

CECÍLIA DE MENDONÇA

A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:
música, memória e patrimônio

Dissertação de Mestrado em Memória Social.
Orientadora: Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
Rio de Janeiro
Brasil
2007

CECÍLIA DE MENDONÇA

A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:
música, memória e patrimônio

Trabalho apresentado à Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) para obtenção do grau de
mestre em Memória Social.

Orientadora: Regina Maria do Rego
Monteiro de Abreu

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
Rio de Janeiro
Brasil
2007

- M539 Mendonça, Cecília de.
A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo : música, memória e patrimônio / Cecília de Mendonça, 2007.
134f.
- Orientador: Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
1. Heitor, Luiz, 1905-1992. 2. Música folclórica – Brasil – Documentos.
3. Música popular – Brasil. 4. Memória – Aspectos sociais. 5. Etnomusicologia. 6. Brasil – Cultura popular. I. Abreu, Regina Maria do Rego Monteiro de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-).
Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social

A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:
música, memória e patrimônio

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu (orientadora)

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Travassos Lins – UNIRIO

Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Junior – UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti - UFRJ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
Rio de Janeiro
Brasil
2007

Colecionar é o fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber.

Walter Benjamin. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

**Aos músicos e artistas populares
e aos colecionadores**

AGRADECIMENTOS

Durante os dois anos em que desenvolvi este trabalho, tive a oportunidade de contar com a colaboração de muitas pessoas. Seria impossível, neste momento, agradecer a todas. Mas guardo um carinho especial por cada uma. Sendo assim passo aos agradecimentos especiais.

À Regina Abreu, minha orientadora, que entre outras coisas me fez relativizar a noção de campo e entender o arquivo com um campo.

À Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti que foi quem me conduziu aos estudos da cultura popular, sempre me incentivando a continuar.

Ao Samuel Araújo pela confiança em me deixar “revirar” os arquivos do Laboratório de Etnomusicologia e ao Pedro Aragão pelas agradáveis conversas e pelas informações preciosas contidas em sua excelente dissertação.

Aos etnomusicólogos Elizabeth Travassos, Carlos Sandroni, José Jorge de Carvalho e novamente ao Samuel Araújo pelas instigantes aulas, palestras e pesquisas que, em meu trajeto acadêmico, pude acompanhar.

Aos meus colegas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular pelas experiências compartilhadas.

À minha mãe, Rosa Helena de Mendonça, pelo apoio incomensurável e pelas noites revisando este trabalho.

Ao meu pai, Jorge, colecionador incansável, que me enriqueceu com sua paixão pelos livros e discos. Acredito que herdei dele a paixão pelo colecionamento da música popular brasileira.

À Luzia, minha irmã, sempre animando os carnavais!

Às minhas tias, Lena e Gracinha, pela cumplicidade intelectual.

Ao Pedro Portella pelo seu amor, carinho e companheirismo.

RESUMO

Esta dissertação é uma investigação sobre a Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a partir de documentos que compõem o acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nos anos 1940, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, na ocasião professor catedrático do Curso de Folclore Nacional da Universidade do Brasil (atual UFRJ), iniciou um trabalho de colecionamento da música popular brasileira. Realizou gravações musicais (discos de 78rpm) em viagens de campo por quatro regiões do Brasil. Essas gravações foram, juntamente, com outros documentos – cartas, relatórios, fotografias, cadernos de campo, revistas, etc. arquivadas no Centro de Pesquisas Folclóricas, criado em 1943 pelo próprio Luiz Heitor e, hoje, encontram-se sob a responsabilidade do Laboratório de Etnomusicologia. Fundamenta-se o trabalho na concepção de arquivo como campo de estudo. Tal compreensão permite o entendimento de aspectos significativos da incorporação dos estudos folclóricos, em especial os de música popular, ao universo acadêmico, entre outras abordagens calcadas nos referenciais teóricos da Memória Social.

ABSTRACT

This dissertation is an investigation of the Luiz Heitor Corrêa de Azevedo Collection, based on the documents that make up the corpus of the Ethnomusicology Laboratory of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. In the 1940's, the musicologist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, then professor of the Course in National Folklore of the University of Brazil (now the Federal University of Rio de Janeiro), started a work of compilation of Brazilian popular music. He made musical recordings (on 78 rpm records) during field trips across four regions of Brazil. These recordings, together with other documents - such as letters, reports, photographs, field notes, magazines, etc. - were filed at the Centre for Folklore Research, established in 1943 by Luiz Heitor himself. Today, this corpus is under the responsibility of the Ethnomusicology Laboratory. This dissertation is based upon the file conception as a field of study. Such an approach gives way to an understanding of significant aspects of the incorporation of folklore studies, especially those of popular music, into the academic universe amongst other approaches based upon the theoretical references of the Social Memory.

A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio

Sumário

INTRODUÇÃO	1
-------------------------	----------

Capítulo 1

LUIZ HEITOR CORRÊIA DE AZEVEDO E OS ESTUDOS DE FOLCLORE

1.1 LUIZ HEITOR E O FOLCLORE.....	10
1.2. A CRIAÇÃO DA CADEIRA DE FOLCLORE DA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA.....	12
1.3 A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA.....	16
1.4 FOLCLORE E PATRIMÔNIO.....	26
1.5 FOLCLORE: ARQUIVO DA TRADIÇÃO	33

Capítulo 2

LUIZ HEITOR E AS PESQUISAS DE CAMPO

2.1 FOLCORE MUSICAL.....	43
2.2 MÚSICA POPULAR E/OU MÚSICA FOLCLÓRICA?	46
2.3 AS VIAGENS.....	48
2.3.1 WASHINGTON E A BIBLIOTECA DO CONGRESSO.....	49
2.3.2 GOIÁS.....	58
2.3.3 CEARÁ.....	64
2.3.4 MINAS GERAIS.....	69
2.3.5 RIO GRANDE DO SUL	75
2.4 SESSÕES PÚBLICAS DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCÓRICAS..	77

Capítulo 3

CONSTRUINDO UMA COLEÇÃO

3.1 LIMITES DE UM ACERVO	80
3.1.1 AS DIVERSAS INTERVENÇÕES	82
3.1.2 DOCUMENTOS PERECÍVEIS	85
3.1.3 OUVINTES ESPECIALIZADOS E AUTORIZADOS	87
3.2 O LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA	90
3.3 POLÍTICAS DE MEMÓRIA	96

CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
-----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	102
--------------------------	------------

ANEXOS

ANEXO 1.....	109
ANEXO 2	111
ANEXO 3	112
ANEXO 4	114
ANEXO 5	121

INTRODUÇÃO

Numa pequena sala do antigo prédio da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), situada no tradicional bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro, estão guardados discos contendo músicas brasileiras gravadas nos anos 1940 por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em quatro estados do Brasil. Essas gravações foram realizadas entre os anos de 1942 e 1946. Luiz Heitor, na época, professor da cadeira de Folclore Nacional da Escola de Música, viajou pelo Brasil com um gravador portátil para registrar expressões da música popular brasileira que, na opinião do pesquisador, precisavam ser conhecidas e preservadas. Passados sessenta anos da última gravação, esse material permanece bem pouco conhecido do público em geral e mesmo entre os estudiosos. No entanto, um dos intentos de Luiz Heitor foi alcançado: o material tem sido preservado por várias gerações de músicos (professores e pesquisadores) que atuaram e atuam na Escola de Música da UFRJ. Além disso, algumas ações vêm sendo realizadas no sentido de dar visibilidade e acesso a essas fontes.

A pequena sala, a mesma desde 1943, continua ativa. Lá funcionou o Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por Luiz Heitor, na mesma época em que realizou as gravações, e hoje abriga o Laboratório de Etnomusicologia da

UFRJ, coordenado pelo professor Samuel Araújo. Mesmo com a criação do laboratório, ainda podemos encontrar na porta da sala a placa com a inscrição Centro de Pesquisas Folclóricas e, embora o enfoque dos estudos tenha mudado, pode-se entender o laboratório como um herdeiro do antigo centro de pesquisas, pois todo o acervo permaneceu na sala, tendo sido incorporado ao acervo do Laboratório. O Laboratório, atualmente faz a curadoria do acervo do Centro, portanto o Centro de Pesquisas Folclóricas hoje existe enquanto um acervo do Laboratório, e dentro deste acervo encontra-se a *Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*.

A primeira vez em que estive na sala foi no ano 2000, quando ainda estava nos períodos iniciais de minha graduação em Ciências Sociais, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Pretendia assistir às aulas de Folclore Musical Nacional¹. Naquele mesmo momento, dava início a minha participação como bolsista em uma pesquisa de iniciação científica, intitulada Festivais Populares no Brasil Contemporâneo: Questões de Contexto e Sentido na Análise Ritual, coordenada pela professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Meu foco principal eram os estudos de folclore e cultura popular no Brasil e suas contribuições ao pensamento social brasileiro. Acostumada com as grandes salas do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), com suas turmas repletas, achei curiosa aquela salinha cheia de armários e prateleiras. No

¹ A cadeira de Folclore Nacional Musical inaugurada por Luiz Heitor em 1939, ainda existe na Escola de Música, segundo informações contidas na dissertação de Pedro de Moura Aragão. Recentemente (2002) tornou-se uma disciplina optativa para todas as formações existentes na Escola. Na época da criação ela era obrigatória apenas para o curso de composição. (Aragão, 2005:17)

entanto, acabei desistindo de acompanhar o curso e, naquele momento, nem soube o que guardavam aqueles armários.

No desenvolvimento da pesquisa de iniciação científica, focalizei meu projeto na contribuição de Mário de Andrade para os estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Mário de Andrade, como é amplamente reconhecido, foi um dos maiores pesquisadores do que foi chamado de folclore musical, entre outras produções nos campos da cultura e da literatura. No final nos anos 1930, no cargo de chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, organizou a memorável Missão de Pesquisas Folclóricas que gravou discos e filmes no norte e nordeste do país, registrando diversas manifestações da cultura popular. Foi através dos estudos sobre Mário de Andrade que comecei a me aproximar e a me interessar pela Etnomusicologia.

No ano de 2002, participei do primeiro Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em Recife. Na ocasião, um dos grupos de trabalho intitulado “*Continuidade e mudança na música tradicional do N/NE, 1938-2002*” teve como tema central as pesquisas musicais de Mário de Andrade. As discussões ali travadas reforçaram meu interesse pelas pesquisas de inspiração antropológica e, mais especificamente, pela etnomusicologia. Dando prosseguimento aos meus estudos nessa área cursei, em 2003, no IFCS, uma disciplina sobre Antropologia da Música, ministrada por Samuel Araújo. Foi através desse curso e do professor Samuel que tomei conhecimento da existência, do Laboratório de Etnomusicologia, da Escola de Música da UFRJ. Foi então que fiz minha segunda visita àquela sala da Escola de Música. Fui lá

para pesquisar alguns materiais da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade².

Lá, Samuel Araújo falou do trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, mostrando-me as publicações que reuniam dados sobre a coleta de músicas folclóricas brasileiras do Centro de Pesquisas Folclóricas. Essas publicações descrevem o conteúdo das gravações realizadas por Luiz Heitor. O que mais me chamou atenção foi a publicação sobre os discos de Minas Gerais e, em especial, um gênero: os vissungos. De forma simplificada posso dizer que os vissungos são cantos que remontam à época da mineração, sua característica principal é que são cantados em língua africana.

Naquela ocasião, eu acabara de fazer uma longa viagem por Minas Gerais, participando de uma pesquisa sobre músicos populares para uma série de documentários e havia conhecido, no município do Serro, o senhor Ivo, um dos únicos remanescentes na região que preserva o conhecimento desses cantos. Seu Ivo, muito resistente a pesquisadores não cantou música alguma, apenas falou umas palavras em “língua” como eles se referem ao conhecimento que têm da linguagem de origem banto. Naquele dia, saí da Escola de Música animada com a possibilidade e com o desafio de estudar um material riquíssimo e pouco divulgado. Ao contrário dos estudos sobre Mário de Andrade, sobre quem existe uma vasta bibliografia que cresce a cada dia, a trajetória de Luiz Heitor quase não foi pesquisada e merece ainda muitos estudos.

² O Centro de Pesquisas Folclóricas, além de constituir seu próprio acervo através das gravações realizadas por Luiz Heitor e outros pesquisadores que deram continuidade ao seu trabalho, também estabelecia intercâmbio com outras instituições. Por conta desses intercâmbios é que os Discos da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo estão no acervo.

Contudo, Mário de Andrade se faz presente neste estudo uma vez que as atividades de Luiz Heitor no campo do folclore tiveram grande influência de Mário. Um exemplo disto está na correspondência entre os dois presente na Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Nela fica evidente a admiração de Luiz Heitor por Mário. Assim que Luiz Heitor firmou o acordo de gravar esses discos (convênio que estabeleceu com a Biblioteca do Congresso norte-americano) ele escreve a Mário pedindo seu apoio. Logo, todo o projeto de sua pesquisa foi pensado no sentido de dar continuidade às pesquisas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), coordenada por Mário de Andrade. Podemos dizer que essa experiência anterior de gravações musicais no Brasil influenciou e direcionou o trabalho de pesquisa de Luiz Heitor.

Apesar da minha aproximação com a Etnomusicologia, o fato não ter uma formação musical - sendo eu apenas uma amante da música brasileira - não me deixava à vontade para enveredar por esse campo de estudo. Foi então que optei pelos estudos em Memória Social, no programa de pós-graduação em Memória Social da UNIRIO. Inserindo-me na linha de pesquisa Memória e Patrimônio e, mais especificamente no grupo de pesquisa “Coleções e Retratos do Brasil”, coordenado pela professora Regina Abreu, minha orientadora. Já no anteprojeto o escopo era trabalhar essas gravações realizadas por Luiz Heitor, enquanto uma coleção, um patrimônio brasileiro, levando em consideração a tão atual discussão sobre patrimônio intangível ou imaterial. Com esse intuito passei a frequentar o Laboratório, dando início à pesquisa de seu acervo. No ano de

2005, muitas vezes estive naquela pequena sala que aos poucos fui conhecendo melhor, mas foi no primeiro semestre de 2006 que, reavaliando minha idéia inicial de realizar trabalho de campo numa das regiões pesquisadas por Luiz Heitor, optei, por sugestão de minha orientadora, em trabalhar as visitas ao arquivo como um trabalho de campo. Assim, considerando também as sugestões feitas por Elizabeth Travassos e Samuel Araújo na ocasião da banca de qualificação, enveredei pela linha de estudo de coleções. Analisando como o colecionador, se constitui, reunindo determinados objetos e tornando-se com isso autor da coleção. Durante este período, fui descobrindo cartas, revistas, cadernos, fotos, entre outros documentos, relacionados à atuação de Luiz Heitor naquela instituição, à época Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Com o consentimento de Samuel Araújo, organizei, ainda que provisoriamente, o material – por assunto e data – em pastas, o que facilitou muito meu trabalho e acredito venha a facilitar o de outros pesquisadores. Penso que este trabalho que desenvolvi de arrumação dos papéis, foi apenas o embrião de um trabalho de catalogação que merece ser desenvolvido num projeto maior³.

Aos poucos comecei a montar um quebra-cabeças, procurando entender e decifrar melhor como se deu a constituição da coleção. O que apresento aqui é o que pude interpretar do contato direto com esses materiais elevados a categoria de documentos. Fazem parte do que estou chamando de *Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*: cerca de 300 discos gravados em campo por Luiz

³ Considero que seria interessante (e rico) que esse projeto fosse realizado por uma equipe interdisciplinar, entre etnomusicólogos, cientistas sociais e especialistas em arquivo.

Heitor e seus colaboradores nos estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946), além de uma série de documentos em papel, entre eles projetos, cartas, transcrições de músicas, relatórios, fotografias, cadernos de campo, etc.

Para uma melhor compreensão desta coleção, busquei elementos para entender quem foi Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Na medida em que, o ato de colecionar, está intimamente ligado à figura do colecionador e também às circunstâncias da sua época, procurei pistas do que teria levado Luiz Heitor a organizar a coleção, quais eram suas intenções, o que estava por trás de seu propósito e com quem esteve em diálogo. Os motivos aqui expostos constituem a problematização desse trabalho e foi em busca de possíveis respostas a essas e outras questões que me empenhei na pesquisa.

Dos ainda raros trabalhos sobre Luiz Heitor, de que tive conhecimento, poucos abordam sua relação com os estudos da música popular e folclórica, estando mais voltados para dados biográficos e para sua atuação posterior, na UNESCO, ou, ainda, sobre sua relação com a música erudita.

No entanto, alguns trabalhos com esse perfil já começam a ser realizados na área de Etnomusicologia. Em dezembro de 2005, Pedro de Moura Aragão, aluno do mestrado em Música, da UFRJ, defendeu dissertação sobre Luiz Heitor. O pesquisador, membro do Laboratório de Etnomusicologia, da Escola de Música da UFRJ, relatou que a princípio pretendia estudar as gravações, mas ao iniciar o levantamento sobre a obra de Luiz Heitor relacionada ao folclore, percebeu que, antes, era necessário fazer um trabalho

mais profundo sobre a atuação dele nesse campo de estudo. Pedro Aragão propôs em sua dissertação uma introdução ao debate sobre a relação entre Luiz Heitor, o folclore musical no Brasil e a etnomusicologia. Nesse sentido, seu trabalho foi uma referência fundamental no desenvolvimento de minha pesquisa, pois, de certa forma, ainda que numa outra perspectiva, pretendi dar continuidade ao seu debate.

Para desenvolver esse trabalho, procurei fazer uma descrição das fontes primárias encontradas no Laboratório de Etnomusicologia, articulando esses documentos às concepções norteadoras da obra Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, tais como música popular, cultura popular e folclore. Busquei desvendar como foram as quatro viagens de campo, o que Luiz Heitor encontrou nos lugares em que passou, quais foram suas impressões. Para isso, os documentos mais ricos como fonte de pesquisa foram as cartas. Nelas Luiz Heitor relata a amigos, a esposa e a colaboradores o que estava encontrando e vivendo em cada local. Além de tratar das viagens, abordei também, as atividades de Luiz Heitor no já citado Centro de Pesquisas Folclóricas e como professor da Escola de Música. Uma vez que as três atividades - pesquisador, professor e responsável pelo centro - estavam intimamente relacionadas. Outra fonte que enriqueceu muito minha pesquisa foi a coleção da Revista de Música Brasileira, publicação da Escola Nacional de Música. A revista editada durante os anos de 1934 e 1944, tinha Luiz Heitor como redator, e através da leitura de seus artigos pude apreender muitos aspectos que estavam em jogo na época. O que músicos e

musicólogos estavam investigando e pensando sobre o cenário musical brasileiro e internacional.

Para um melhor aproveitamento do trabalho no arquivo do Laboratório de Etnomusicologia, achei que seria importante iniciar arrumando esses documentos. Isso facilitou muito minha própria pesquisa, pois só depois de organizar pude ter uma noção do todo e começar uma análise propriamente dita destes documentos. Ao longo dos sessenta anos que separaram meu trabalho (2006) da última pesquisa realizado por Luiz Heitor, no Rio Grande do Sul (1946) muitos desses papéis haviam sido misturados, alguns documentos que tinham mais de uma página estavam desconstruídos ou perdidos, muitos clipes e grampos haviam enferrujado. Portanto, além de buscar desvendar um pouco da história dessas gravações, compreendi que, como um trabalho complementar a essa pesquisa, eu deveria, como disse iniciar um trabalho efetivo de preservação dessas fontes.

