não alcançou a divulgação e êxito de *Pelo Telefone*, embora já situada em período de expansão da radiofonia.

Mas o processo de atravessamento cultural não cessa nesses dois “clássicos” e marcos historiográficos da música popular urbana. É surpreendente que além deles outros exemplos despontam sem parar no acervo das gravações da *Missão* em Belém. Assim, o ouvinte se assombra e se maravilha com os registros que seguem, como as canções nominadas *Meu vaqueiro* e *O Pai do Campo, o teu dia chegou*¹⁶, pois o que se ouve é samba-canção em seu modelo mais bem acabado! E os exemplos não cessam e continuam nessa mesma direção na escuta de *Adeus, adeus, Boi Pai do Campo* e *Boi*,

¹⁴ - SILVA, Flávio, *Op.Cit.*

¹⁵ - Registro 13 do CD 6 da coleção Centro Cultural de São Paulo e SESC-SP, 2006 e Registro fonográfico 1084, CD 35, do *Catálogo*, 1993.

¹⁶ - Respectivamente, Registros Fonográficos 1052, faixa 1, CD 34 e 1112, faixa 35, CD 35, do *Catálogo*, 1993.

*boi, boi, ninguém viu*¹⁷. São todos cantos evidentemente influenciados de diversos modos pelo samba urbano carioca. Assim, esse conjunto torna aquilo que aparentemente poderia ser um “admissível desvio musical” em fato repetido e corriqueiro que deveria ser identificado e analisado pelos membros da *Missão* e por aqueles que trabalharam com o acervo logo em seguida.

É possível, no entanto, fazer uso de certa imaginação histórica e pensar contra-factualmente, apresentando alternativa para compreender aquilo que já está dado no passado¹⁸. Uma delas seria imaginar que pelo menos um desses sujeitos do grupo do *Boi Pai do Campo* tivesse viajado ao Rio de Janeiro e lá escutado, embora tardiamente, a canções¹⁹. Aparentemente não é o que ocorreu: de acordo com as anotações nos cadernos de campo que os membros da *Missão* eram obrigados a preencher por indicação metodológica de Mário de Andrade, os informantes e participantes do Boi Bumba eram todos de Belém²⁰. O “dono” do Boi, José Castro, nasceu na cidade e jamais havia saído de lá. Seus pais também nasceram em Belém e nunca viajaram. O mesmo ocorre com os outros informantes, Joaquim Assumpção, Pedro José da Silva (estivador), João Monteiro (eletricista), todos belenenses que nunca haviam saído da cidade. A exceção é Ricardo Pereira de Paulo (pedreiro) nascido em Pernambuco, mas que chegou à capital do Pará com apenas 12 anos. Logo, a escutas diretas ou indiretas dos membros somente podem ter ocorrido pelas ondas do rádio e/ou pelos fonogramas, evidenciando a clara influência dos meios de comunicação já na década de 1930 e revelando como os limites culturais e musicais naquela época já estavam devassados. Mas o que interessa identificar, além disso, é que aparentemente esses grupos populares não se incomodavam nem um pouco com essa condição, fazendo uso criativo e flexível de suas escutas e, conseqüentemente, abalando as “sólidas paredes” das escutas rígidas e absolutas.

¹⁷ - Respectivamente, registro 19, do CD, 6 da coleção Centro Cultural de São Paulo e SESC-SP, 2006 e registro 1150 do CD 36 do *Catálogo*, e registros Fonográficos 1129, faixa 14, CD 36 do *Catálogo*, 1993.

¹⁸ - Como indicou Marc Bloch In *Apologia da História. Ou o ofício do historiador*, RJ, Jorge Zahar Ed., 2001 e mais recentemente John Gaddis em *Paisagens da história. Como os historiadores mapeiam o passado*, RJ, Ed. Campus, 2003.

¹⁹ - Isso p.ex, ocorreu várias vezes em São Paulo, de acordo com Dionísio Barbosa e Madrinha Eunice, sambistas pioneiros de São Paulo. Ver sobre o assunto MORAES, José Geraldo Vinci de, *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, SP, Ed. Estação Liberdade, 2000.

²⁰ - Manuscritos da caderneta de campo, *Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas*, Centro Cultural de São Paulo.