Capítulo 1

LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO E OS ESTUDOS DE FOLCLORE NO BRASIL

1.1 LUIZ HEITOR E O FOLCLORE

O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo passou a atuar, em 1939, como “folclorista”, no meio universitário, depois de passar no concurso para professor da Cadeira de Folclore, da Escola de Música da Universidade do Brasil, atual UFRJ. Foi a partir de sua atuação como professor que começou a trabalhar como pesquisador de música popular. Envolveu-se nesse campo, podemos dizer, de forma prática, por um período muito curto, pois em 1948 afastou-se da universidade e do país, deixando para trás suas atividades de pesquisa no Brasil para trabalhar na UNESCO. Em poucos anos, no entanto, realizou quatro viagens de campo, legando para a Escola de Música da UFRJ um acervo de aproximadamente 300 discos que totalizam quase 1000 músicas recolhidas. Esse material foi arquivado no Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por Luiz Heitor no ano de 1943. Esse centro, segundo o próprio Luiz Heitor tinha ainda o objetivo de aparelhar a Escola para

“uma série de atividades extra-escolares, além de servir a organização do material didático e a manutenção das correspondências e cooperação com outras entidades dedicadas às pesquisas da arte popular”. (1943:3)

Luiz Heitor - em diálogo com folcloristas e musicólogos tais como Mário de Andrade, Renato Almeida, Mariza Lira, Câmara Cascudo, Joaquim Ribeiro, entre outros - preocupava-se em dar um caráter científico às suas pesquisas, idéia então em voga entre os folcloristas (Vilhena: 1997; Ortiz: 1992; Cavalcanti: 1992). Para realização de suas pesquisas elaborou uma metodologia que pressupunha o registro de uma série de dados, a partir da coleta em fichas previamente elaboradas. Essas fichas, assim com as próprias gravações, foram organizadas por Luiz Heitor no já citado Centro de Pesquisas Folclóricas.

Apresento neste capítulo uma reflexão acerca da atuação desse autor como professor e pesquisador de folclore, buscando contextualizar seu trabalho no ambiente da Escola Nacional de Música, assim como no próprio campo de estudo de folclore. Como discussão inicial trato da inserção de Luiz Heitor nos estudos de folclore e de música popular e faço também uma breve discussão sobre os conceitos de folclore e cultura popular, buscando problematizar a relação desses conceitos com o de patrimônio.

Embora pouco divulgada, a atuação de Luiz Heitor teve um importante papel nos estudos sobre o tema: ele foi professor da primeira cadeira de folclore numa universidade brasileira, num momento anterior, à consolidação no Brasil de um “movimento folclórico”. Nesse período, os folcloristas buscavam o reconhecimento do folclore como um campo do saber científico, e um lugar próprio no espaço acadêmico, dessa forma, buscando institucionalizar o referido campo de estudo. Vale lembrar que esse era um momento em que muitas carreiras acadêmicas estavam sendo criadas e institucionalizadas no Brasil e

era esse o cenário ideal para que os estudos de folclore se constituíssem enquanto uma disciplina. Segundo Vilhena os folcloristas, organizados em um movimento de caráter nacional “tentaram consolidar os estudos de folclore como uma disciplina autônoma no interior das ciências sociais”, mas de fato eles fracassaram nessa tentativa. Conseguiram, em compensação, consolidar os estudos de folclore como uma ação mobilizadora⁴. (1997: 24)

“O relativo sucesso que os folcloristas obtiveram na criação de agências estatais dedicadas à preservação de nossa cultura popular não foi acompanhado pelo desenvolvimento de espaços dedicados ao estudo do folclore no interior das universidades” (Vilhena, 1997:21).

1.2. A CRIAÇÃO DA CADEIRA DE FOLCLORE DA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

A criação da Cadeira de Folclore da Escola Nacional de Música foi uma das primeiras entre poucas experiências da inserção do folclore na universidade⁵. Sua criação está relacionada às reformas educacionais do governo Vargas, através da atuação do então Ministro da Educação e Saúde

⁴ Como na Europa, aqui no Brasil, os estudiosos de folclore, na intenção de legitimar seus estudos buscaram institucionalizar suas práticas, o primeiro passo foi criar grupos, redes. Uma grande crítica aos estudos de folclore é de que ele é feito individualmente, sem interlocução, por isso foi importante a criação de sociedades, organização de comissões, com estatutos, normas e regras próprias. Essas ações espalharam-se por todo o Brasil a partir da experiência da criação da Comissão Nacional de Folclore, em muitos Estados foram criadas comissões estaduais. Ainda hoje existem algumas em funcionamento. Outra atividade importante foram os Congressos Brasileiros de Folclore, local privilegiado para a troca de experiências e a discussão sobre as práticas de coleta e pesquisa.

⁵ Como aponta Vilhena o folclore conquistou apenas um lugar periférico nas universidades: “Nos cursos de graduação, quando é oferecida uma cadeira específica sobre o tema no currículo de ciências sociais, tende a ser optativa, enquanto é muito mais comum e quase sempre obrigatória nos cursos ligados à ciência social aplicada da educação (pedagogia e educação física) e às artes (educação artística – que se enquadra também na categoria anterior-, letras e literatura, música e teatro)” (1997:43)

Pública Francisco Campos que tinha o objetivo de ampliar a vida universitária brasileira. Uma das ações dessa reforma foi a incorporação do Instituto Nacional de Música à Universidade do Rio de Janeiro, o que transformou a instituição na Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro e logo depois, em 1937, Universidade do Brasil⁶ (Lamas, 1985:19). Com a integração do Instituto ao corpo de uma universidade foi proposta uma reforma em seu currículo. Para formular estas mudanças curriculares, Luciano Gallet, então diretor da Escola Nacional de Música, convidou Mário de Andrade e Sá Pereira e os três formaram uma comissão responsável por propor as mudanças no currículo da escola, fato ocorrido no ano de 1930. A reforma era, para aquela instituição, tão inovadora e o ambiente da Escola de Música tão conservador que de forma ampla ela foi rejeitada pela comunidade da Escola (inclusive pelo próprio Luiz Heitor que na época era bibliotecário da Escola). Por esse motivo as propostas foram sendo incorporadas aos poucos. Com forte inspiração nacionalista, marca do governo Vargas, a idéia central da reforma era a nacionalização do indivíduo musical, ou seja, que os músicos brasileiros tivessem como referências principais as musicalidades do Brasil e para se chegar a este “abrasileiramento” do ensino foi pensada a cátedra de Etnografia. Essa cátedra é a que nove anos

⁶ Nessa mesma lei que criou a Universidade do Rio de Janeiro, que pouco tempo depois seria chamada Universidade do Brasil e hoje recebe o nome de Universidade Federal do Rio de Janeiro, foram também incorporadas à universidade os seguintes estabelecimentos já existentes: Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina, Faculdade de Odontologia, Escola Politécnica, Escola de Minas e a Escola Nacional de Belas Artes. Ver: http://www.ufrj.br/pr/conteudo_pr.php?sigla=HISTORIA consultado em fev de 2007.

depois iria ser criada com o nome cátedra de Folclore Nacional⁷ (Aragão,2006: 43-48).

No ano de 1939, Luiz Heitor prestou concurso para a disciplina, como único candidato inscrito. Havia sido estudante do Instituto onde também, desde 1932, ocupava o cargo de bibliotecário, tendo trabalhado intensamente na organização da Revista Brasileira de Música, publicação oficial da Escola Nacional de Música. Até então, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo era um estudioso de ópera, de modinhas, da música de concerto, ou seja, de uma música considerada “erudita”, e escrevia críticas musicais para importantes jornais da época. Foi apenas no ano de 1938 que publicou seus primeiros ensaios sobre a música folclórica, “Dois pequenos estudos de folclore musical: algumas reflexões sobre a folcmúsica no Brasil” e a tese “Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros”. Segundo Vasco Mariz (1983:138), foi para se preparar e para justificar sua inscrição no concurso que começou a pesquisar as questões do folclore e se empenhou em publicar tais textos. Nesse período, passou a escrever também “programas radiofônicos sobre música na América Latina, um sobre cada país, e isso o levou a familiarizar-se com o populário dos países vizinhos e aguçar-lhe a curiosidade pelo folclore”. Em sua correspondência a Mário de Andrade é possível perceber que seu interesse pelo tema era crescente. Em carta de 2 de julho de 1936 ele pede a Mário de Andrade, ativo colaborador da Revista Brasileira de Música, que envie mais artigos sobre folclore para a revista. “Esses artigos terão por objeto o folk-lore, também nome

⁷ Para mais detalhes da reforma ver Aragão, 2000: capítulo 2.

das dansas, cantos, instrumentos, cerimônias musicas, etc...” (Azevedo, carta para Mário de Andrade, 2 de julho de 1936). Na mesma carta, ele demonstra que folclore era um universo que considerava não dominar. Quando recebeu um convite para escrever a parte brasileira do Dicionário de Música Labor, repassou o convite a Mário para que esse escrevesse a parte sobre folclore. “Dado o plano de dicionário, eu indiquei para colaborarem comigo, numa tarefa que – pelo menos na parte folclórica – estava absolutamente acima das minhas forças” (Azevedo, idem). Portanto, apenas dois anos antes de publicar suas primeiras obras sobre folclore Luiz Heitor se considerava despreparado para essa tarefa. Não por acaso, em sua obra “Dois pequenos estudos de folclore musical: algumas reflexões sobre a folcmúsica no Brasil” ele se refere a Mário de Andrade como “verdadeiro criador e sistematizador” dos estudos de folclore musical brasileiro. “Sua contribuição valiosíssima e tão sincera, coada na precisão científica (...) tem-nos valido algumas sondagens profundas em vários pontos da manifestação musical popular” (Azevedo, 1938:13). Essa posição de Mário como a figura central nos Estudos de Folclore é apontada pela pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002:1), “Mário de Andrade encharcou de folclore a cultura brasileira e emerge hoje como uma incontornável esfinge no percurso dos estudos das artes e das culturas populares”. Foi no final da década de 1930, em especial os anos de 1936 a 1938, que o folclore experimentou pelas mãos de um de seus intelectuais mais expoentes uma das experiências mais ricas de institucionalização. Mário de Andrade, no desenvolvimento de suas pesquisas folclóricas, tornou-se diretor do

Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Luiz Heitor comenta sobre essa atuação em carta a Mário de Andrade: “o que você vem trazendo ahi é alguma coisa de extraordinário e tão magnífico que a gente tem medo, as vezes que seja uma ilusão, ou uma dessas felicidades muito intensas e muito curtas, que logo se esvaem” (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 11 nov. 1936).

1.3 A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA

Em 1934 a Escola Nacional de Música criou a *Revista Brasileira de Música* destinada a “difundir entre o público conhecimentos capazes de estimular e desenvolver o gosto pela boa música, incentivando, por outro lado, os trabalhos de musicologia e crítica musical entre os intelectuais e artistas” (Comunicado da Escola Nacional de Música para os colaboradores da Revista, arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

Luiz Heitor, nessa época bibliotecário da escola, assume a redação da revista. Pelos temas, artigos e colaboradores podemos perceber que ela seguia a linha de ensino da escola, focada na música de concerto, da ópera. Na maioria dos casos, ao abordar o assunto da música popular era em oposição ao que era considerada então a música artística. Outra referência que encontramos em diversos artigos é a cultura popular em oposição à alta cultura. Mário de Andrade inaugurou na Revista a possibilidade de se escrever um estudo dedicado inteiramente à cultura popular. Em 1935 foi publicado o artigo de sua autoria intitulado *Origens das danças-dramáticas brasileiras*. Este texto, que é

publicado no segundo volume da revista, é o embrião do estudo de Mário de Andrade sobre as danças dramáticas. Termo cunhado pelo autor para tratar das manifestações populares brasileiras que tinham como característica a junção da música, da dramaticidade e da dança popular. Mário de Andrade trabalhou nesse artigo por vários anos como aponta Maria Laura Cavalcanti no mesmo artigo acima citado em que estuda essa obra de Mário. O texto final “As danças dramáticas do Brasil” foi publicado em 1982 no tomo 1 do livro póstumo *Danças Dramáticas do Brasil*, organizado por Oneyda Alvarenga.

Apenas a partir de 1939, quando Luiz Heitor inicia suas atividades docentes no campo de estudos folclóricos é que outros artigos sobre o tema aparecem na revista. Nesse mesmo ano, o folclorista e músico português, Armando Leça⁸ publicava na revista um artigo que tratava da missão dos “folcloristas-músicos”. Essa missão era composta, segundo ele, de duas fases.

A primeira iniciava com a pesquisa e consistia “em ouvir e anotar ao povo o seu modo de cantar, ritmos coreográficos e instrumentais, o lugar, a época anual, as versões e variantes da mesma melodia”. Trata ainda da questão, também abordada na época por Mário e Luiz Heitor de que a notação musical em pauta era algo muito impreciso e que era necessário recorrer, também, à gravação mecânica. Mário de Andrade faz uma reflexão sobre a importância do registro mecânico e aponta, também, suas precariedades.

“Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme. Convém todavia não esquecer as deficiências das

⁸ Armando Leça, folclorista português, realizou diversas viagens em seu país recolhendo parte do “acervo musical popular e imagens fotográficas que constituem um arquivo único da etnografia portuguesa.” Fonte: <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=2914> consultado em maio de 2007.

insensíveis máquinas registradoras. (...) O registro não será no caso o mais importante. Será um complemento das colheitas por meios não manuais, destinado apenas a fixar o infixável por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes, e (filme) o aspecto geral e particularidades individualistas da coreografia”. (Andrade, 1991, p.119)

Leça define o trabalho do folclorista como um “estudo ao ar livre” de um nômade que deve tornar-se um homem de gabinete para analisar seus estudos e, principalmente, “apartar-se o que é popular do popularizado”. Além disso, ele fala da necessidade indispensável dos conhecimentos da “evolução do sistema musical” e também das “características dos cancioneiros estrangeiros para não se exagerar na originalidade do nosso!” (p.43)

Depois desses dois primeiros trabalhos, de pesquisa em campo e de análise no gabinete, compete ainda à missão folclorista a divulgação.

“Se ouviu, amontoa, não divulga, nem cede; o folclorista é como qualquer **coleccionador estéril**. (...) Divulgar seletivamente, recorrendo o mais possível aos naturais, isto é, manter o ar nativo seria o preferível, para não se interpor a personalidade do folclorista nem dos intérpretes que sempre abonitam aquilo que é simplório” (p.44) (grifo meu).

A segunda fase é a etapa da criação musical, em que entra o trabalho do músico, ou seja, a finalidade última do trabalho do folclorista, sua missão patriótica, seria a da criação de uma música nacional. No caso do pesquisador que não é compositor cabe a ele ouvir, amontoar, sistematizar, selecionar e confiar a outrem “o melhor de seu trabalho” (idem).

Essa era a premissa do nacionalismo musical, pesquisar as fontes populares para nacionalizar a produção musical e dessa maneira “homogeneizar a linguagem musical brasileira com base no folclore”. Era, segundo Wisnik, um

Projeto nacional-erudito-popular de utilização do material folclórico através da técnica erudita (Wisnik, 1983: 29).

Foi instigado por essa ideologia nacionalista que Luiz Heitor iniciou seu trabalho de professor e pesquisador. Para o pesquisador, a música popular brasileira estava em plena força nascente e era isso que queria ensinar a seus alunos, era essa consciência que ele esperava despertar nos estudantes de música. Em sua aula inaugural, proferida em 25 de maio de 1939, texto publicado na Revista Brasileira de Música, Luiz Heitor encara o curso de Folclore Nacional como um desafio aos futuros compositores brasileiros. O objetivo do curso era “promover a formação de uma consciência da música brasileira. (...) Se alguém pensou, jamais, que este curso se destinava a ensinar como se faz música brasileira, andou completamente enganado”

E continua:

“Mais teremos de pesquisar do que de ensinar, mais investigar do que divulgar. (...) Não vamos transformá-lo numa seção de investigações folclóricas, mais própria de uma academia do que de um conservatório. Não esqueçamos, porém, que o espírito universitário se caracteriza, justamente, por essa amálgama do saber adquirido, tradicional, e saber a adquirir, novo, em formação: amálgama de ensino e pesquisa, enfim.” (1939:7).

Ele propõe como orientação didática a seus alunos, a partir da base de suas aulas expositivas, a construção de “um edifício de pesquisas originais que [fossem] sempre reconhecidas como contribuição da Escola à causa dos estudos folclóricos no Brasil” (Azevedo, 1939:7). Para tanto, ele promete aos seus alunos excursões, que possibilitassem o contato direto com as manifestações populares e com a prática dos processos científicos de coleta folclórica. Logo se afigurou para Luiz Heitor que seria impossível lecionar, “sem

o complemento de pesquisas, de pura índole universitária, a serem efetuados pela escola e por seus estudantes".

Destacando que, naquela época, muitos países estavam formando seus arquivos de música popular, como podemos observar neste trecho de um documento da “Coleção Luiz Heitor de Azevedo”:

"todos os grandes países do mundo tratam de recolher e arquivar os documentos que ilustram a sabedoria e a arte populares. O museu de Etnografia de Paris, o arquivo de fonogramas, de Berlim, a Universidade de Columbia em Nova Iorque, ou a Biblioteca do Congresso, de Washington conservam milhares de documentos, referentes à música a poesia ou ao linguajar do povo, gravados em discos ou em cilindros sonoros". (Documento sem título e sem data)

Luiz Heitor procura esclarecer que não era sua intenção, intervir, impor ou mesmo orientar seus alunos para a corrente nacionalista posto que dizia “não tolerar, em arte, quaisquer restrições a liberdade criadora”. O que ele queria era apenas sugerir.

“Sob os olhos dos que cursarem essa matéria, será estendido o panorama musical do Brasil *virgem*, do Brasil ainda não fecundado pela cultura transatlântica. É o Brasil dos *primitivos* e dos *humildes*; o Brasil *extático* de certas zonas *crystalizadas no passado e impermeáveis* à avalanche civilizadora”. (grifo meu) (1939:9)

Na visão de Luiz Heitor, assim como na de muitos musicólogos, músicos e folcloristas de sua época a música popular é a “maravilhosa matéria prima”, “fontes vivas da criação musical” que podem orientar o compositor a uma produção verdadeiramente nacional (1939:10). █

Para o músico e pesquisador José Miguel Wisnik havia dois grandes inimigos do nacionalismo musical: a vanguarda dodecafônica e a música urbana (1983:31). Apenas esse segundo parece ter sido fonte de preocupação para Luiz

Heitor. Na sessão “Música em Discos”, da Revista Brasileira de Música, ele passa a fazer críticas dos lançamentos musicais, no âmbito da música popular. Nessa sessão Luiz Heitor aborda, também, os processos de mecanização da música. Em contradição com sua visão do rádio como algo nocivo à cultura do interior (como veremos na seqüência), Luiz Heitor, nessa exposição via como algo positivo a difusão musical.

“A música se mecanizou; não a criação musical, é claro, graças a Deus; mas os processos de difusão musical, permitindo estender ao maior número o que era privilégio de poucos; permitindo levar grandes orquestras e execução transcendente de solistas notáveis a todos os interiores, através do fonógrafo e do rádio. (...) É um fato, e um fato benéfico, auspicioso, a difusão musical pelos mecânicos; o Rádio e a fonografia tem sido velhos e bons colaboradores.”

Quando inicia suas pesquisas Luiz Heitor reformula sua opinião e passa a se preocupar com a ameaça da penetração do rádio, segundo ele, “encarregado de propagar a música urbana pelos sertões afora”. Essa ameaça poderia acarretar um desequilíbrio no “ritmo sonolento de certos costumes secularmente inalterados” (1943:6). Cabia, portanto, aos pesquisadores, tomarem as medidas necessárias para remediar “a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional (...). Temos de proceder ao arquivamento do que ainda resta para servir de amostra aos pósteros e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor compreender o processo de formação do homem brasileiro e sua música” (1943:6). Nesse intuito, “a coleta de música por meio de gravação de discos constitui, como é natural, a parte mais importante das atividades da Escola Nacional de Música no domínio das pesquisas folclóricas”. Todo material recolhido deveria ser analisado e classificado por alunos e professores. Além de

gravações feitas pela própria escola, o acervo do centro se constituiu de discos copiados, melodias notadas, instrumentos musicais, fotografias de danças e instrumentos, além de extensa bibliografia sobre Folclore Musical.

Desde o início dos anos 1920, muitas mudanças nos padrões culturais e também musicais vinham ocorrendo e o rádio era um dos principais instrumentos dessas mudanças. Foi, como argumenta Santuza Cambraia Naves, um “momento de transição de um registro mais atado à sensibilidade rural para uma estética de conformação aos padrões urbanos que se delineavam” (1998:89). Foi, também, muito importante para a difusão da música urbana da população dos morros e bairros pobres, e de fato representou a consagração nacional da música feita no Rio de Janeiro, “o samba e a marcha se tornaram hegemônicos”. Era uma preocupação de Luiz Heitor exposta na sessão Música em Discos da Revista Brasileira de Música essa consagração do samba

“Os sambas aparecem em vários discos, abrigando em seu vasto seio maternal e benévolo, um sem número de tendências díspares. No caminho em que vamos, dentro de alguns anos, toda espécie de música no Brasil, receberá a designação de “samba”; samba será, então, verdadeiro sinônimo de “música”.

Mas, contrariamente ao que temia Luiz Heitor e tantos outros, no que se refere às mudanças de padrões, a urbanização “não tendeu a promover uma homogeneidade no plano cultural, pelo contrário, criou condições para o aparecimento de diferenças acentuadas nos costumes e mentalidades” (1998:150) Nesse mesmo sentido, Chartier estudioso da História Cultural, afirma que

“A mídia moderna não impõe, como se acreditou apressadamente, um condicionamento homogeneizante, destruidor de uma identidade popular, que seria preciso buscar no mundo que perdemos. A vontade de inculcação de modelos culturais nunca anula o espaço próprio de sua recepção, do seu uso e de sua interpretação” (1995: 8)

Uma experiência também registrada na Revista Brasileira de Música, foi a “1ª Exposição de Folclore Carioca”, organizada pela Comissão de Folclore da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro, presidida por Raimundo de Castro Maia. Ora chamada, também pelo nome de Comissão de Pesquisas Populares. A comissão foi criada em outubro de 1940 e teve como seu primeiro presidente Mário de Andrade, que na ocasião residia no Rio de Janeiro. Ele orientou os primeiros trabalhos e organizou a comissão, que era constituída por Joaquim Ribeiro, Mariza Lira, Luiz Heitor, Renato Almeida, Brasília Itiberê, entre outros. Já na reunião inicial foi lançada a idéia da exposição. Para montá-la foram necessários alguns meses de pesquisas. Quem tomou parte das pesquisas foi Joaquim Ribeiro, eleito presidente depois do retorno de Mário de Andrade a sua cidade natal, e teve como colaboradora Mariza Lira. A inovação e a especificidade desta comissão foi ter com meta o estudo do folclore urbano da então capital da República, num momento em que se acreditava que nas grandes cidades não existiam tradições populares e que folclore era uma riqueza apenas dos sertões mais longínquos. Mas como afirmou Joaquim Ribeiro, no discurso de inauguração da exposição

“O folclore das cidades, ao contrário do que pode julgar um leigo no assunto, é, sob determinados aspectos, de riqueza invulgar (...) as cidade estão constantemente recebendo tradições. (...) E o resultado de tudo isso é preciosíssimo para as conclusões dos folcloristas: a cidade provoca o sincretismo das tradições. Enquanto, nas regiões rurais, as tradições tendem a se manter separadas e isoladas entre si, nos centros urbanos a

fusões, as trocas, as interferências, as convergências, enfim o sincretismo prevalece com máxima nitidez.”

Nas cartas de Mariza Lira para Mário de Andrade, observa-se que apesar de afastado Mário continuou atento às atividades da comissão. Mariza relata a Mário que temia o fracasso da exposição. Mas depois da inauguração ela escreve contando que a exposição foi um sucesso e que o Presidente Getúlio Vargas recebera a comissão para atender ao pedido da criação do Museu do Povo. Segundo Mariza Lira, havia na época uma forte pressão para ser criado o “Instituto de folclore”⁹.

A cultura popular - e conseqüentemente a música popular - passou a ter um espaço maior na Revista Brasileira de Música. Esse espaço manteve-se até o fim da Revista, no ano de 1944, bastante reduzido. No entanto, importantes pesquisadores do folclore e da cultura popular, na época tiveram seus estudos publicados, como é o caso da própria Mariza Lira, que escreveu sobre a trajetória do compositor e flautista Joaquim Calado. Outro exemplo foi uma resenha sobre a obra de Câmara Cascudo, “Vaqueiros e Cantadores”, publicada no ano de 1939. Essa resenha foi um pedido de Luiz Heitor a um colaborador da Revista. Pode-se perceber com isso que Luiz Heitor, já na posição de professor da cátedra de folclore, procurava incentivar as publicações sobre o tema na Revista Brasileira de Música. A análise da obra de Cascudo estava em consonância com a experiência de Luiz Heitor e com o “movimento” folclórico de

⁹ Mais detalhes sobre a Comissão de Pesquisas Folclóricas e a repercussão da 1ª exposição do folclore Carioca podem ser apreciados no sub-capítulo “Luiz Heitor e a Comissão de Pesquisas Populares” da dissertação de Pedro de Moura Aragão (Aragão, 2000: 69-80).

um modo geral. A questão da rápida transformação do sertão por causa de sua integração ao chamado mundo civilizado e seus efeitos imediatos: modificação, a uniformização e a banalização. A condição do isolamento era para os folcloristas o que conservava a pureza das manifestações folclóricas e, portanto, qualquer contato com a dita civilização era visto como perigosa. O foco da preocupação era a questão da “perda da identidade”, esses estudiosos sentenciavam que tudo estava fadado a acabar, ou se transformar tanto, que perderia a originalidade. Por isso, a urgência em documentar tudo enquanto se conservava “puro”. O que demonstra que a valorização do folclore urbano era bem relativa, incentivava-se o seu estudo, mas a atenção maior estava voltada ao interior.

Como não poderia faltar em estudos de folclore, no ano de 1942, saiu publicado na Revista um artigo de Renato Almeida sobre o Bumba-meu-boi. “Sob todos os aspectos, (...) o bailado mais notável do Brasil. (...) é o folguedo brasileiro de maior significação estética e social” (p.39). O artigo, seguindo as tendências dos escritos folclóricos, abordava a origem do auto e as “três raças básicas”, “qualquer que possa ter sido a origem do Bumba-meu-boi, este se tornou no Brasil coisa nossa, dentro da nossa realidade, como o folguedo dentro da nossa vida pastoril”. (p.33)

Um estudo mais cuidadoso da Revista Brasileira de Música fez-se necessário para uma ambientação de Luiz Heitor. Entre os assuntos tratados na revista estavam o nacionalismo musical, o panamericanismo, o desenvolvimento da radiodifusão e da fonografia. Luiz Heitor, por ser o redator da mesma, teve

um importante papel na escolha dos temas e dos articulistas. Sendo assim, a revista é um dos elementos que contextualizam o pesquisador a sua época.

1.4 FOLCLORE E PATRIMÔNIO

Levando em consideração que a cultura é viva e dinâmica e, assim como os costumes e as mentalidades, a música popular, de tradição oral, está sempre sendo criada e reinventada e ainda que uma coleção de gravações antigas (com todas as suas limitações de tempo e qualidade) é apenas um conjunto de representações que cristalizou trechos de repertórios extensos e diversificados, cabe aqui analisar a pertinência da coleção formada por Luiz Heitor, na década de 1940, ser tomada como um patrimônio, tanto material como imaterial. Certamente do ponto de vista da Escola de Música, ela é, sim, um patrimônio, uma vez que pertencem à escola os discos que a materializam enquanto coleção. Esses discos são efetivamente propriedades da Escola de Música. Mas é possível pensá-la também como um patrimônio imaterial brasileiro, quando o que está em jogo é a concepção de patrimônio como bem comum, ou seja, patrimônio como bem coletivo associado ao sentimento nacional. Veremos a seguir que a idéia do nacionalismo, ou seja, a preservação das músicas, enquanto bens nacionais, era uma das concepções norteadoras de Luiz Heitor e de tantos outros pesquisadores que atuarem na mesma época.

José Reginaldo dos Santos Gonçalves, no seu artigo “O Patrimônio como categoria do pensamento”, mostra-nos como a categoria patrimônio constitui-se,

com os contornos que tem na atualidade, no fim do século XVIII, juntamente com o processo de formação dos Estados Nacionais. No entanto, ele também chama a atenção de como ela não é apenas uma invenção moderna, possuindo um caráter milenar e estando “presente em sistemas de pensamento não-modernos ou tradicionais” (2003:21). “É possível transitar de uma a outra cultura com a categoria patrimônio, desde que possamos perceber as diversas dimensões semânticas que ela assume e não naturalizemos as nossas representações a seu respeito” (2003:21). E acrescenta, em reflexão posterior, que “se por um lado, este [o patrimônio] é entendido como a expressão de uma nação ou de um grupo social, algo portanto herdado; por outro ele pode ser reconhecido com um trabalho consciente, deliberado e constante de reconstrução” (2005: 15).

São nesses diversos sentidos que as concepções de patrimônio, cultura popular e folclore se encontram. Como criações modernas essas categorias têm em comum a questão da atribuição de valor a um ou mais aspectos de uma cultura, por exemplo: uma cerimônia, uma música, um ritual, uma comida, uma festa, um saber tradicional. No processo de valorização algo é destacado e muitas vezes nesses processos, consciente ou inconscientemente, estão em jogo disputas ideológicas de construção de identidades.

Em tom bastante alarmista, muitos estudiosos acreditavam que a modernidade destruiria “os valores tradicionais”, que a força avassaladora dos novos tempos, que traziam as novidades dos avanços tecnológicos, era tão grande que tudo aquilo que fosse tradicional não resistiria. Juntamente com isso

estava a questão das nacionalidades e de suas identidades. Cada povo para preservar sua singularidade enquanto nação precisava voltar-se para seus valores distintivos.

Luiz Heitor, nascido no início do século XX, viveu o período de formulação e consolidação das políticas patrimoniais no Brasil. Nesse período, muitas das questões sobre patrimônio estavam bem próximas das questões folclóricas. Era um contexto em que estava em voga a construção de um projeto nacional. É possível perceber continuidades nesses dois campos distintos, folclore e patrimônio. Era recorrente nas descrições dos folcloristas termos como preservação, registro, inventário, patrimônio. Portanto havia uma grande proximidade nos discursos, apesar de na prática, os folcloristas terem permanecido distantes das políticas nacionais de preservação¹⁰.

Se tomarmos as discussões atuais em torno do patrimônio imaterial ou intangível, marcadas pela valorização da diversidade cultural, pode-se dizer que Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, Edson Carneiro, Luiz da Câmara Cascudo e tantos outros folcloristas foram os pioneiros dos registros dos aspectos imateriais do patrimônio cultural. Como afirma o antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho

“desde o início do século XX, assistimos a um movimento constante, ainda que minoritário, de “coleta”, “resgate” e incorporação das culturas indígenas e africanas nos arquivos, museus e instituições de ensino e pesquisa dos nossos países. No caso brasileiro, a década de trinta e quarenta do século passado foram emblemáticas dessa primeira revisão

¹⁰ Desde a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional até a instituição do Decreto 3551 de 2.000 do patrimônio imaterial, as políticas para preservação das culturas populares estiveram praticamente ausentes das ações do IPHAN. Existiram apenas algumas experiências como a de Aluisio Magalhães a frente do Sphan/Pró-memória, mas só atualmente essa aproximação parece ter se concretizado.

do eurocentrismo exclusivo que ainda hoje é predominante na política cultural da nossa elite estatal” (Carvalho, 2007)

Visto que nos atuais trabalhos de inventário das diversas expressões da cultura brasileira, muitas vezes, os trabalhos desses folcloristas são referências fundamentais, pois para um bem cultural ser reconhecido como Patrimônio Imaterial (por órgãos municipais ou estaduais de patrimônio, pelo IPHAN ou pela UNESCO), um grande estudo preliminar é realizado e tudo que já existe sobre o bem é considerado, ou seja, trabalhos, pesquisas e documentações realizadas anteriormente, tornam-se referências. Em alguns casos, por serem os primeiros registros, os estudos dos folcloristas, são peças muito importantes para esses estudos, pela antigüidade e raridade, e pelo grau de detalhamento das descrições.

Mário de Andrade no seu anteprojeto para a criação do serviço de patrimônio artístico e nacional já falava sobre a categoria de arte popular, como pertencendo ao patrimônio nacional, e nela estavam incluídos:

- “a) Objetos – Fetiches, cerâmica em geral, indumentárias, etc.
- b) Monumentos – Arquitetura popular, cruzeiros, capelas, (...), jardins, etc
- c) Paisagens – Determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos do recife, etc.
- d) Folclore – Musica popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, dansas dramáticas, etc” (Andrade, 2002:274).

Mário de Andrade “trabalhava com um sistema de classificação octogonal no qual o termo arte era apenas a entrada principal para oito categorias distintas” (Chagas, 2003:100). Estavam contempladas as artes: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicada

nacional, aplicada estrangeira. Do anteprojeto de Mário para a criação do SPAN, houve uma grande adaptação e no ano de 1937, através do Decreto lei 25, foi criado, então, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No projeto inicial foi inserido o H, alterando-o profundamente. “No momento que uma dessas oito categorias (a histórica) foi colocada em pé de igualdade com a entrada principal (a arte) esta sofreu uma redução. Os conceitos de arte e de história no decreto-lei foram alterados” (Chagas, 2003:101) Segundo Mário Chagas, para Mário de Andrade, “a arte é compreendida como um todo e qualquer modo de expressão humana e, nesse sentido aproxima-se bastante do conceito antropológico de cultura. (...) O Artístico em Mário de Andrade, não era restritivo; ao contrário, era amplo e abrangente e o seu conceito de patrimônio artístico abarcava o tangível e o intangível” (Chagas, 2003:101).

O projeto de Mário de Andrade era tão abrangente que não encontrou formas políticas de se sustentar, naquele momento histórico, em pleno Estado Novo, e precisou sofrer muitas modificações. A política do Patrimônio decretada na época “nasce ancorada numa idéia básica que é o registro da nação, cuja face era preciso tornar visível; não através da incorporação de traços da natureza, como no romantismo, mas através da identificação da tradição cultural” (Santos, 1996: 78). Afinal, de que tradição estavam falando os intelectuais envolvidos na discussão do patrimônio? Era da tradição que estava presente principalmente nos marcos edificados. Assim, o caráter tão abrangente da categoria patrimônio ficou restringido ao patrimônio arquitetônico e artístico, sendo que o referencial de arte limitou-se ao da arte erudita, européia. O que foi

mais valorizado foram os monumentos do período colonial brasileiro. “Outra categoria simbólica importante nesta formação discursiva é o barroco, que foi sacralizado com índice de primordialidade, de exemplaridade na constituição de nossa tradição cultural, uma vez que foi pensado como origem” (Santos, 1996: 85). Por mais de trinta anos, essa visão foi hegemônica no âmbito do SPHAN, que nesse mesmo período transformou-se em IPHAN. Foi apenas a partir dos anos 1970, que experiências dos países orientais na valorização da transmissão de seus saberes, influenciariam uma abertura para novas reivindicações no dito terceiro mundo como, por exemplo, no que tange à proteção das manifestações populares. “Foi preciso esperar mais de meio século para que a legislação brasileira incorporasse, de forma inequívoca, o intangível ao conjunto de bens culturais e assumisse a responsabilidade de proteger ”as culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e as de outros grupos participantes do processo civilizatório brasileiro” (Artigo 215 da Constituição) (Chagas, 2003:105). No entanto, o trabalho de registrar, pesquisar, criar arquivos, publicar não ficou estagnado, como se pode observar, por exemplo, no vasto e significativo acervo bibliográfico, audiovisual e museológico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular¹¹, herdeiro da Comissão Nacional de Folclore e da Campanha

¹¹ “ Em 1947, aqui no Brasil, foi criada a Comissão Nacional de Folclore. Desse processo resultou, em 1958, a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, a Campanha foi incorporada à Funarte como Instituto Nacional de Folclore. No ano de 1997, a denominação é novamente alterada, para Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. E no final de 2003, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) passa a integrar a estrutura do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. (Site do CNFCP www.cnfcp.com.br, consultado em abril de 2007).

de Defesa do Folclore Brasileiro, ambas muito bem abordadas no trabalho de Luis Rodolfo Vilhena: Projeto e Missão¹² (Vilhena, 1997).

Como já mencionado, é possível perceber, na linguagem desses folcloristas, a idéia de folclore como um patrimônio brasileiro que como tal tinha de ser preservado. Luiz Heitor, inclusive, utiliza a expressão *inventário* para se referir às gravações. “Encerrado o *inventário* das gravações obtidas pelo Centro em várias regiões do país” (1959:5), afirma ele ao se referir ao trabalho de pesquisa. Hoje o inventário é uma prática presente na política patrimonial do IPHAN para a cultura imaterial. A colaboradora de Luiz Heitor, Dulce Lamas, ao tratar da música tradicional das serenatas e salões de Diamantina, utiliza a expressão *patrimônios da coletividade*. Segundo ela, a “continuidade *preservou-se*, unicamente pela *tradição oral*” (1956:21). De modo geral, na própria idéia de registro já estava implícita a questão da preservação. Aquilo que para os folcloristas merecia ser preservado era o que tinha valor e também estava sob risco de perda. Em todas essas ações dos folcloristas estava embutida a “retórica da perda”, tão bem colocada por José Reginaldo Gonçalves dos Santos em relação aos discursos do patrimônio no Brasil. Segundo o autor, as práticas de preservação “configuram como respostas a uma situação social e histórica na qual valores culturais são apresentados sob um risco iminente de desaparecimento (...) a perda pressupõe uma situação original e primordial de

¹² O trabalho de Luis Rodolfo Vilhena Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964), tornou-se uma referência para os pesquisadores dos estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Nele, o autor analisa as principais premissas do movimento folclórico que se constituiu enquanto tal inicialmente com criação da Comissão Nacional de Folclore. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída em 1958, foi responsável por um vasto mapeamento do Folclore Brasileiro, no que tange a música, a campanha criou o projeto “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”.

integridade, enquanto a história é concebida como um processo contínuo de destruição” (2002, 87). Nos discursos desses intelectuais do patrimônio e do folclore, estavam presentes as idéias de preservar valores ameaçados e frear o “processo de perda de memória e, conseqüentemente de identidade” (2002:88).