De qualquer modo, essa foi uma questão percebida, ainda que tangencialmente, e apresentada à época pelo responsável musical na *Missão*, o maestro Martin Braunwieser. Ecoando o discurso folclorista e nacionalista, ele comentou de maneira clara e veemente a falta de representatividade da cultura popular “pura e nacional” de certos grupos de Boi existentes na região, por força da influência dos meios de comunicação. Ele fez referência a essa condição em passagens registradas em seu diário. No dia 26/06/1938, quando descobriu dois grupos de bumba-meu boi em Belém, ele diz que um deles não tem “*nenhum interesse musical; o outro, também só com sucessos recentes, mas um tanto mais popular com melodias notavelmente curtas. Dá a impressão de que todos estes brinquedos esforçam-se em substituir a antiga e boa arte musical enraizada no povo pela assim chamada música regional sem conteúdo originada no rádio*”. No dia seguinte em viagem à Mosqueiro reclama que, apesar de indicarem a existência da boa “*música popular cantada*” na ilha, ele só encontrou “*os sucessos mais recentes do rádio e do gramofone*”²¹. Entretanto, poucos dias depois ele reconhece no grupo *Pai do Campo* autenticidade e criatividade suficiente e comenta com entusiasmo esse fato em seu diário, ao explicitar as gravações realizadas com o grupo e sua atuação. O grupo era bastante “afamado” na cidade e foi recomendado para a gravação, mas mesmo assim por precaução eles assistiram antes a um ensaio. Deste modo, os membros da *Missão* estavam seguros e reconheceram no grupo autenticidade suficiente para registrá-lo em ação. Na realidade, quem manipula atualmente o material sonoro, escrito e iconográfico sobre o grupo *Pai do Campo* existente no acervo da *Missão* sediado no Centro Cultural de São Paulo o reconhece deste modo.

Registros recolhidos, gravações arquivadas, acervo consolidado e não se tratou mais do assunto. Nenhum dos membros da *Missão* e tampouco aqueles que manipularam as gravações logo em seguida, tiveram a percepção dessas evidentes relações. Talvez a escuta limitada e seletiva deles todos, os tenha impedido de ouvir essas canções nas “manifestações folclóricas autênticas” do *Pai do Campo*. Ou então preferiram emudecer estrategicamente sobre esses evidentes contatos. Anos depois o tema retornou, mas na forma de silêncio. No notável trabalho de Oneyda Alvarenga em

²¹ - Página 114 do Diário original, citado In *A viagem na viagem maestro: Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938). Diário e correspondências à família*, Tese de doutorado, História Social, FFLCH-USP, 2000, p. 361.

torno do material da *Missão*, organizado entre o final dos anos 40 e início dos 50²², ela não incluiu para masterização e as futuras publicações, com objetivo de disponibilizá-las ao público, o material do Boi do *Pai do campo*. Dos registros de Belém ela incluiu o *Babassue* sobre o qual escreveu um texto²³, relevando mais uma vez o caráter seletivo das escolhas. Bem provavelmente ela identificou ali material fortemente influenciado pelos meios de comunicação, tal como o maestro Braunwieser havia feito de modo geral para a produção em Belém – embora não especificamente para o *Pai do Campo*, que validou para gravação. Deste modo, os registros estariam negativamente impregnados pela “cultura urbana” e do “entretenimento”, diminuindo seu valor como produto original e autenticamente folclórico, justificando a exclusão. Carlos Sandroni também reconheceu essa seletividade acentuada da musicóloga que levou à supressão das gravações do *Pai do campo*. Ele diz: “A meu juízo isso se deve à semelhança que se pode notar entre as peças ali gravadas e os sambas urbanos cariocas dos anos 30. Isso pode ter levado Oneyda a ver no boi de Belém um excesso de influência externa que o diminuiria a seus olhos”²⁴. Ao invés de apresentar e discutir a problemática parece que ela preferiu silenciar aquelas escutas e registros, excluindo-os em nome de uma percepção cultural muito arraigada sobre a música popular e nacional.

Na realidade todo esse processo indica como as escutas dos membros da *Missão* e daqueles que trabalharam imediatamente depois com os registros fonográficos eram profundamente marcados por algumas “paredes reforçadas”, erguidas inicialmente nos anos 20/30, mas permanentes e influentes nas décadas seguintes. Totalmente seletivas, elas em um primeiro momento foram surdas às outras realidades culturais e sonoras – mesmo que tenham sido muito veiculadas à época como *Pelo Telefone* - e, logo em seguida, tentaram silenciá-las. Provavelmente o esforço em construir uma cultura nacional “original” e “pura” acabou por impedir a identificação da mobilidade cultural e musical existente no país naquele momento.

²² - *Registros sonoros de folclore musical brasileiro*, 5 vols.: Xangô (1948), Tambor de Mina e Tambor de crioulo (1948), Catimbó (1949), Babassuê (1950) e Chegança de marujos (1953) e *Arquivo folclórico*, 2 vols.: Melodias registradas por meios não mecânicos (1946) e Catálogo ilustrado do museu folclórico (1948), Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

²³ - *Idem* Babassuê, 1950.

²⁴ - SANDRONI, Carlos, *Relatório final do projeto: As gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste (1938)*, Fundação Vitae/Centro Cultural de São Paulo, 1997-98, p.5.