1.5 FOLCLORE: ARQUIVO DA TRADIÇÃO

Foi partindo das questões da perda e da identidade que o campo de estudos do folclore foi se constituindo, na primeira metade do século XX. Período de grandes mudanças, que podiam ser observadas na acelerada modernização e nas drásticas transformações nos modos de vida, refletindo-se também nos hábitos, costumes e valores da população (Sevcenko: 1998). Essas transformações eram uma das principais preocupações dos folcloristas. Muitos acreditavam que as manifestações folclóricas estavam em ameaça de extinção e trabalhavam no sentido de institucionalizar esforços de pesquisa e preservação dessas práticas. Nesse sentido, as atividades de Luiz Heitor na formação da coleção - fruto da conjunção do seu trabalho como professor na Cadeira de Folclore da Escola de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e da criação do Centro de Pesquisas Folclóricas na mesma universidade - podem ser consideradas uma das poucas experiências efetivas de institucionalização do folclore no meio acadêmico, tão almejada pelos folcloristas.

Segundo Renato Ortiz, a discussão sobre cultura popular e folclore, desde o século XIX, “se impõe com força no cenário acadêmico e político” (Ortiz, 1992:15). É deste período a constituição e afirmação dessa área de

conhecimento, desse campo de estudo. Embora, não se possa identificar as origens desses estudos, é apenas no século XIX, com as discussões da organização e sistematização dessa prática que ela começa a ganhar os contornos que atingiu, transformando-se efetivamente numa área ou campo de estudo. No Brasil, essa discussão teve realmente início ainda no fim do século XIX, mas foi na primeira metade do século XX, que houve uma grande mobilização do meio intelectual, principalmente dos chamados folcloristas, para essas questões. Entretanto, o espaço almejado por esses estudiosos da cultura popular de fato ficou bastante limitado, o que levou à estigmatização do campo de estudos, sua marginalização no meio acadêmico e sua desvalorização semântica, uma vez que o termo *folclore* passou a ser freqüentemente utilizado de forma pejorativa.

A discussão conceitual do folclore e da cultura popular não é o foco central das minhas reflexões. No entanto, acho importante abordar alguns pontos dessa questão, na intenção de situar melhor a análise.

Para Gilberto Velho, “a noção de cultura popular remete a dicotomia elites e classes e/ou camadas populares. Essa visão dualista distingue dois níveis de cultura dentro de uma sociedade, relacionadas não só a desigualdade econômica e política como, de um modo geral, a visão de mundo e experiências sociais”. Segundo o autor em questão, dentro da tradição antropológica, “ênfaticamente sempre o caráter dinâmico e relacional entre os diferentes níveis de cultura (Velho, 1994:64). Luis Rodolfo Vilhena ao estudar o movimento folclórico fundamenta-se no princípio de que

“essa relação não é sempre de baixo pra cima, como supõem as expressões mais ingênuas da autenticidade folclórica, nem necessariamente de cima para baixo, como denunciam os críticos dos estudos de cultura popular”.

Inspirado em Bakhtin e Ginzburg, ele parte da hipótese de que

“há uma relativa circularidade entre esses dois níveis culturais, ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidimensional” (Vilhena, 1997:29).

Velho também cita esses dois autores dizendo que eles “exploram não só a distinção de níveis como, sobretudo, essa sua natureza relacional e interativa”. Apesar de a cultura popular ser um tema de crescente interesse nas mais diversas áreas do conhecimento, ainda são poucos os autores que procuraram fazer essa discussão conceitual do folclore e da cultura popular. Renato Ortiz, em seu trabalho intitulado *Românticos e Folcloristas*, observa essa ausência de análise conceitual e diz que ao longo de seus estudos sobre a temática da cultura popular e do folclore foi acumulando uma série de inquietações e dúvidas.

No artigo “A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular”, Rita Laura Segato de Carvalho empreende uma interessante discussão. A autora aborda as três bases em que desde o início a noção de cultura popular e folclore se constituíram. É o que ela chama de tripé conceitual cujas bases são a idéia de folk, ou povo “aparentadas com as de comunidades, classes ou camadas populares, ou seja os grupos que usufruem e transmitem o saber arcaico em questão”; a idéia de nação, “com seu correlato de identidade, como contraposta mas também associada à de povo: os intelectuais que dirigiram sua atenção inicialmente para estes saberes populares o fizeram da perspectiva da nação e

suas instituições, em nome da sociedade global que, no seio de um projeto de sedimentação e auto-representação, tentava esquadriñar para dentro para identificar alguns possíveis elementos emblemáticos que pudessem ser invocados em estratégias de unidade e integração”; por fim, a idéia de tradição “com suas noções correlatas de cultura, costume, conservantismo, passado no presente, transmissão, etc”. (Carvalho, 1992:15)

Levando em consideração algumas discussões travadas sobre a noção de arquivo (Rouso, 1991; Cunha, 2005) considero importante apontar como Renato Ortiz, no já citado trabalho, utiliza as expressões “arquivo da nacionalidade” e “arquivo da tradição” para caracterizar as noções de cultura popular e folclore. Sua reflexão, de certa forma corrobora o tripé conceitual de Carvalho, autora citada acima. Ortiz busca entender e contextualizar o surgimento dessas noções, para isso escolhe o século XIX,

“naquele momento, a idéia de cultura popular foi inventada, sendo progressivamente lapidada pelos diferentes grupos sociais. Dois deles são fundamentais para a compreensão dos avatares posteriores: os românticos e os folcloristas. (...) Os românticos são responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Contrários as transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada” (Ortiz, 1992:6)

É nesse contexto que os intelectuais buscavam compreender o que consideravam desconhecido em seus países, e começavam a se interessar pelos hábitos dos camponeses, dos “rústicos”, daqueles que moravam em lugares remotos, afastados da “civilização”. Acreditando que, conhecendo

melhor seu “povo”, seus modos de vidas peculiares, seus valores e saberes tradicionais, poderiam singularizar-se enquanto nação, pois com o povo estaria guardado “o substrato da autêntica cultura nacional” (Ortiz, 1992:22). Porém, povo para esses estudiosos era uma categoria restrita. Não se fazia referência, por exemplo, ao emergente proletariado, trabalhadores das grandes cidades, muitos vindo do campo e trazendo consigo suas tradições. Para esses intelectuais, a vida urbana homogeneizava a todos.

Essas idéias nacionalistas e identitárias surgem com mais força nos ditos países periféricos da Europa, principalmente naqueles como a Alemanha e a Itália que ainda não haviam se constituído como nação. Essa questão é bem trabalhada por Burke, em seu livro *Cultura Popular na Idade Moderna*, no qual descreve o movimento que ele chamou de “descoberta do povo”. É através do popular que é construída a singularidade das nações num período em que elas buscavam identidades distintas.

O povo, então, era visto como um depósito de saberes arcaicos, tradicionais, autênticos que precisavam ser preservados, pois estavam ameaçados pelos “saberes civilizatórios”. É nesse sentido que Ortiz falará de arquivos como, lugares em que se guarda, se deposita, se organiza. Essa concepção de Ortiz se aproxima da idéia do historiador francês Pierre Nora, que vê na sociedade atual a necessidade de construção dos lugares de memória, “a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (1993:22). Para Ortiz, o entendimento desses

folcloristas é de que “os costumes, as lendas, a língua, são arquivos da nacionalidade, e formam o alicerce da sociedade. A língua não é apenas um mero instrumento de comunicação; ela traduz o caráter de um povo” (Ortiz, 1992:22). A concepção de arquivo está, portanto, ligada à idéia apontada por Rousso (1996) de “vestígios vivos do passado” e, não a idéia clássica e, ainda, forte no senso comum do termo, da visão de arquivo como um depósito de documentos. Na concepção do autor, reitero, o arquivo é um lugar onde se guarda, “o documento conservado e depois exumado para fins de comprovação, para estabelecer a comprovação de um fato histórico ou de uma ação” (Rousso, 1996:86). Essa é uma perspectiva interessante, pois, se por um lado os folcloristas, influenciados pelo positivismo, procuraram dar a sua prática um estatuto de ciência, seu objeto, os saberes do povo, na grande maioria transmitidos oralmente, estavam muito longe de serem legitimados naquela época, basta levarmos em consideração que, ainda hoje existe uma grande desconfiança com relação às fontes orais. Embora não se possa afirmar que essa questão tenha sido decisiva na marginalização dos estudos de folclore, ela, seguramente, deve ter tido alguma influência. Porém, esta foi apenas uma das questões, talvez não a principal, que levaram os estudos do folclore a ficarem à margem da academia.

A outra expressão que Ortiz trabalha, e que já havia mencionado, é a de “arquivo da tradição”, para alguns folcloristas o povo era visto

“como relicário, uma fonte de achados, um aglomerado de reminiscência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido para aquele que o possuía” (Ortiz, 1992: 39).

Além de problematizar a idéia de arquivo, Ortiz ainda empreende uma discussão sobre a memória. Para alguns folcloristas com a modernização atingindo os lugares mais remotos, através do desenvolvimento do transportes e dos meios de comunicação, e principalmente da ampliação do sistema educacional, as tradições estavam se perdendo e as possibilidades de investigação da alma popular estavam se esgotando. Alguns folcloristas, num tom nostálgico e lamentativo, falavam do fim da idade de ouro das investigações folclóricas já que, na concepção desses estudiosos, o povo, deixando de estar totalmente isolado das influências urbanas, perderia sua autenticidade. Ortiz cita o depoimento de um desses estudiosos

“as tradições ancestrais eram perpetuadas e transmitidas oralmente (...) os camponeses até lá tinham vividos isolados do resto do mundo, habitando (...) a mesma aldeia, o mesmo condado. Elas estavam inscritas na memória fiel, como num disco virgem, nenhuma outra leitura tinha podido transformá-la, elas ainda estavam intactas, precisas, vivas. Depois (...) veio a escola obrigatória, o serviço militar, a leitura de jornais e de livros, os deslocamentos fáceis, a diminuição da fé religioso e seu corolário, o ceticismo em relação às numerosas crenças populares”.

Essa fala transmite, de certo modo, um ponto central presente em grande parte dos trabalhos folclóricos, a perda da tradição devido a influências externas. Não estando mais isolados, o povo - tido como guardião da memória - perderia, o que o folclorista chamou de memória fiel, que se assemelha a uma noção mais restrita de memória coletiva, categoria formulada por Halbwachs. Sem sofrer influências externas, a memória seria fiel a sua coletividade. Cabe também ressaltar um outro termo muito utilizado pelos folcloristas tradicionais, que é a pureza, esta memória estaria pura, livre das contaminações nocivas do mundo

externo. Segundo Ortiz, “o esforço colecionador identifica-se à idéia de salvação; a missão é congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (Ortiz, 1992:40).

A idéia das reflexões apontadas acima é desvelar o espírito desses estudos folclóricos, destacando alguns dos debates travados no interior da academia. Como já abordei na introdução, não podemos precisar as origens desse campo dos estudos sobre folclore, porém, foi no século XIX que ele tomou os contornos que tem, de certa forma, ainda hoje. Foi na Inglaterra, que o etnólogo William John Thoms propôs a criação do neologismo *folklore*. O vocábulo foi empregado, em sua gênese, para designar antiguidades populares, literatura popular. O novo termo teve ampla aceitação e rapidamente se difundiu pelo mundo. Junto com ele, foram criadas as primeiras sociedades de folclore, e não mais pelas mãos de seu criador, mas por outros, que logo aderiram ao seu uso. Esse movimento foi incentivando toda uma reflexão sobre a “ciência do folclore”. Para tanto era preciso criar metodologias e definir fronteiras com outros campos de conhecimento, como a sociologia e a antropologia. São dessa época os primeiros esforços de se romper com uma tradição intelectual mais humanista, criando disciplinas acadêmicas científicas, especializadas. Ortiz levanta a hipótese de que

“um primeiro obstáculo que se impõe à nova disciplina; seu nome designa simultaneamente o objeto a ser estudado e a própria ciência. Usa-se o termo folclore como sinônimo de uma área científica e das tradições populares (...) podemos nos indagar se, por trás dessa equivalência semântica, não reside uma contradição estrutural: a incapacidade de distinguir entre a perspectiva teórica e o objeto apreendido. (...) Não havendo distinção entre a disciplina e o objeto, torna-se fútil qualquer distinção entre teoria e prática.”

Outros obstáculos estariam na individualização do folclore como disciplina, uma vez que as tradições populares, dependendo da abordagem, poderiam estar presentes tanto em estudos históricos, como antropológicos, poderiam fazer parte de um estudo da psicologia e mesmo da sociologia, o fato é que, o folclore não conseguiu se estabelecer com disciplina científica. Para fechar essa discussão quero levantar um ponto que acho bastante importante que é a questão da estigmatização do folclore, levando em consideração o que Goffman irá caracterizar como estigma, ou seja, a presença de um atributo depreciativo, uma inferioridade, uma identidade negativa. O termo folclore, passou por uma desvalorização semântica, transformando-se num adjetivo pejorativo. Esta estigmatização pode estar atribuída a ambos os usos do termo, como designação das tradições populares, relacionado a um saber oral, ele é, numa visão científico-positivista, um saber não reconhecido, pertencendo ao plano do imaginário popular. Assim como, os chamados, contos da carochinha, o termo folclore passou a designar algo que não é muito confiável. Quando se diz, por exemplo, que uma história é folclore significa dizer que ela é duvidosa, anedótica ou mesmo ridícula. Por outro lado, quando se pensa na dimensão dos estudos, falar de folclore significa atribuir um caráter pré-científico, uma ambigüidade permanente. Ortiz indica que esta ambigüidade permaneceu no folclore, pois há nos folclorista um fascínio pelo misterioso. “Todas as ciências foram “folclóricas” em determinada fase de sua história; entendendo por isso o passado não científico”. (Ortiz, 1992:54) Vilhena descreve bem essa

transformação pela qual passou o termo folclore e como seu sentido estigmatizado difundiu-se no senso comum.

“A transformação de um termo, antes meramente descritivo, que designava um objeto de estudo e eventualmente a disciplina que dele se ocupa, em um adjetivo pejorativo, que caracteriza uma postura teórica e ideologicamente incorreta ilustra claramente a desvalorização semântica do termo “folclore””. (Vilhena, 1992:65)

Percebe-se que foram várias as razões que levaram à “marginalização” os estudos de folclore, associando-os a uma abordagem conservadora e pré-científica. Mas atualmente, observa-se um significativo aumento no número de trabalhos que tomam com referência as pesquisas folclóricas. Afinal, esses intelectuais que se dedicaram às pesquisas das tradições populares fazem “parte do *nosso* pensamento social” e foram “responsáveis pela constituição do campo intelectual no qual nos situamos e agimos hoje” (Vilhena: 1992:268). Estudar suas contribuições é estudar a própria história do pensamento social brasileiro, pois suas histórias de vida e de trabalho se entrelaçam com as histórias das ciências sociais e humanas, como é o caso da antropologia, da sociologia e da etnomusicologia.

Capítulo 2

LUIZ HEITOR E AS PESQUISAS DE CAMPO

2.1 FOLCLORE MUSICAL

Neste capítulo, analiso as atividades docentes de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os desdobramentos dessas atividades: as pesquisas da música popular e seu *arquivamento*. Como já foi mencionado, foi no ano de 1939 que Luiz Heitor iniciou suas atividades docentes na Escola de Música. A disciplina Folclore Nacional era então obrigatória para alunos do curso superior de Composição e Regência, sendo também aberta a alunos interessados de qualquer outro curso superior, como os cursos de Canto ou dos diversos instrumentos musicais. Podemos concluir que a disciplina de Luiz Heitor obteve relativo sucesso entre os alunos: a primeira turma (1939) contou com onze alunos inscritos e a segunda (1940) teve vinte e cinco inscrições, o que demonstra o crescente interesse dos alunos pela disciplina. Porém, ainda no ano de 1940, o Conselho Técnico Administrativo da Escola limitou aos alunos do curso de Composição e Regência a matrícula na classe de Folclore Nacional, restringindo a pouquíssimos alunos da Escola a possibilidade de cursar a disciplina. Durante os anos de 1941 e 1942, foram negados vários

requerimentos de inscrição e muitos alunos foram desencorajados de fazer tal requerimento por causa da disposição vigente. Esta disposição afetou muito a disciplina que, em 1941, teve apenas três matrículas e, em 1942, apenas uma, perigando a disciplina de ter suas portas fechadas. Em vista de tais acontecimentos, Luiz Heitor, em dois de abril de 1943, escreve ao diretor da escola expondo seu ponto de vista e formalizando seu protesto. Segundo ele, era lamentável que a escola fechasse as portas de classes vazias a alunos que desejavam cursá-las. Ao final da carta pleiteia que fosse revista a portaria, voltando a classe de folclore a ser facultativa para qualquer aluno e ex-aluno dos cursos superiores da Escola Nacional de Música (Azevedo, carta ao Sr. Diretor da escola: 2 de abril de 1943).

Não encontrei documento que comprove se suas reivindicações foram atendidas, mas, no ano de 1943, a classe de Luiz Heitor contou com dez alunos inscritos, o que ao menos garantiu a continuidade da disciplina dentro da Escola Nacional de Música. Podemos entender que todo esse processo estava relacionado ao desprestígio de uma disciplina, que trazia novas referências aos alunos. Representava a valorização da música popular brasileira em instituição que tradicionalmente estivera imersa apenas no universo “erudito”. A entrada dessas novas referências para muitos professores e funcionários, contrários às inovações trazidas pela já citada reforma de 1930, parecia uma ameaça à tradição musical da escola, tradição esta distante das manifestações populares brasileiras, pelas quais, Luiz Heitor, começava a demonstrar especial interesse. Pois, como já foi mencionado, é possível perceber nos escritos de Luiz Heitor

que ele sempre estivera ligado a essa tradição musical da escola: música de concerto, óperas, significando o interesse pela música de cunho popular uma ruptura com a hegemonia até então conferida ao universo da música dita erudita.

Ao analisar os programas do curso de Folclore Musical verifiquei que, assim como muitos outros folcloristas, Luiz Heitor estava atento às questões das Ciências Sociais, em especial da Antropologia. O primeiro ponto abordado por ele na introdução do curso, apontado em um de seus programas, era o conceito de folclore, seu histórico, sua definição e sua “posição no conjunto das ciências antropológicas” (1943:9). O curso prosseguia com questões como “o povo brasileiro e sua formação” – brancos, índios e negros, “elementos do folclore” - religiões afro-brasileiras, catolicismo popular, festas, poesia popular e mitos indígenas, nacionais e regionais. Na parte especial dedicada à música, ele discutia “etnografia musical” – músicas, instrumentos e danças indígenas; “processos de aculturação” – raízes européias e influências indígenas e negras na música popular. Pelo que se pode depreender do programa, Luiz Heitor ensinava que, no processo de aculturação sofrido pela música popular brasileira, segundo ele, as raízes eram européias e as influências indígenas e negras¹³. Ainda na parte especial, o item “folclore musical” abordava problemas de ritmo, harmonia, gêneros e formas, instrumentos, danças e autos populares. O último tópico era “o folclore na música artística brasileira” e as tendências da música brasileira contemporânea. Além desses fundamentos teóricos, propunha

¹³ Observa-se aqui uma forte influência dos discursos racialistas de intelectuais com Nina Rodrigues, Artur Ramos e Silvio Romero. Ao trabalhar em seu curso a questão da formação do povo brasileiro ele coloca a clássica idéia do “Mito das três raças” (Aragão:2006,21).

trabalhos práticos como: “Técnica de colheita e análise” e “Trabalhos de pesquisa e crítica” (1943: 9 -11). Esses dois últimos pontos são ainda mais enfatizados no “Plano de trabalho para o ano letivo de 1944”, feito para esta cátedra. As aulas eram divididas em duas partes: a primeira “Técnica de colheita e análise” consistia na aprendizagem de manejo de aparelhos gravadores, de transcrição de fonogramas, classificação e catalogação de documentos folclóricos, etc. A segunda parte envolvia “Trabalhos de pesquisa e crítica” e consistia em fazer pequenos estudos sobre temas especializados, comentários sobre livros de interesse folclórico, além de discussão de temas em sala de aula. Também estavam previstas nas aulas a audição de discos e exibição de filmes e a análise de iconografia relativa ao folclore.

2.2 MÚSICA POPULAR E/OU MÚSICA FOLCLÓRICA?

Gostaria, de levantar uma discussão conceitual sobre os termos música popular e música folclórica. Tenho utilizado, até aqui indiscriminadamente, os termos “música folclórica” e “música popular”. Essa opção está de acordo com a definição de Luiz Heitor, no verbete “Música Popular”, do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo. Luiz Heitor, assim como outros colaboradores (e amigos) de Cascudo, escreveu e assinou alguns verbetes. Ele assinala, no verbete em questão, que nos países latinos essas duas designações se confundem. Embora, em países anglo-saxões, exista uma nítida distinção entre as duas classificações. O folclórico, nesses países, está relacionado ao

“patrimônio comum do povo” e o popular à “música de baixa extração e sucesso barato, composta por músicos menores, impressa, divulgada pelo disco e pela rádio” ([s/d]: 601). Para esse tipo de distinção, é mais comum o termo “música urbana *popularesca*” ou ainda, nos termos de Luiz Heitor “música vulgar”, ou seja, marcada pelos modismos, pela superficialidade e pela transitoriedade, pelo semi-eruditismo, opondo-se à “música rural” considerada pura, dotada de características iminentes, identitárias, representantes da “alma” do povo, da tradicionalidade, e que prescinde do tempo, se torna eterna e sempre utilizável” (Aragão:2006,19). A música popular como sinônimo de música folclórica, estaria então, em oposição à música artística e comercial das centros urbanos.

É possível e interessante perceber nesse verbete que folclore, para Luiz Heitor, não estava reduzido às definições que até hoje marcam os estudos de folclore como, por exemplo, a questões relativas à coletividade e ao anonimato, excluindo-se produções autorais.

“um problema que se impõe, ao estudar a *música popular*, é o da criação coletiva e do anonimato. É evidente que uma peça musical popular qualquer teve um autor. Foi composta por alguém; frequentemente recolhendo documentação no interior do país, o investigador depara informadores que cantam ou tocam as suas próprias produções, sendo indiscutível que por esse fato não deixam de ser perfeitamente folclóricas. São folclóricas não pela antigüidade e larga difusão do documento em si mesmo, mas pelo gênero, pelas suas peculiaridades rítmico-melódico-harmônicas e jeito típico de interpretar do informador; tudo isso é que é *tradicional e faz parte do patrimônio de conhecimentos do povo*” [Grifo meu] (Azevedo apud Cascudo).

Tal concepção não exclui a possibilidade de tradicionalização de um documento que, perseverando na memória popular, caminha para o anonimato. Isto pode ser observado nas multiplicidades e diversidades de versões de uma mesma

música que, de geração a geração, perdura na voz do povo. Assim, “o documento é conservado, modificando-se e essas modificações visam a conformá-lo às tendências do grupo, podendo grupos diversos fixar versões diversas. (...) isso se observa principalmente em relação aos cantos infantis ou de trabalho, cantos que integram os autos-bailados populares ou estribilho de cantos para dançar” ([s/d]: 601-2). Por todas as referências observadas no verbete, sua construção parece estar intimamente relacionada à experiência de Luiz Heitor em campo. Mas de alguma forma, está em contradição com essa mesma experiência, pois como veremos a seguir, Luiz Heitor gravou de tudo, atribuindo, apenas, posteriormente, em alguns de seus textos, classificações sobre o que ele denominou de músicas de maior ou menor valor folclórico.

2.3 AS VIAGENS

Um período na vida do musicólogo Luiz Heitor - relativo ao trabalho de campo - merece especial atenção neste estudo, uma vez que dessas incursões deriva o acervo do que hoje constitui a chamada Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

O período de coleta de material pode ser dividido em seis importantes viagens. A primeira, de certa forma, desencadeia todas as outras, ela foi uma viagem, digamos, estrutural, pois foram os contatos estabelecidos na ocasião que o levaram a realizar as quatro outras subseqüentes e indiretamente a última. Esta primeira constituiu-se em uma curta estadia nos Estados Unidos, que foi

desencadeadora das experiências de gravação de músicas por Luiz Heitor, uma vez que nela foram criadas as condições para as quatro viagens de pesquisa pelo Brasil, que abordarei uma a uma, tentando detalhar os processos de organização prévia, os momentos em campo e os resultados. A última por sua vez fecha um ciclo na vida de Luiz Heitor, pois é quando ele interrompe suas atividades na Escola de Música e vai vivenciar um outro tipo de experiência profissional na, então nascente, UNESCO. A ida de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Paris foi um divisor na vida do musicólogo. Na ocasião ele interrompeu os trabalhos de pesquisa e iniciou uma nova etapa que o marcaria profundamente, tornando-o conhecido no cenário internacional. Porém, é significativo destacar que a ida de Luiz Heitor para a UNESCO foi fruto de todo o prestígio conquistado por ele como musicólogo, professor e folclorista.

2.3.1 WASHINGTON E A BIBLIOTECA DO CONGRESSO

Em 1941, Luiz Heitor faz uma pequena interrupção em suas atividades docentes para viajar aos Estados Unidos. A convite de Carleton Sprague Smith¹⁴, Luiz Heitor passa seis meses em Washington, trabalhando como consultor na recém fundada divisão de música da União Pan-americana. Nesse período, com a deflagração da 2ª Guerra Mundial, o governo norte-americano desenvolvia uma política de aproximação com outros países da América,

¹⁴ Carleton Sprague Smith era, na descrição de Luiz Heitor, “figura familiar a todos os que, nos anos quarenta, no Rio de Janeiro e São Paulo, já faziam parte do meio musical”. Professor, musicólogo e flautista, na época Chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York. Esteve no Brasil entre os anos de 1942 e 1945, sempre ligado aos intelectuais e artistas brasileiros (Azevedo, 1986).

particularmente no terreno da cultura, incluindo aí as artes musicais. Esse movimento, que ficou conhecido como política da Boa Vizinhança, procurava dar ênfase ao conceito de Panamericanismo (Aragão, 2005: 81-82). Foi através de sua estadia em Washington que Luiz Heitor teve a oportunidade de estabelecer intercâmbio com a Biblioteca do Congresso, chefiada por Harold Spivacke. Através dos *Archives of American Folk Song*, desta Biblioteca, na época sob a direção de Alan Lomax, “responsável por uma das maiores coleções de música “folclórica” dos E.U.A” (Aragão, 2004:2), Luiz Heitor aproxima-se de um universo que seria inspirador de suas incursões pelo Brasil. Em carta a Mário de Andrade ele expõe suas impressões sobre as atividades desta instituição norte-americana:

“Tenho visto aqui coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possui um “Archive of American Folk Song”, dirigido por Allan Lomax, que está hoje equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero, em qualquer parte do mundo. O seu “Recording Laboratory” é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estudos especializados, um grande número de máquinas para registro de som (que estão constantemente em trabalho, em várias partes; neste momento uma se acha no Alaska!...). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para a coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo o material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão, ao sul da Virgínia, o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação!... A execução de música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por Allan Lomax. O “Archive of American Folk Song” está crescendo vertiginosamente, pois as gravações continuam, diariamente, no ritmo a que assisti. (Carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941)

Quase nada há registrado sobre sua atuação na União Panamericana, o que demonstra, se assim pudermos inferir, que o mais importante dessa viagem, foi realmente o contato estabelecido com a Biblioteca do Congresso de

Washington. Segundo Luiz Heitor, “aquela instituição do governo norte-americano, [estava] empenhada em reunir gigantesca coleção de músicas folclóricas de todas as Américas” (1943:8). Foi no intuito de obter documentos da música folclórica brasileira que nasceu a cooperação com a Escola Nacional de Música nos projetos de coleta folclórica. Originalmente era o próprio Alan Lomax que viria ao Brasil. A viagem estava prevista para o ano de 1942, como referido na mesma carta citada acima, de Luiz Heitor para Mário de Andrade. Alan Lomax e a esposa percorreriam o Brasil para registros sonoros e Luiz Heitor aconselhara-o a iniciar a excursão em São Paulo, onde poderiam se instruir com Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Meses depois, já no Rio de Janeiro, Luiz Heitor escreve novamente a Mário de Andrade dessa vez para ele próprio se aconselhar:

“Vim de Washington com a incumbência da Biblioteca do Congresso para colher nossa música popular em discos a serem remetidos para os Archives of American Folk Song, dessa biblioteca, conservando nós uma cópia dos mesmos na E. N. de Música. Nisso se transformou a projetada viagem de Alan Lomax, sobre a qual havia escrito a você, e sobre a qual recebi sua resposta. Com a guerra o Lomax não pode deixar o país, o Dr. Harold Spivacke perguntou-me se queria encarregar-me da prebenda. Está claro que a recebi com o maior prazer; mas logo respondi que isso seria coisa para trabalhar em colaboração com você. Tenho, portanto, de organizar “tudo” com você (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 25 de março de 1942).

Nessa mesma carta, ele manda em anexo um documento, segundo ele um anteprojeto chamado “Projeto para a coleta de discos de música folclórica brasileira (1942)”. No documento Luiz Heitor expõe pormenores da cooperação com a biblioteca do congresso:

"o aparelhamento e material para gravação, bem como todas as despesas provenientes desse projeto, ficarão a cargo da biblioteca do congresso, cabendo à Escola Nacional de Música a sua organização e execução." (...) "a coleta, em 1942, deverá

compreender música de influência negra, nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, e música cabocla, nos Estados do Nordeste. À primeira serão dedicados aproximadamente vinte (20) dias, no mês de Abril; e à segunda aproximadamente quarenta (40) dias, nos meses de Maio e Junho".

Podemos perceber que essa pequena interrupção, no momento em que o curso de Folclore Nacional contava com pouquíssimos alunos foi crucial para Luiz Heitor se consolidar como pesquisador da música popular e ganhar a confiança do diretor da Escola. Depois de seis meses nos Estados Unidos, Luiz Heitor voltou ao Brasil trazendo consigo materiais que possibilitariam a realização da missão que lhe fora confiada. Missão esta que estava diretamente ligada às propostas de seu curso, de aliar ensino e pesquisa. Esse convênio da Escola com a Biblioteca do Congresso norte-americano foi um importante passo para pôr em prática suas propostas. Todo o material recolhido passaria a ser material didático das aulas de Folclore Nacional.

No retorno ao Brasil, no entanto, Luiz Heitor esbarrou na burocracia da alfândega brasileira e seus planos originais foram sendo modificados. Durante meses e meses, cartas de Luiz Heitor e de Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música, foram enviadas ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, ao Ministério das Relações Exteriores e à Embaixada Norte Americana para conseguir liberar o material na alfândega. Foram necessários muitos esclarecimentos, uma vez que no entendimento da alfândega brasileira todo o material deveria voltar ao EUA e Luiz Heitor teria um prazo bem curto para devolver todo o material que trouxe e desenvolver o projeto. Porém, havia os discos que deveriam ficar permanentemente no Brasil e mesmo o gravador

deveria ficar na Escola de Música, por um período indeterminável, ou seja, enquanto durasse o convênio entre as duas instituições. Essa questão esbarrava com os regulamentos alfandegários que preconizavam que nenhum tipo de material de fora poderia permanecer no Brasil. Foram necessárias muitas negociações para que se conseguisse liberar finalmente o material.

Paralelamente a isso, Luiz Heitor pleiteava na Escola um maior apoio a suas atividades. Em carta ao diretor da Escola de Música, Sá Pereira, Luiz Heitor expõe o elenco de medidas que julgava necessárias para o início de seu trabalho de gravação de discos e coleta de música folclórica: uma sala, um assistente encarregado para os serviços de arquivo e um arquivo de folclore. Estavam, pois, explicitadas nessa carta, com pelo menos um ano de antecedência, as bases do que se tornaria o Centro de Pesquisas Folclóricas.

"é indispensável que o V. S. conceda um local para a guarda dos aparelhos, discos e demais materiais, bem como para a faina interna exigida pela classificação, catalogação, transcrição e audição do material obtido." (...) "Uma vez introduzida essa parte de laboratório em nosso curso de Folclore Nacional, julgo imprescindível o concurso de um assistente para a regência do mesmo" (Azevedo, Carta a Sá Pereira, 20 de julho de 1942).

Um assistente para o arquivo e para o próprio Luiz Heitor, deixaria o pesquisador mais livre para se ausentar da Escola nos trabalhos de campo periódicos, sem que com isso paralisasse os trabalhos docentes. No projeto original Luiz Heitor previa se ausentar por vários meses para trabalhos de coleta. Pois, como expõe na correspondência, pretendia "dar andamento ao projeto de colaboração com a Biblioteca do Congresso" o que lhe exigiria realizar muitas

pesquisas de campo, isto é, viagens ao interior do país. A Biblioteca do Congresso "está disposta a manter permanente [intercâmbio] e desenvolver as coletas de folclore musical em nosso país, considerado como um dos mais ricos, nesse particular em todo o Continente" (grifo do autor). Nesse trecho está explícito que a idéia inicial de parceria com a Biblioteca do Congresso seria bem mais ampla do que foi, ou seja, era previsto um trabalho contínuo de mapeamento da música brasileira, que contemplasse vários estados brasileiros.

No acordo travado com a Biblioteca fora acertado o envio de todo o material gravado para os Estados Unidos, como podemos observar em carta de Sá Pereira para o Ministro das Relações Exterior. Nessa carta, o então diretor da Escola de Música buscava resolver o problema da retenção do material na alfândega brasileira.

"de acordo com o estabelecido entre a Library of Congress e o Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, será gravada uma dupla coleção uma para ser enviada àquela instituição do governo norte-americano, outra para ser conservada na Escola Nacional de Música. (...) incorporados ao seu patrimônio" (Grifo do autor).

Além da questão prática para viabilizar a pesquisa, com a aquisição de máquinas, discos e verba, pode-se observar uma orientação metodológica por parte de Alan Lomax, no documento, de sua autoria, "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira". Como já foi colocado Alan Lomax pretendia, ele próprio, realizar as gravações no Brasil e, para tanto, havia organizado esse roteiro de instruções. Acaba impossibilitado de vir ao país em decorrência da Segunda Guerra e confia a Luiz Heitor a tarefa de coleta. Este passa então a utilizar como referência essas instruções e é com base nesse

material que desenvolve um novo documento revisado e ampliado. Através dessas instruções, é possível perceber como Luiz Heitor realizava suas pesquisas, quais eram os pressupostos básicos. Nas instruções estavam previstas a produção de um diário de campo e a procura de informantes locais, que expressassem as preferências regionais. O pressuposto era, antes das gravações, estabelecer contato prévio e conquistar a confiança dos informantes, além de pagar gratificação aos participantes, quando estes estivessem perdendo horas de trabalho. Essa metodologia aproxima a forma de trabalho de Luiz Heitor da concepção de James Clifford sobre trabalho de campo etnográfico, visto pelo autor como um método sensível, mas que não escapava de uma “intervenção colonialista”, em que alguém de fora produz um conhecimento em relação a uma outra cultura diferente. Sobre folclore e etnografia é interessante observar que havia nessa época uma proximidade muito grande. Joaquim Ribeiro expõe que para ele não havia razões para se separar o folclore do que comumente se chama de etnografia, e completa:

“Na verdade, a tendência moderna, refletindo, aliais, fundamentos filosóficos de metodologia científica, não justifica essa dicotomia: folclore e etnografia.

Etnógrafos e folcloristas lavram o mesmo campo com a ajuda dos mesmos instrumentos e dos mesmos métodos (...).

A psicologia étnica de um lado e a antropologia cultural do outro, esclarecem, evidenciam, demonstram, analisam, aquilatam, esmiúçam e aproveitam os materiais aparentemente insignificantes que os folcloristas e etnógrafos recolhem, comparam e classificam” (Ribeiro, apud Lira:1953).

Esses dois roteiros de Instruções e alguns outros documentos sobre a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas foram editados na primeira publicação do Centro, intitulada *A Escola Nacional de Música e as pesquisas*

folclóricas no Brasil (1943). No total foram cinco publicações. As outras quatro são sobre os registros musicais realizados por Luiz Heitor, cada uma sobre um estado visitado. Apesar de editadas depois do seu afastamento da Escola, as duas primeiras foram organizadas pelo próprio, possivelmente antes de partir para a Missão na Unesco em Paris. As duas outras foram organizadas por Henriqueta Rosa Fernandes Braga e Dulce Martins Lamas¹⁵. As publicações foram saindo na mesma ordem em que foram realizadas as pesquisas: primeiro Goiás, depois Ceará, seguida de Minas Gerais e, por último, Rio Grande do Sul. Na publicação sobre os discos de Minas Gerais, Luiz Heitor, já em Paris, ainda escreve dois artigos e na última publicação, ele faz apenas a introdução. No entanto, excluindo a primeira, todas seguem uma mesma estrutura. São compostas de um texto introdutório, uma nota de esclarecimento sobre a forma como os discos foram numerados e arquivados no centro, a relação dos discos com informações acuradas para a recuperação dos dados, nome da música, gênero musical, instrumentos utilizados, nome dos músicos, local e data. Como, por exemplo, a primeira faixa do disco 1 gravado em Goiás: “1 A Festa da capital (moda de viola) Canto a duas vozes com acompanhamento de viola (Chico Onça e Micuim), Goiânia, 24-6-1942” (1950:6). Na seqüência há uma classificação por gêneros, porém não fica claro se as classificações foram feitas pelo próprio Luiz Heitor e seus colaboradores, ou se fazem parte do que se denomina, em antropologia, de “classificação nativa”, possivelmente apresenta

¹⁵ Ambas tidas como “herdeiras” de Luiz Heitor ocuparam o cargo de professoras da Cadeira de Folclore Nacional. A primeira de “1948 a 1950, e a segunda, tendo ingressado na escola de música como técnica especializada, em 1949, viria a substituir Henriqueta Rosa em 1959” (Zamith, 2006).

uma mistura das duas formas de classificação, uma vez que era uma preocupação de Luiz Heitor, descrita em suas instruções de coleta e presente em seus cadernos de campo, estar atento às informações dadas pelos próprios “informadores”. Informadores é o termo usado por Luiz Heitor para referir-se aos informantes, ou mais simplesmente, a todas as pessoas contatadas. Na seqüência da estrutura das publicações, são organizadas as informações sobre esses informadores por ordem alfabética, nome, discos, cor, idade, naturalidade e profissão, às vezes seguidas de mais alguma nota. Por exemplo: “ADELMO REIS (discos 23A; 24A; 24B; 26A). Branco, 18 anos, natural de Diamantina (Minas Gerais), estudante” (1956:39).