Porém, cabe notar que essa postura seletiva não estava restrita à concepção da cultura e da música brasileira representada na *Missão*. Se a trajetória e as culturas representadas por *Pelo Telefone* foram marginalizadas e desconsideradas durante certo tempo – impedidas até de serem identificadas pelas escutas como vimos -, a partir da década de 1940 elas integram o imaginário nacional. Nos anos 50 ela já compõe os quadros da cultura nacional e participa da luta contra as “perniciosas influências estrangeiras”. Tal narrativa pode muito bem ser identificada, p.ex., na série de programas radiofônicos de Almirante nomeada *Pessoal da Velha Guarda*²⁵. Na década seguinte esse discurso transforma as recordações, memórias e fragmentos em “memória de papel”, estabelece uma narrativa historiográfica, alcança valor e importância cultural e intelectual. Ela também cria para si e para a sociedade brasileira uma narrativa ordenada e natural para a dinâmica cultural e o fluxo dos atos humanos que, no entanto, é sempre desconcertante e diversificado. Nesse processo de escritura, trata de incorporar de maneira evidente o discurso seletivo, baseado também da autenticidade e originalidade e passa a prescrever o que está “dentro” e o que está “fora” da cultura musical nacional e de sua própria “linha evolutiva”.

Deste modo, essas concepções construídas para delimitar as fronteiras exatas das culturas musicais populares, aparecem com a convicção de que estavam profundamente “enraizadas” em certas tradições históricas, muitas delas fortemente marcadas pelos mais diversos atavismos. Agindo assim elas desconsideraram as inúmeras possibilidades de mediações, filtragens e diálogos que podem ocorrer entre as culturas populares, sobretudo no universo musical, como revela o quadro exposto pela *Missão* em sua passagem por Belém²⁶. Por isso, muitas vezes tornou-se complicado para elas perceberem a dinâmica de mobilidade vertical e horizontal permanente do universo musical²⁷. Isso significa que apesar das convicções e certezas impostas por essas escritas, a todo o momento elas foram abaladas pela diversidade e imprevisibilidade do curso das ações humanas no tempo. Se de um lado as inúmeras e extensas redes culturais atuaram e ainda atuam de maneira firme na construção dos

²⁵ - Ver MORAES, José Geraldo Vinci, *Op.cit.*, 2010.

²⁶ - Sandroni no relatório já referido, identifica outras manifestações com essas características. Ele diz que alguns *Cantos de Trabalho de Engenho* registrados no nordeste são inspirados “nos sambas cariocas de sucesso na época e a cantora imita Carmen Miranda” e outros baseados na “melodia de Casinha pequeninha (p.4).

²⁷ - FUBINI, Enrico, *Estética de la música*, A. Machado Libros, 2001.

limites, gostos, padrões e identidades locais, regionais, nacionais, internacionais e de classe, ao mesmo tempo elas rompem evidentemente as barreiras sociais, culturais, geográficas e políticas que se confundem e se interpenetram. E na dinâmica da cultura brasileira, marcada pelas mais variadas e inusitadas misturas, por miscigenações muito singulares e inúmeras interações, essa condição tem se evidenciado permanentemente ao longo de sua história. Assim, por mais que se edifiquem paredes aparentemente “sólidas”, muitas vezes recheadas de atavismos²⁸, no nosso universo cultural repleto das mais peculiares e extraordinárias misturas e atravessamentos, elas irremediavelmente se mantêm como “*casas edificadas na areia. É uma pessoa encostar-se numa parede, por mais reforçada que pareça, e lá vem abaixo toda a grampiola*”.

E se o leitor ainda não está satisfeito com as manifestações apresentadas pelos quadros da *Missão* ou convencido pelos alertas de Capistrano e Sérgio Buarque sobre a dinâmica de nossas histórias, os fluxos culturais de nossa sociedade e as trajetórias de nossas historiografias, que escute por fim o registro nominado *Sinhô meu padre reverendo - O batismo do caboco!*²⁹ São 49 segundos recolhidos e gravados pela *Missão* nas mesmas condições das anteriores. Porém, neles desta vez há uma troca de sentidos e os diálogos e influências entre as culturas rurais e urbanas parecem se inverter. Os 19 segundos iniciais são notáveis. Mas não estranhe se sua escuta contemporânea prevalecer. Embora pareça, não é *Planet Hemp, Racionais Mc's, União Racial*³⁰ e, por outras vias, nem mesmo *Chico Science e Nação Zumbi*. Em contrapartida, parece evidente que o ritmo, a acentuação, a performance desta tradição do improvisado da embolada reaparecem transformados nos novos movimentos musicais do final do século XX. E assim, apesar de nossa história e tradições serem “*recriadas de acordo com (...) princípios inflexíveis*”³¹, a mobilidade da vida, da cultura e da música no Brasil, coloca “*abaixo [mais uma vez] as grampiolas*” explicativas que procuram enquadrar o indeterminado e o imprevisível.