Por fim, vão os textos e comentários que, em cada publicação, foram organizados de uma maneira peculiar, a partir das especificidades da região. Em todas, no entanto, pode-se entrever a tendência a um outro tipo de classificação, mais amplo, não por gênero musical, mas sim levando em conta divisões freqüentes em muitos de nossos folcloristas como: origens, raça, religiosidade, etc. Há, também, em todas, textos sobre os instrumentos musicais, identificados como mais significativos, e algumas transcrições musicais em pentagrama e transcrições de letras de músicas.

Com foco na idéia de que, em conjunto, as gravações constituem uma coleção, passarei aqui a descrever especificamente cada viagem, na intenção de compreender melhor o método de trabalho de Luiz Heitor. Esta categoria coleção ou colecionamento é muito utilizada para tratar de objetos materiais, segundo definição de Pomiam para coleção, na *Enciclopédia Einaudi*

“coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora dos circuitos de vida econômica, sujeitos a uma proteção especial num lugar fechado preparado para este fim, e exposto ao olhar do público” (Pomian, 1997:53).

Uma coleção de música, como a formada por Luiz Heitor, apresenta muitas especificidades que, não sendo visíveis ou palpáveis, de certa forma se materializam nos discos e, estes sim, precisam de uma proteção, de um lugar especial o que, no caso, foi resolvido com a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas. José Reginaldo Gonçalves (2005) trata da relação da prática do colecionamento com a pesquisa etnográfica e a constituição de museus e instituições que guardariam em suas coleções a representação etnográfica do “outro”. No caso do Centro de Pesquisas Folclóricas, esse outro era o “povo”. Nas palavras de Luiz Heitor: “o povo autêntico, puro e suas músicas originais” (1943:3). A análise destas gravações enquanto uma coleção nos ajuda a compreender melhor o entendimento de Luiz Heitor sobre folclore e sobre música folclórica e mesmo sobre povo.

2.3.2 GOIÁS

Modificando seus planos iniciais, presentes no “Project of Recording in Brazil” (1942) de fazer uma viagem longa nos meses de abril, maio e junho de 1942, percorrendo os estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, e alguns estados do Nordeste, Luiz Heitor iniciou os seus trabalhos, mesmo sem ver resolvido as questões de liberação permanente pela alfândega brasileira de parte do material que trouxera dos Estados Unidos para a coleta de música

folclórica - gravador e discos. Nesse projeto, escrito quando ainda estava em Washington, estava previsto que a viagem seria planejada com a ajuda de Mário de Andrade, para assuntos gerais, Artur Ramos para opinar sobre a música negra e Luis da Câmara Cascudo nas referências a música cabocla.

Quem também colaboraria com o trabalho era Renato Almeida. No trabalho em Goiás. Porém, ainda no início de 1942, Almeida entusiasmado com a possibilidade de tais gravações escreve a Mário de Andrade

“O Luiz Heitor trouxe aparelho de gravar dos E.E.Unidos e dinheiro para passagem e diária dos pesquisadores ficando um disco na escola e indo outro para a Biblioteca do Congresso. Agora, a gente pode fazer alguma coisa. Aconselhei o Luiz Heitor a explorar uma zona, que me parece muito interessante – a de Campos. Pelas indicações que tenho, existe ali um excelente material a ser colhido e estudado. Depois é perto e fácil, no sentido de acessível. (Almeida, carta a Mário de Andrade 22 de fev 42).

As dificuldades encontradas nas questões alfandegárias e o retardamento do processo de abertura de um crédito fizeram Luiz Heitor modificar seu planejamento inicial. No entanto, para satisfação de Harold Spivacke, chefe da divisão de música da Biblioteca do Congresso, antes mesmo de resolver essas questões, procurando não desperdiçar a oportunidade, Luiz Heitor viajou para Goiás dando início aos seus trabalhos de pesquisa musical. Em carta de 29 de junho de 1942, Spivacke, lamentando o problema de Luiz Heitor com alfândega brasileira, oferece sua ajuda e comenta ter achado excelente a idéia da viagem a Goiás para gravações do festival folclórico (Spivacke, carta a Luiz Heitor de 29 de julho de 1942).

A primeira pesquisa de campo de Luiz Heitor, portanto, foi realizada em junho de 1942, em Goiás, na ocasião da inauguração da nova capital, Goiânia. A transferência da nova capital tinha ocorrido em 1937, mas só em 1942 ocorreu a inauguração oficial que ficou conhecida, localmente, como Batismo Cultural de Goiânia. Na ocasião, Luiz Heitor passou nove dias na cidade, dando início aos seus trabalhos de colecionamento da música popular brasileira e às atividades complementares da Cadeira de Folclore Nacional. Nessa excursão, acompanhou-o Eurico Nogueira França, que consta na primeira publicação do Centro como aluno na cadeira de folclore em 1941. Ele também colaborava com Luiz Heitor na Revista Brasileira de Música. Cumprem-se assim com as já citadas instruções, que previam que a colheita deveria ser procedida por duas pessoas. Nas palavras de Luiz Heitor, contidas na publicação *Relação de Discos Gravados no Estado de Goiás* (1950),

“as festas da inauguração da nova capital proporcionaram-nos uma ocasião excepcional para a gravação de discos de folclore, pois no programa projetado para as mesmas figuravam vários “festejos típicos”, promovidos pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Estava presente à festa Renato Almeida, que se associou às pesquisas enriquecendo o trabalho “com valiosas observações e inquéritos” (1950: 4).

Uma questão importante que Luiz Heitor traz, logo na introdução nessa publicação sobre as músicas gravadas em Goiás — e que vale para todas as outras análises — é a atribuição do valor folclórico do material recolhido. Segundo Pedro Aragão (2004:1), já citado estudioso de sua obra:

“Luiz Heitor recolheu gêneros musicais habitualmente tidos como “folclóricos” — cocos, emboladas, catiras, modas de viola, etc. — e também gêneros que já apontavam a influência do rádio e da música urbana no interior do Brasil — choros, sambas, marchinhas — e que, por isso, eram habitualmente

considerados como tendo “menor valor folclórico”, na época, mas que felizmente não deixaram de ser gravados”.

Uma das maiores preocupações de Luiz Heitor era a influência das programações das grandes rádios-difusoras nacionais sobre a música folclórica. Para ele, essas rádios, transmitindo programações com os padrões musicais do Rio de Janeiro e de São Paulo, como sambas e marchinhas de carnaval e canções do chamado gênero caipira, estavam atingindo a “imaginação poético-musical do povo” e enfraquecendo suas composições. Portanto, ele faz essa hierarquia de valor, bem marcante na ideologia folclorista, em que o mais valioso eram as músicas e manifestações em geral que se conservavam “puras”, “autênticas”. Santuza Cambraia Naves (1998:47) aborda essa questão em relação aos modernistas, “esse tipo de ordenamento hierarquizante (...) parece ter continuidade na recusa dos sons populares transformados pelas tecnologias emergentes como o rádio, o microfone e as novas técnicas de gravação”. Para esses intelectuais modernistas, o que interessava eram os elementos tradicionais da cultura brasileira, livres das inovações tecnológicas. Só esses traziam a originalidade e a singularidade do Brasil perante outros povos.

As principais manifestações registradas em Goiás foram a Moda de Viola, o Recortado, a Catira, o Congado e a Dança dos Tapuios. A cada uma das três primeiras, Luiz Heitor dedicou um texto, escrevendo ainda um artigo sobre a viola, principal instrumento dessas três manifestações. Sobre congado e a dança dos tapuios, classificados como autos e bailados, quem assinou os textos foi Renato Almeida que, como assinalado, esteve na festa de inauguração da

nova capital e colaborou com o trabalho de Luiz Heitor. Foram ainda registrados choros, lundus, marchas e marchinhas, quebra-bundas, rancheiras, sambas e sambinhas, “schottisch” e valsas. Sobre esses gêneros não foram feitos comentários, talvez porque eles fossem os representantes do que ele chamou de músicas com menos valor folclórico. Não há muito material sobre essa viagem no acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, no entanto, através de documentos publicados percebesse uma particularidade muito interessante, de todas as gravações de Luiz Heitor, a de Goiás é a única sobre a qual há registro cinematográfico. Enquanto Luiz Heitor gravava em discos as músicas dos grupos reunidos para a festa, o Instituto do Cinema Educativo (INCE) filmava algumas das manifestações¹⁶. Em cartões postais, Luiz Heitor e Renato Almeida relataram a Mário de Andrade fatos relativos às pesquisas no centro-oeste do Brasil, os dois fazendo referências às filmagens o que demonstra que as atividades de gravação e filmagem foram simultâneas. Através dessas referências deixadas por Renato Almeida e Luiz Heitor depreende-se que as manifestações filmadas foram o *Congo* e a *Dança de Tapuios*. Sobre esta última Renato Almeida relata a Mário de Andrade que ele não assistiu, mas que Luiz Heitor diz que o filme “vem com um texto cheio de fantasias”. (Almeida, carta a Mário de Andrade, 9 outubro de 1942).

De todos os discos gravados em Goiás somente os que registram esses dois *folgedos tradicionais* foram feitos no local da Exposição comemorativa da

¹⁶ Não foi possível, nesta etapa do trabalho realizar pesquisas, para encontrar essas filmagens, mas pelo primeiro levantamento que fiz, em busca na internet, pressuponho que estes arquivo devam pertencer ao CTAV ou a Cinemateca Brasileira as duas instituições vinculadas ao Ministério da Cultura.

festividade, durante a exibição pública desses grupos. Todas as outras gravações foram realizadas na Rádio Club local. Essa informação revela a forma como se davam as gravações, com raras exceções em que a máquina, ficara escondida, para gravar algo de forma mais espontânea, ou captar alguma representação de uma manifestação ao ar livre. A grande maioria das gravações, no entanto, eram realizadas num local específico, escolhido, talvez pelas condições acústicas, como é o caso desse espaço da Rádio, ou numa igreja. Eram portanto, essas execuções feitas exclusivamente para o registro, fato que também merece ser problematizado.

Outra curiosidade é que, até onde pude observar, aqui no Brasil, as únicas gravações de Luiz Heitor que foram editadas em discos para a comercialização foram essas primeiras gravações em Goiânia. No ano de 1979, a gravadora *Discos Marcus Pereira*¹⁷ editou, juntamente com o Governo do Estado de Goiás, o vinil “Batismo Cultural de Goiânia – seleção de gravações realizadas pelo Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em Goiânia, em 1942”.

¹⁷ A produção da gravadora de Discos Marcus Pereira foi tema da Dissertação de Mestrado “O Brasil em discos; nacionalidade e autenticidade cultural na produção da gravadora Marcus Pereira”, de João Miguel Sautchuk. A gravadora funcionou de 1974 a 1981, produzindo cerca de 140 discos. O trabalho da gravadora concebido por Marcus Pereira e seus colaboradores baseava-se na pesquisa, gravação, adaptação e edição de músicas tradicionais e “autênticas”. Marcus Pereira tinha, em comum com Luiz Heitor, o objetivo de construir um Mapa Musical do Brasil, revelando sua riqueza cultural (Sautchuk, 2005).

2.3.3 CEARÁ

Na terceira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, *Relação de Discos Gravados no Estado do Ceará* (1953), está registrada a listagem de discos gravados em janeiro e fevereiro de 1943, no Estado. Aproveitando as férias escolares de verão, Luiz Heitor deu prosseguimento às pesquisas de campo, desta vez, no Ceará, segundo o pesquisador, “terra clássica do folclore pátrio”. No texto introdutório dessa publicação, intitulado “Música popular nordestina”, Luiz Heitor procura explicar porque escolheu o Ceará para dar continuidade ao seu trabalho. Tinha como meta “aumentar a diversidade de material de estudo posto à disposição dos folcloristas de nossa terra [procurando] evitar aquelas regiões em que as caravanas enviadas pelo Departamento de Cultura de São Paulo¹⁸ já haviam percorrido, cinco anos antes”. Segundo Luiz Heitor, Mário de Andrade havia lhe escrito, em 10 de novembro de 1942, observando que na Discoteca Pública de São Paulo, criada por ele, em seu mandato no Departamento de Cultura, e organizada por sua colaboradora Oneyda Alvarenga, havia “na coleção de gravações de música popular 1.223 fonogramas, registrados nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará”, e que achava ótima a “idéia de buscar o Piauí, que era uma incógnita e o Ceará que era riquíssimo e ainda não aproveitado”. O Piauí ficou como um plano secundário que acabou não se

¹⁸ A Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, organizada por Mário de Andrade, quando ocupou o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, percorreu os estados da Paraíba, de Pernambuco, do Maranhão e Pará. Nela foi coletado grande quantidade de material, em discos de músicas populares e alguns filmes, que são considerados os primeiros registros audiovisuais da cultura popular brasileira.

concretizando. As gravações concentraram-se em Fortaleza, mas houve também gravações no Crato e em Itapipoca. Segundo Luiz Heitor, a opção pelo Ceará deveu-se ao fato de serem de lá “os primeiros estudos de nossa poesia popular e cujos costumes e tradições tem inspirado tantas obras clássicas de nossa demopsicologia” (1953: 3) e ainda, pelo fato de haver bem poucos estudos sobre sua música e nenhum registro sonoro.

Bem diferente das gravações realizadas no Nordeste, pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que tomaram o sentido mesmo de uma caravana, em que uma equipe permaneceu, por um longo período, percorrendo quatro estados e diversas cidades, as pesquisas de Luiz Heitor, excetuando a última, no Rio Grande do Sul, que abordarei adiante, caracterizaram-se por serem uma eleição de poucas localidades, ditadas pelas circunstâncias da época. Além das referências prévias tomadas em consultas a pesquisadores locais, era necessário prever a existência de energia elétrica e a facilidade de locomoção nos locais. Assim, em Goiás, gravou só em Goiânia, no Ceará, a grande maioria do material foi recolhido em Fortaleza e em Minas Gerais, praticamente toda pesquisa foi realizada na cidade de Diamantina.

Para organizar sua ida ao Ceará Luiz Heitor escreveu ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, um Memorial, espécie de relatório no qual expõe um histórico de seu trabalho em Goiás, esclarecendo o que seria a segunda fase do projeto no Ceará e solicitando auxílio em três pontos: abatimento em passagens aéreas; carta de recomendação às autoridades dos municípios e comunicação oficial do Ministério ao Governo do Estado do Ceará.

O projeto contava com esse apoio oficial para obter maior respaldo nas localidades em que passaria, e assim evitar qualquer desconfiança (Memorial ao Ministro Gustavo Capanema).

Ao Ceará, assim como a Goiás, quem o acompanhou foi Eurico Nogueira França, que transportou os equipamentos: máquina gravadora, discos virgens e demais acessórios, fazendo longos trajetos de trem, barco e ônibus. Este saiu do Rio, no dia 30 de dezembro de 1942, chegando a Fortaleza apenas em 16 de janeiro de 1943. Luiz Heitor chegou lá no mesmo dia por avião. Na viagem, Eurico realizou sozinho uma gravação, na cidade de Manga, em Minas Gerais, no dia 7 de janeiro, além de duas no Crato, interior do Ceará, no dia 13 de janeiro. Essas informações estão contidas na publicação referente a relação de discos do Estado em questão. Ao se encontrarem em Fortaleza, Luiz Heitor e Eurico viajaram para Itapicoca, fazendo diversas gravações, do dia 20 até o dia 29 de janeiro. Só no dia 02 de fevereiro é que iniciam as gravações na capital, gravando quase todos os dias até o dia 20 de fevereiro. No total foram gravados 75 discos. Entre as principais manifestações registradas estão: o Coco dos Jangadeiros; os Autos Tradicionais do Ceará - Cheganças, Boi de Reis, Fandango e Cana Verde, a Banda Cabaçal ou de Pífano e os Toques de Xangô. Em relação aos textos, Luiz Heitor dedicou um ao Folclore Musical Cearense e ainda produziu textos específicos sobre o Coco de Jangadeiros; os Autos Tradicionais no Ceará; os Instrumentos de Música do Cantador Nordestino; as Danças Sertanejas e, por último, a Música Negra do Nordeste. No primeiro texto, Luiz Heitor trata da posição do folclore cearense no folclore musical

brasileiro. Analisando a obra de Joaquim Ribeiro, faz referência à tentativa deste de “divisão do folclore musical em áreas caracterizadas pelo tipo de atividade musical predominante entre seus habitantes” (1953:9). Este autor dividiu a música folclórica em quatro ciclos: o da Embolada, o da Moda, o do Jongo e o dos Aboios. Luiz Heitor critica esta classificação e, a partir de sua experiência de estudo e observação etnográfica, propõe uma classificação segundo ele mais precisa. Certamente é um pouco mais ampla, ainda que, como toda classificação, não contemple, de fato, a realidade. Sua divisão em nove ciclos buscava cobrir todo o mapa brasileiro, por isso a idéia de mapeamento da música popular.

As nove áreas propostas são:

“(1) Área amazônica (Amazonas e Pará); (2) Área da Cantoria (sertão: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe); (3) Área do Coco (litoral: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe); (4) Área dos Autos (alagoas e Sergipe com profundas ramificações em outros estados); (5) Área do Samba (zona agrícola da Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais com núcleos isolados em outros pontos de mais forte afluência negra, especialmente Pernambuco) (6) Área da Moda de Viola (São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso); (7) Área do Fandango (litoral: São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul); (8) Área Gaúcha (Rio Grande do Sul); (9) Área da Modinha (centros urbanos tradicionais, principalmente Bahia, Rio de Janeiro e as cidades históricas de Minas Gerais)” (1953:34-5)

O Ceará e, conseqüentemente, os registros lá realizados, concentram-se em duas áreas dessa divisão proposta por Luiz Heitor: a da Cantoria e a do Coco. Porém, não se limitam a elas, confirmando que esse, como qualquer outro tipo de divisão, não é muito preciso. Mas isso já estava previsto em seus escritos, “a linha divisória entre essas áreas só pode ser admitida com muita

tolerância. Há interpenetrações; às vezes mesmo superposições” (1953: 35). A área da Cantoria que é “a parte mais substancial e mais numerosa desses discos, é representada pelos Romances, Desafios, Louvações, Benditos de tirar esmola, Pensamentos, Abecês, e outras formas poético-musicais” (1953:36). Além dessas formas de cantorias, dos cocos e emboladas, foram ainda registrados, Toques de Xangô e de Maracatus pernambucanos e Modinhas.

Pelo que pude observar não existe no Laboratório de Etnomusicologia cartas referente a esta viagem, mas foi conservado na Coleção Mário de Andrade (IEB/USP) uma carta de Luiz Heitor a Mário de Andrade contando suas impressões sobre os resultados de sua empreitada no Ceará.

“É incrível a vitalidade poética do Ceará (...) e a disciplina uniforme e consagrada das formas. É enorme o número de cantadores de profissão, donos de uma admirável técnica de improviso e, muitas vezes também da viola”. Completa falando sobre o Congo e a Cana Verde “pode-se perceber a essência do folguedo e as deformações que sofreu neste Estado que, positivamente, não é o habitat dessas tradições”. Luiz Heitor já havia comentado na carta que não só o Ceará estava representado nessa documentação, pois havia lá elementos de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. (Azevedo, carta a Mário: 25 fev 1943).

2.3.4 MINAS GERAIS

No ano de 1944, Luiz Heitor, desta vez com a colaboração de Euclides Silva Novo, se prepara para fazer os registros da música popular mineira. Assim como fez na viagem ao Ceará, Luiz Heitor enviou carta ao Ministério da Educação e Saúde, se reportando ao seu amigo Dr. Leal da Costa, solicitando que obtivesse do Ministro Capanema cartas de recomendação do seu trabalho, com o objetivo de facilitar a tarefa e evitar desconfianças "acaso suscitada pelo aparato de nossos trabalhos" (Azevedo, carta a Dr. Leal da Costa: 23 jan 1944). O pedido foi aceito e eles viajaram munidos de carta de recomendação do Ministério, que dizia o seguinte: "a missão que estão incumbidos é digna do nosso apoio e está sob especial patrocínio deste Ministério".

Estiveram em Minas Gerais entre os dias 30 de janeiro e 20 de fevereiro. Já na viagem optaram por gravar basicamente em Diamantina, realizando apenas cinco registros em Belo Horizonte, no dia 30 de janeiro, quando seguiram para Diamantina. No total foram 100 discos gravados. Na publicação sobre este Estado *Relação de Discos Gravados no Estado de Minas Gerais* (1956), Luiz Heitor escreveu apenas dois textos. A introdução ficou por conta de Henriqueta Rosa Fernandes Braga e os outros textos foram escritos por Dulce Lamas. Não há, na publicação mencionada, informações precisas dos motivos que levaram Luiz Heitor a Minas Gerais e sobre sua escolha pela cidade de Diamantina. Porém, pelo material investigado nos arquivos do Laboratório de Etnomusicologia, fica evidente a relação de Luiz Heitor com o folclorista e

escritor mineiro Aires da Mata Machado Filho. Este, natural do município de Diamantina, já havia pesquisado e publicado livros sobre alguns aspectos do folclore diamantinense, em especial a música. Participa cantando em uma das gravações, em Belo Horizonte. Aliás, das cinco primeiras gravações, quatro modinhas e uma valsa, todas foram cantadas por mulheres das famílias Mata Machado e Mourão de Miranda, com acompanhamento de violão de Euclides Silva Novo, o assitente de Luiz Heitor.

Segundo informações de Vasco Mariz, Luiz Heitor chegou a Diamantina por recomendação do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, natural também de Diamantina. No entanto, não é possível confirmar a informação de que JK tenha feito tal recomendação, são apenas inferências possíveis se levarmos em consideração a articulação política que Luiz Heitor estabelecia com ministros, governadores e prefeitos.

Dulce Lamas expõe o interesse por Diamantina em texto da citada publicação chamada “Folclore Musical Diamantinense”:

“Diamantina oferece do ponto de vista da música folclórica um panorama magnífico. (...) Se na música de aspecto mais rural, digamos sertaneja; na música legada pelas sociedades burguesas, que ali se fixou no tempo do Arraial do Tijuco, com forte influência lusa ou se no filão afro preservado nos cantos de mineração” (1956:51).

A autora propõe, através da análise do material gravado e da literatura existente, com especial destaque para o trabalho de Aires da Mata Machado Filho, *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, uma divisão do folclore musical de Diamantina em duas zonas: o centro de Diamantina e o interior. “Como música do centro, diga-se urbana, incluir-se-iam os autos, a música tradicional usada

nas celebrações religiosas, a música de serestas e salões (modinhas, coretos, lundus e canções, etc.)”, a música do interior para a qual ela também usa a classificação música sertaneja, seria a música “usada pelas populações do interior e compreenderia: Moda de viola, Recortados, Paulistas, Cocos, Emboladas, ABCs e outros cantos sertanejos que, geralmente, fazem acompanhar a viola” (1956:52). Fora desta divisão ficaram os Vissungos e as Cantigas Infantis. Os Vissungos eram, originalmente, cantos executados por escravos –negros escravizados - que trabalhavam na mineração. Tinham como característica a junção do português com palavras de origem africana. Eram cantados no momento de realização de algumas práticas sociais. Vários cantos referiam-se a momentos do trabalho na mineração e havia também os cantos para os rituais de velórios e enterros. Esses cantos foram referidos pelo próprio Luiz Heitor como os mais valiosos dos registros de Minas Gerais ¹⁹.

Dulce Lamas, seguindo a lógica usada por Luiz Heitor nas publicações anteriores, escreveu pequenos textos sobre os gêneros e assuntos mais importantes. Suas análises remetem principalmente aos aspectos musicais, e a autora também faz muitas referências aos escritos de folclore relacionados aos assuntos tratados. Seus textos foram os seguintes: “Cantos sertanejos”, “Música tradicional de serenatas e salões”, “Música tradicional de autos e celebrações

¹⁹ Ao tomar contato pela primeira vez com essa coleção, o aspecto dela que mais me chamou a atenção foi a existência de registro de Vissungos. De passagem pela Região do Serro/MG tinha tido contato com um dos poucos detentores desse saber. Nesse período em que estive pesquisando a coleção, iniciei um levantamento sobre trabalhos a respeito dos Vissungos, cuja referência mais antiga é o trabalho de Aires da Mata Machado Filho “O negro e o garimpo de Minas Gerais”. Recentemente, a pesquisadora *Lúcia Valéria do Nascimento* realizou pesquisa de mestrado pela UFMG, *A África do Serro Frio – Vissungos: Uma prática social em extinção*. Esse trabalho revisita e atualiza o trabalho de Aires, através de entrevistas com alguns dos poucos detentores desses saberes.

religiosas” e “Vissungos”. Além desses, há um de Henriqueta Rosa Fernandes Braga, “Cantigas e jogos infantis” e dois de Luiz Heitor, “Violas de Diamantina e “A rabeça de José Gerônimo” que, como citado, foram escritos em Paris, no ano de 1955, 11 anos depois das pesquisas de campo. Entretanto, os documentos mais ricos sobre essa viagem são as cartas para sua esposa. Escrevendo quase todos os dias, elas são uma espécie de diário de campo. Existem no arquivo cadernos de campo, mas, pelo menos, os que se conservaram trazem anotações sobre os gastos diários, o que o auxiliaria numa futura prestação de contas para a Biblioteca do Congresso. É nas cartas para a esposa que ele colocava suas impressões e contava o dia-a-dia do trabalho de campo. Pelo caráter intimista ele deixa transparecer seus preconceitos e seus sentimentos mais sinceros: “tenho medo da mulatise desse Estado; da bagunça e do relaxamento que daí parecem derivar, apesar de todo o puritanismo de costume”. Ainda sobre Belo Horizonte ele conta como foi bem recepcionado na casa de Aires da Mata Machado, foi lá que eles fizeram as primeiras gravações mineiras. Sobre Diamantina, Luiz Heitor procura descrever um pouco da sua geografia; a cidade, as ruas, as montanhas... e conta para a esposa o que aprendera sobre a história da cidade, sobre a mineração e a preservação do patrimônio histórico.

As primeiras gravações realizadas na cidade foram do gênero musical Coreto, para o pesquisador “o gênero de música mais típico da cidade é o que chamam de “coreto” que vem a ser uma “saúde” cantada. (...) Esse hábito é bem representativo da velha Diamantina e representa bem a psicologia

diamantinense hoje". Segundo relato, Luiz Heitor e Silva Novo foram informados da festa que haveria para um funcionário dos Correios em um restaurante da cidade, eles, então, instalaram o gravador e sem que ninguém percebesse gravaram os coretos, entoados em coro e acompanhados de talheres batido em copos e garrafas. Na descrição do coro, presente na *Relação dos Discos* está descrito "convivas de um jantar festivo". Um dos coretos cantados foi a famosa música Peixe Vivo, "como pode um peixe vivo/ viver fora da água fria/ como poderei viver/ como poderei viver sem a tua/ sem a tua companhia...", tema que viria a ficar profundamente identificado com a figura de JK.

Mais uma vez as cartas se confirmam como importantes fontes de pesquisa. Em carta a Carleton Sprague Smith, Luiz Heitor reclama das condições do hotel da cidade, compara-o a "pensões do tempo de Saint-Hilare e de Martius", desaconselhando-o a ir à cidade. Smith havia demonstrado interesse de ir a Diamantina acompanhar os trabalhos. Na mesma carta fala do seu processo de pesquisa: "período mais difícil de nosso trabalho é este inicial, quando é preciso desentocar os músicos populares captar-lhes a confiança e separar o joio de trigo" (Azevedo, Carta a Smith, 9 de fev. 1944). É possível perceber, observando as primeiras gravações na cidade, essa dificuldade expressa pelo pesquisador. Até o quinto dia de gravação Luiz Heitor só havia gravado valsas, modinhas, schottischs e coretos. Segundo ele, esse tipo de música - "o tipo burguês" - é a que predomina. Apenas do sexto dia de trabalho em diante é que o repertório começa a se diversificar. Grava Pastorinhas, Folias do Espírito Santo, entre outras. Organiza ainda uma representação da procissão

da Semana Santa para fazer uma gravação. Escreve à mulher antes mesmo de acontecerem as gravações

"o vigário já nos autorizou a tirar da igreja do Carmo as lanças que os centuriões romanos acompanham a procissão do enterro, na Semana Santa, pois vamos gravar a música tradicional da mesma, executada pela banda da polícia, e a música é acompanhada por um tacão de lança batendo nas pedras da cidade, ritmadamente. (...) Essa religiosidade, os padres pela rua, a feição da cidade portuguesa, que se tem, para onde quer que se olhe, fazem com que a gente viva hoje em Diamantina, apesar do rádio, dos filmes americanos, e de um comércio bem bonzinho, como se estivesse em pleno século XVIII, ao tempo de Felisberto Caldeira Brandt. (...) Uma porção de tradições que se perderam, por esse Brasil a fora, são guardadas aqui. Entre estas, as serenatas..." (Azevedo, carta a D. Violeta, 3, 4 e 5 de fevereiro de 1944).

Nos dias subseqüentes mais e mais músicos iam sendo descobertos e gravados por Luiz Heitor e Silva Novo. Fizeram inclusive uma viagem a Mendanha, com o prefeito, para conseguir lá alguns cantadores. Em comparação ao trabalho no Ceará escreve à esposa "Temos trabalhado muito. Muito mais do que no Ceará. O nosso trabalho aqui rende muito menos; é muito mais difícil que lá. Temos que procurar muito. Até agora só fizemos vinte e seis discos. Quero fazer 100. Há várias noites que nos deitamos depois da meia noite e temos que estar de pé antes das 7, para atender às primeiras gravações".

Uma atividade bastante interessante que Silva Novo organizou foi montar um concerto no cinema para que a população pudesse ouvir as gravações, com direito a programa impresso e tudo. Também sobre esse dia Luiz Heitor conta à esposa:

"No começo da sessão fez ouvir vários discos gravados aqui, e dei explicações sobre os mesmos. Falei uma hora, ouvido pela assistência que incluía muitos soldados, Zé povinho e molecada, com muita atenção. E era uma pândega, para toda aquela gente, ouvir, no cinema, os cantos familiares da cidade, o

pregão dos meninos vendedores de pirulito, as cantigas dos trabalhadores das pedreiras, batendo com suas macetas no aço de perfurar, as marchas tradicionais de procissão, tocadas pela banda, etc.; inclusive a conversa com um preto velho que entre as cidades de sua África nativa, citou Roma e o Japão. Depois da festa fomos acompanhados até ao hotel por banda de música e por todo o pessoal grado da cidade, inclusive presente”.

Em sua última carta endereçada de Diamantina à esposa, Luiz Heitor faz uma reflexão sobre a questão do folclore e da tradição, analisando o conteúdo que havia recolhido na cidade, segundo ele:

“Os puristas e quintessenciados da ciência do folclore vão provavelmente ficar muito escandalizados com uma porção de documentos que eu levo gravados, e que podem ser mais classificados como burgueses do que propriamente populares valsas e modinhas de serenatas, dobrados de banda, marchas de procissão, etc... Mas, ou eu não sei folclore, ou folclore é a ciência de tradição, tradição conhecida e aceita por todos. De toda essa música os executantes nem sabem os autores; e todo povo de Diamantina conhece e canta tais peças. (...) evidentemente foram compostas por alguém, mas quais o povo se apossou, tradicionalizando-as, convertendo-as em folclore.

2.3.5 RIO GRANDE DO SUL

Por fim, chegamos à última publicação do centro: *Relação de Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul* (1959), que traz a enumeração de discos gravados nesse Estado, em 1946. Esta, que foi a última viagem de campo realizada por Luiz Heitor, teve algumas peculiaridades, pois aconteceu por iniciativa da Associação Rio Grandense de Música, de Porto Alegre. O Governo do Estado do Rio Grande do Sul assumiu a responsabilidade financeira e o Centro de Pesquisas Folclóricas forneceu pessoal e equipamento técnico. Um veículo foi fornecido pela Secretaria de Educação e Cultura, permitindo a equipe circular por vários municípios. Além da capital, Porto Alegre, a equipe

percorreu os municípios de Lagoa Vermelha, Vacaria e Aparados da Serra. Luiz Heitor menciona que a missão ao Rio Grande do Sul contou com condições particularmente favoráveis: “pudemos realizar uma colheita sem precedentes; entre as que já temos feito em outros estados. Com o veículo para deslocamento e equipamento para suprir a falta de energia elétrica, foi possível realizar “gravações nos povoados mais remotos” e “obter documentação de alto valor em fontes puríssimas” (1959:8). Alguns dos documentos obtidos nessa viagem são para Luiz Heitor os mais importantes de toda a coleção do Centro de Pesquisas Folclóricas.

É interessante perceber que essas gravações foram feitas na capital e na região serrana, deixando de fora “O Rio Grande do Sul clássico, logo evocado pela imaginação de cada um de nós, da região fronteira dos pampas e da peonada” (1959:4). Essa preferência por uma região “incharacterística” que, à primeira vista, pode parecer estranha, teve várias razões “a principal foi o desejo de conhecer até que ponto a tradição musical genuinamente brasileira, pertencente a um ciclo que não podia ser o das danças e canções de cunho gauchesco, cultivadas nos confins do Estado e do Brasil, havia podido penetrar e tinha sido aceita pelas populações” (1959:4). Entre as principais manifestações registradas neste Estado estão: os Cantos dos Troveiros, as Danças do Fandango, a Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas e os Cantos Negro-fetichistas. Para cada uma foi dedicado um texto específico escrito por Dulce Lamas. Estes últimos são para Luiz Heitor os mais valiosos documentos da coleção, e foram indicados pelo antropólogo norte-americano Melville

Herskowitz, especialista em questões afro-americanas, como fonte de estudo imprescindível aos pesquisadores da área. Estes cantos foram gravados durante as cerimônias religiosas, sendo, segundo informação de Dulce Lamas, os únicos que não foram executados especialmente para os gravadores de Luiz Heitor. Tais gravações foram feitas nos momentos rituais, sem que os participantes tomassem conhecimento. Têm, por isso, para Luiz Heitor, grande autenticidade e elevado interesse etnográfico²⁰.

Como já aludido, nessa que foi a quinta e última publicação do centro, Luiz Heitor escreveu apenas a introdução. No texto, ele traz importantes informações e reflexões sobre o conjunto da coleção que conseguiu reunir na Escola de Nacional Música da Universidade do Brasil.

2.4 SESSÕES PÚBLICAS DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

Percebe-se que em relação à tecnológica utilizada, assim como nos dias atuais, já em 1959, Luiz Heitor observa que os equipamentos utilizados por ele nos anos quarenta tornaram-se obsoletos, em suas palavras, “anacrônicos”. Na ocasião, teve em suas mãos dois gravadores portáteis e, segundo ele, era um período difícil pelas restrições impostas pela 2ª Guerra Mundial de se obter material para esse gênero de trabalho. Possivelmente, sem o interesse do

²⁰ Reginaldo Gil Braga, no trabalho “Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a Primeira Gravação Etnográfica do Batuque do Rio Grande Do Sul (1946)”, questiona tal informação, realmente com os recursos técnicos da época é muito pouco provável que o gravador ficasse imperceptível.

Archives of American Folk Song da Library of Congress (E.U.A.)²¹ em obter registros das músicas latino-americanas, essas gravações não teriam ocorrido, sem que o arquivo, além de ceder um gravador, fornecesse os discos de vidro e cera necessários para as gravações naquela época. Em troca, todo material de Goiás, Ceará e Minas Gerais foram copiados e enviados para compor o referido arquivo²².

Além das dificuldades de obtenção de equipamentos e materiais, outro problema era a qualidade técnica das gravações, na opinião do próprio Luiz Heitor, a qualidade da maior parte das gravações deixava a desejar. “Era fatal” (1959:3). Mas nem por isso retiram o “valor incalculável” desses registros. Naquele momento, elas foram muito importantes para as classes de folclore que, segundo relato de Dulce Lamas, se transformaram em verdadeiros seminários. Luiz Heitor organizava ainda “Sessões públicas”, nas quais se reuniam importantes estudiosos dos folclores brasileiro e estrangeiro, como Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Câmara Cascudo, Francisco Curte Lange, Oreste Plath e tantos outros, para ouvir e debater as gravações (1985:20). Eram também um espaço de palestras e conferências. Sempre aos sábado, essas sessões tiveram início no dia 6 de novembro de 1943, com a solenidade de inauguração do Centro. No arquivo, encontram-se guardados diversos documentos com as programações dessas sessões e a referência a elas, até outubro de 1945, inclusive com a relação dos discos que foram programados

²¹ Segundo Luiz Heitor, “aquela instituição do governo norte-americano, empenhada em reunir gigantesca coleção de músicas folclóricas de todas as Américas coopera com a Escola Nacional de Música nos projetos de coleta folclórica” (1943:8).

²² No ano de 1997, a Biblioteca do Congresso dos EUA lançou o cd “L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais” com uma seleção de 27 músicas da coleção.

para a audição. Por esses documentos, nos é dado conhecer que, além dos discos gravados por Luiz Heitor, foram ouvidos discos de música chilena, gravados pelo Departamento de Investigações Folclóricas do Instituto de Difusão Musical da Universidade do Chile. Além da pesquisa do folclore musical, uma das metas do Centro era a cooperação e o intercâmbio com outras instituições. Um exemplo disso é a existência no acervo do Centro de cópias das gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento Municipal de São Paulo. Existem, também, entre os papéis do Centro, muitos textos das palestras e comunicações apresentadas nessas sessões públicas. Pelo que consta numa matéria da Revista Brasileira de Música, estava nos planos dos organizadores a publicação de alguns desses textos.