²⁸ - Que atualmente reaparece em certos debates culturais e, sobretudo, em algumas políticas públicas.

²⁹ - Faixa 17, do CD, 6 da coleção Centro Cultural de São Paulo e SESC-SP, 2006.

³⁰ - Neste contexto de usos e apropriações culturais e musicais vale especialmente a escuta da faixa A bússola, In *União Racial*, em que o grupo de *Rap* utiliza a conhecida canção folclórica *Marinho só*, consagrada em interpretações de Clementina de Jesus e também em gravação de Caetano Veloso.

³¹ - HOLANDA, Sérgio Buarque, *Op.Cit.*, p 117.

Bibliografia

ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*. RJ, Francisco Alves, 1963.

_____, *No tempo de Noel Rosa*, 1951. Petrópolis, fita magnética, AER, Coleção Collector's,

ALVARENGA, Oneyda, *Melodias registradas por meios não mecânicos*, SP, Departamento de Cultura de São Paulo, 1946.

ANDRADE, Mário, *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. 6 CD's, Secretaria da Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.

BRAUNWIESER, Martin, *Depoimento*. Original escrito, SP Centro Cultural de São Paulo, s/d

Cadernetas de Campo da Missão Pesquisas Folclóricas. Manuscritos de Luis Saia, Martin Braunwieser, Martin Antonio e Benedicto Pacheco, Acervo do fundo da Missão pesquisas folclóricas, Centro Cultural São Paulo.

Catálogo da exposição, *Cantos populares do Brasil. A Missão de Mário de Andrade*, Centro Cultural de São Paulo, s/d

CARLINI, Álvaro, *Cante lá que gravam cá. Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*, Dissertação de mestrado, DH-FFLCH-USP, 1994.

_____, *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938). Diário e correspondências à família*, Tese de doutorado, História Social, FFLCH-USP, 2000.

_____, *Cachimbo e maracá o catimbó da missão (1938)*, SP, Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, 1993.

_____, e ALONSO E., *Catálogo histórico fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga*, SP, Centro Cultural de São Paulo, 1993.

_____, Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário e cartas, In *Revista de História, USP*, Nº 138, 1998, pp. 107-116.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: retorno a un concepto historiografico. *Manuscripts*, n. 12, Gener, 1994.

Chico Science e Nação Zumbi, *Da lama ao caos*, Chaos/Sony Music, 1994.

_____, *Afrociberdelia*, Chaos/Sony Music, 1996.

COLI, Jorge, O nacional e o outro, In *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. Mário Andrade, Secretaria da Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.

FUBINI, Enrico *Estética de la música*, A. Machado Libros, 2001.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. RJ, Funarte, 1978.

- HOLANDA, Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil*, RJ, 8ª Ed, Livraria José Olympio Ed., 1975.
- LACERDA, Marcos Branda, Os registros musicais da missão de pesquisas folclóricas, In, *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. Mário Andrade, Secretaria da Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.
- PACHECO, Benedicto, *Depoimento*. CD e original transcrito, SP Centro Cultural de São Paulo, s/d
- Planet Hemp, *Usuário*, RJ, 1995.
- Racionais Mc's, *Sobrevivendo no inferno*, SP, 1997.
- Registro Fonográficos da Missão Pesquisas Folclóricas*. CD's, 33, 34, 35 3 36. Acervo do fundo da Missão pesquisas folclóricas, Centro Cultural São Paulo.
- SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente*. RJ, Jorge Zahar/Edufrj, 2001
- _____, Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, In *Revista do Patrimônio* do IPHAN, nº 28, 1999.
- _____, *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste*, 1938, *Revista do IEB*, n 46 fev 2008
- _____, *Relatório final do projeto: As gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste (1938)*, Fundação Vitae/CCSP, 1997-98
- SILVA, Flávio, *Origenes de la samba urbaine à Rio de Janeiro*, memóire, Paris, EPHE, 4ª section, Sorbonne, 1975.
- _____, Pelo Telefone e a história do samba, In *Revista Cultura*, MEC, Ano 8, 28, jan-jun 1978.
- TONI, Flávia, *A missão de pesquisa folclóricas do Departamento de Cultura*, SP, Secretaria da Cultura/CCSP, s/d
- _____, Missão: as pesquisas folclóricas, In *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. Mário Andrade, Secretaria da Cultura de São Paulo, CCSP e SESC-SP, 2006.
- TONI, Flávia C. (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: P, Senac, 2004, p. 27-30 e 87-91.
- União Racial, *União Racial*, SP, 2002.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*, SP, Martins, 1964.