A cada dia que estive no Laboratório de Etnomusicologia a investigar seus arquivos, novas informações iam surgindo. O que apresento até aqui é uma seleção do que considero mais pertinente ao escopo desse trabalho, ciente, no entanto, da incompletude do mesmo. A escolha deve-se à possibilidade de análise das informações coletadas tendo em vista os objetivos propostos e ainda a proposição de novas investigações e a recomendação para que a coleção receba, efetivamente, um tratamento adequado a sua permanência e acesso.

Capítulo 3

CONSTRUINDO UMA COLEÇÃO

3.1 LIMITES DE UM ACERVO

A “Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo”, como já reiterado anteriormente, é parte do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. A opção por chamar a coleção pelo nome de Luiz Heitor está relacionada ao fato dele ter sido o idealizador e criador do Centro de Pesquisas Folclóricas, o primeiro professor da Cadeira de Folclore Nacional e o responsável pelas viagens de gravação musical. Embora algumas pessoas tenham colaborado intensamente nesses projetos, Luiz Heitor foi a figura central dessas atividades. Nada mais justo do que fazer essa referência ao seu criador. Não existe, no entanto, no acervo do laboratório, hoje, algo identificando a coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ou seja, ela não existe como uma documentação fechada. O que existe são os documentos identificados com a figura de Luiz Heitor. A coleção de fato, se olharmos pela lógica arquivística não existe, ou seja, há diversos materiais guardados no Laboratório de Etnomusicologia, porém não estão indexados, inventariados, catalogados. O que existe de fato hoje são aproximadamente 300 discos de músicas gravadas in loco, em quatro estados

brasileiros, pelo pesquisador. Além dos discos, à primeira vista os mais preciosos documentos desta “coleção” e as cinco publicações do Centro de Pesquisa Folclóricas, podemos considerar parte integrante e fundamental do acervo os seguintes documentos em papel (manuscritos e datilografados): cadernos de anotações, cartas de diversos remetentes, matérias didáticos, relatórios, projetos, material fotográfico, manuais das máquinas gravadoras, papéis financeiros (orçamentos e notas fiscais), recortes de jornal, além de vários outros documentos que podemos chamar de “diversos”²³. Os documentos aludem tanto às viagens de pesquisa, à criação e às atividades dos primeiros anos do Centro de Pesquisas Folclóricas, quanto às aulas de Folclore Nacional, entre outros assuntos relacionados ao período que Luiz Heitor atuou na então Escola Nacional de Música. Sem esses documentos - em papel - muito da memória desta coleção estaria perdida, muitos desses documentos talvez únicos, diferentemente dos discos e das publicações que têm cópias em outros arquivos e instituições. Esses papéis singulares trazem nuances de como foram organizadas as viagens, registram as impressões de Luiz Heitor em campo, deixam entrever como foram as negociações dentro da Escola de Música para a criação do Centro de Pesquisas, entre outras particularidades da época.

²³ Esta “coleção imaginária”, ainda sem limites precisos está inserida dentro do acervo produzido nos primeiros anos do Centro de Pesquisas Folclóricas, que esteve em atividade por mais de 50 anos. Hoje, por sua vez, é parte do acervo geral do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Os documentos do Centro não receberam um tratamento específico de arquivologia e os materiais produzidos por diversos pesquisadores que trabalharam no Centro estão organizados por suporte, mas não estão classificados. Por exemplo: em dois armários estão os discos de vinil, os gravados por Luiz Heitor e os doados por outras instituições, como é o caso das gravações do Departamento de Cultura de São Paulo - a Missão de 1938, idealizada por Mário de Andrade. Em uma gaveta estão divididas por pastas suspensas fotografias variadas.

Para produzir estes relatos aqui apresentados e conseguir desvendar, em parte, como a coleção se constituiu, foi fundamental a análise desses documentos. Foi através deles e de materiais complementares como dissertações, artigos diversos e conversas informais²⁴ que pude chegar a esses resultados aqui apresentados. Mas, como aponta Olívia Gomes (2005), produzir uma memória a partir de registros é uma operação complexa e limitada. “Ver imagens e ouvir vozes de um tempo distante e, a partir delas, produzir narrativas, memórias sobre fatos, pessoas, coisas, situações e lugares próximos” não é (e não foi) uma tarefa fácil (2005:1). Portanto, o que apresento nesse trabalho é uma leitura particular e atual de documentos que retratam o então presente de um passado não muito longínquo. Cerca de sessenta anos separam minha interpretação dos fatos aqui relatados.

3.1.1 AS DIVERSAS INTERVENÇÕES

O trabalho de pesquisa no Laboratório de Etnomusicologia se deu ao longo de dois anos, sendo que no período de março a junho de 2006, mantive uma maior regularidade nas pesquisas, fazendo em média duas visitas semanais ao arquivo. Foi nesse período, de investigação mais intensiva, que me dediquei a estudar os documentos em papel, e fui aos poucos descobrindo não

²⁴ O que chamo de conversas informais são algumas oportunidades que tive de estar em diálogo com o Prof. Samuel Araújo, o pesquisador Pedro Aragão e a Prof. Odete Ernest Dias. Cheguei a pensar na possibilidade de trabalhar com entrevistas, mas acabei desistindo dessa possibilidade neste trabalho, pela opção em me concentrar nos documentos da coleção.

só elementos novos para meus estudos, como definindo melhor meu papel de pesquisadora dessa coleção.

Através da leitura desses documentos muitas coisas iam sendo reveladas e muitas coisas continuavam obscuras. Não só sobre o trabalho de Luiz Heitor, mas sobre o de todos que foram responsáveis por “escrever” essa história, ao longo desses mais de sessenta anos.

Como observa Cunha, em seu artigo “Tempo Imperfeito: Uma Etnografia do Arquivo” (2004), muito mais do que simplesmente analisar documentos é preciso observar “os arquivos e as coleções que neles se abrigam como resultado de procedimentos sucessivos de constituir e ordenar conhecimentos, realizados não só pelas mãos dos arquivistas, mas por seus virtuais usuários” (2004: 291). Portanto, podemos dizer que estão presentes nessa coleção o trabalho de Henriqueta Rosa Fernandes Braga, de Dulce Martins Lamas, de Rosa Maria Barbosa Zamith, de Samuel Araújo, de Pedro de Moura Aragão, dos incontáveis alunos da Escola de Música que freqüentaram a disciplina inaugurada por Luiz Heitor, além de esforços dos vários pesquisadores que passaram pelo Centro de Pesquisas Folclóricas e pelo Laboratório e que, como eu, manipularam esses documentos, intervindo em sua disposição e, conseqüentemente, nas múltiplas leituras possíveis. Pois como afirma Cunha, um arquivo é “um conjunto diferenciado de intervenções produzidas ao longo de um tempo imperfeito, destinado à lembrança e ao reencontro com o passado em um acerto de contas impossível” (2004: 315).

Para trabalhar com esses documentos muito mais do que apenas analisá-los, passei, como já disse, com o consentimento de Samuel Araújo, a arrumá-los. Em uma de minhas idas ao Laboratório de Etnomusicologia Samuel Araújo me apresentou as “caixas de papelão” que continham parte significativa desses documentos. Até então meu olhar (e ouvidos) estava focado nas gravações e publicações e eu vislumbrava, como abordei na introdução, fazer um trabalho de campo. Essa idéia de trabalhar em campo foi aos poucos, pelos diversos motivos apresentados, sendo substituída pela possibilidade de ver o arquivo com um campo, do ponto de vista etnográfico e de permitir, como apontam Celso Castro e Olívia Cunha (2005), “imaginar o arquivo como campo povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica”. Mesmo sem ter esta idéia clara, no início de meu trabalho no arquivo, fui construindo, desde as primeiras visitas, meu próprio caderno de campo, o que me permitiu reconstruir minha trajetória de pesquisa.

Os registros começam em outubro de 2004, quando buscava informações para escrever o anteprojeto e terminam no dia 25 de maio de 2007, dia de minha última visita ao Laboratório. Embora alguns materiais tenham sido digitalizados por mim, o que veio a facilitar as futuras análises, muitos documentos foram analisados unicamente nessas visitas ao arquivo e, no momento de escrever sobre eles surgiam questões e dúvidas, o que me fez retornar ao arquivo outras vezes.

3.1.2 DOCUMENTOS PERECÍVEIS

As possibilidades que esses papéis, alçados à categoria de documentos, trazem para a construção da trajetória de Luiz Heitor, da história dos estudos de folclore no Brasil, da própria história da Escola de Música e, ainda, dos precedentes da história de Etnomusicologia no Brasil, são imensas. Devido a essa importância gostaria de evidenciar, com esse trabalho, a necessidade de inventariar esses documentos, identificá-los, classificá-los, indexá-los e, quando necessário, tratá-los, aliando, assim o trabalho de músicos, etnomusicólogos, com o de arquivistas, historiadores e cientistas sociais. Até hoje, não foi feito um trabalho arquivístico com esses documentos. Sendo assim, cada pessoa que passar irá deixar suas marcas, intervir em sua organização. Isso pode ser muito prejudicial, a longo prazo, pois os documentos, em papel principalmente, estão sofrendo os desgastes naturais do tempo: mofo, rasgos, etc. O trabalho que empreendi, de organização (ou arrumação) do arquivo, foi uma continuidade do iniciado por Pedro de Moura Aragão, pesquisador que, no período em que realizou sua dissertação de mestrado sobre a trajetória de Luiz Heitor, já referida e que veio a se constituir numa das fontes para este trabalho, adquiriu para o laboratório, caixas de papelão (do tipo arquivo morto), com o objetivo de organizar os documentos dos Estados pesquisados, além de organizar documentos gerais dos primeiros anos do Centro. Esta divisão seguia a mesma lógica existente, como é possível perceber nas pastas antigas, também de papelão. Procurei, então, dar continuidade a mesma lógica de ordenação. Aos

poucos, no entanto, fui percebendo que muitos documentos estavam “fora do lugar”. Por exemplo, na pasta Ceará (viagem que ocorreu em 1943) tinha um documento intitulado Centro de Pesquisa – Sessões Públicas do ano de 1945, com informes que não tinham relação com o Ceará. Então, ainda seguindo a classificação por Estados e pela ordem cronológica fui organizando os materiais em pastas, conseguindo juntar páginas separadas de um mesmo documento, tirando cliques e grampos enferrujados, buscando com cuidado desamassar folhas. Há no arquivo muitos documentos repetidos e cópias, o que demonstra que já havia a intenção de resguardar o material. Fui colocando o material em plásticos furados e esses plásticos em pastas. Senti, então, a necessidade de conversar com especialistas, arquivistas e bibliotecários. Em consulta a uma bibliotecária que lida também com arquivos de papel, percebi a responsabilidade do trabalho que estava desempenhando. Ao colocar os documentos em plásticos, prevendo a sua não manipulação futura, poderia estar criando um ambiente propício para a proliferação de fungos. Mas, segundo a especialista consultada, a curto e médio prazo não haveria esse risco e em contrapartida, evitar-se-ia um maior desgaste do material. Em conversa com Samuel Araújo decidimos pela continuidade do trabalho de organização em plásticos, pois esse novo arranjo permitiria uma melhor visualização do todo para auxiliar tanto nas pesquisas, quanto num futuro trabalho de um especialista (um arquivista, por exemplo). No “final”²⁵ do meu trabalho de ordenação do arquivo, os documentos ficaram divididos da seguinte forma, em 6 (seis) pastas:

²⁵ Coloco aqui final entre aspas, pois considero que esse tenha sido apenas o início de um trabalho de identificação e organização deste material e desejo que muito em breve esse

- 1) Documentos de Goiás e Ceará (pois são poucos);
- 2) Minas Gerais;
- 3) Rio Grande do Sul;
- 4 e 5) Documentos Gerais do Centro;
- 6) diversos.

3.1.3 OUVINTES ESPECIALIZADOS E AUTORIZADOS

O trabalho com os documentos em papel me fez “abandonar” as gravações musicais, pois percebi que minha contribuição poderia ser mais significativa no trabalho com os documentos escritos e manuscritos, uma vez que a audição dos discos demanda um trabalho especializado e autorizado. Um trabalho especializado pode ser feito por músicos e etnomusicólogos, que através de seus conhecimentos músicas poderiam, por exemplo, rever classificações, atestar sobre a qualidade das gravações e etc. Já um trabalho que poderíamos chamar de autorizado pode ser pensado através de um projeto de repatriamento dessas coleções para descendentes e remanescentes das pessoas e grupos gravados (Cunha, 2005: 4).

Minha idéia inicial era realizar um trabalho como esse, me deslocar a uma das cidades pesquisadas e lá procurar remanescentes e descendentes que pudessem ouvir trechos das gravações realizadas no lugar. A partir da audição e das reações eu buscava perceber permanências e mudanças no repertório,

trabalho possa ter continuidade. Na verdade ele já está tendo, pois ainda no momento que estava trabalhando nesta organização contei com a ajuda de duas bolsista de projetos do Laboratório, Vivian Schmidt e Fabiana Cardoso, que entre outras atividades que desempenham, também colaboraram com a organização deste material. Por tanto o final se refere apenas ao meu trabalho de pesquisa no arquivo para a elaboração desta dissertação.

modo de cantar, etc e, assim, construiria meu trabalho²⁶. Mas como já mencionei diversos motivos me “prenderam” no arquivo. Logo no início do meu trabalho de pesquisa ouvi parte do material de Minas Gerais para conhecê-lo e quem sabe fazer alguma análise (vale reafirmar que não tenho formação em música). Por vários momentos, no entanto, voltei às fitas e passei a escutá-las com mais regularidade. Fiz esse exercício apenas com as gravações feitas em Minas Gerais, cotejando a audição com os textos da publicação do Centro referentes a elas. Munida de papel e caneta, passei horas a fio no arquivo a escutá-las, buscando anotar impressões, dúvidas... As sensações foram variadas, posso expressar algumas: estranheza, dificuldade de entendimento, entusiasmo, prazer, cansaço. As gravações a que tive acesso, no suporte que estão disponíveis no arquivo para consulta de pesquisadores – fitas cassetes –, são bastantes irregulares algumas não estão audíveis, outras estão em bom estado no que se refere à audição, há também fitas cheias de ruídos, ora ruídos leves, ora ruídos bem fortes que atrapalham a audição. Por se tratar o material de reproduções dos documentos originais – os discos -, feitas na década de 1990, e já bastante manipuladas, não se pode inferir se a qualidade daqueles também estaria comprometida. Esse suporte analógico muito utilizado na época, vem perdendo espaço com o surgimento dos suportes digitais. Essas fitas podem estar danificadas, assim como os próprios discos. As falhas poderiam estar já na

²⁶ Na intenção de planejar um possível trabalho de campo no início de minha pesquisa, realizei uma visita a cidade de Diamantina, passei lá uma semana, buscando estabelecer alguns contatos, e identificar possíveis interlocutores. Foi uma experiência instigante, pude conversar com diversos músicos e com familiares das pessoas das gravadas em 1944, percebi serem desconhecidas da maioria as gravações, e vi desvendarem-se diversas possibilidades de pesquisas, para as quais não tinha fôlego naquele momento. Hoje, penso que uma pesquisa desse tipo pode ser mais bem aproveitada numa atividade em equipe multidisciplinar que envolva pessoas da cidade, formando assim pesquisadores locais.

captação, ou seja, na gravação realizada pelos assistentes de Luiz Heitor, pela própria limitação técnica da época, ou ainda, o que seria menos grave, o problema pode ter ocorrido no momento da copiagem dos discos para as fitas. Urge uma avaliação técnica dos discos e um eficaz trabalho de recuperação para meios digitais.

Faz-se necessário e urgente também o trabalho de “biografia do arquivo: o inventário”, ou seja, além da organização, recuperação e catalogação dos documentos a construção de uma narrativa que explique a lógica do arquivo (Cunha:2005: 8). Só um minucioso inventário possibilitaria organizar, classificar, preservar e ampliar o acesso a pesquisadores, por meio de publicações, projetos de repatriamento, etc. A questão da acessibilidade é uma discussão cara aos estudos sobre arquivos. De que adiantam registros encerrados em arquivos e instituições? Em arquivos públicos a questão da acessibilidade e da utilização é uma questão polêmica que envolve muitas discussões paralelas. Abordando, especificamente, arquivos de música, Pedro Aragão traz para a realidade brasileira a discussão do etnomusicólogo Anthony Seeger

“No caso de material não comercial a questão da acessibilidade e da utilização tende a ficar ainda mais confusa, por dois motivos básicos: 1) por não estar sob domínio específico de uma lei de copyright e 2) por não haver, na maioria das vezes, instruções claras por parte do artista responsável pela gravação não comercial ou pelo manuscrito, para as condições de utilização do material em uma instituição pública ou privada (Seeger Apud Aragão , 2004: 3)”.

Ao constatarmos que, nesses 60 anos de existência do acervo, cinco responsáveis estiveram à frente na instituição, diversos diretores passaram pela Escola de Música e vários reitores pela Universidade Federal do Rio de Janeiro,

sem falar nos de diversos governos, podemos deduzir que sem regras claras, sem um controle do que existe de fato no arquivo, muito pode estar sendo perdido, apesar de alguns esforços no sentido de preservá-lo.

“as instituições detentoras de acervos tendem a criar suas próprias regras — que por vezes não são formuladas de forma clara e, pior, são freqüentemente alteradas de acordo com o mandato de cada dirigente ou com a conjuntura política” (Aragão, 2004:3).

3.2 O LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA

O fato de toda a coleção, objeto desse estudo, estar guardada na Escola de Música da UFRJ, precisamente no Laboratório de Etnomusicologia, é um alento para os pesquisadores e, de sorte, para as ações voltadas para a preservação de memória, uma vez que não tendo havido dispersão ou perda irreparável de documentos, um projeto consistente de preservação desse patrimônio poderia garantir acessibilidade – e permanência – a preciosas fontes de pesquisa para a Etnomusicologia, ampliando os esforços que já vêm sendo implementados.

“O Laboratório foi criado em 2001, como resultado da implantação (década de 1980) da Etnomusicologia como disciplina no âmbito da Pós-Graduação em Música e, posteriormente (2000), da linha de pesquisa Etnografia das Práticas Musicais, subordinada à área de concentração Musicologia”.

“Tem o Laboratório por finalidade mais geral abrigar as atividades de ensino, pesquisa e extensão dos professores da área específica e de áreas afins, pesquisadores associados, técnicos em especialidades pertinentes e alunos dos níveis de graduação e pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. Entre suas atividades incluem-se cursos de graduação e pós-graduação, alguns dos quais oferecidos em outras unidades da UFRJ, desenvolvimento de projetos de pesquisa individuais e em equipe, desenvolvimento de projetos e ações em parceria

com entidades de cunho comunitário, ciclos de palestras, simpósios e apresentações musicais”. (site)

É possível perceber a importância do acervo já no texto de apresentação do Laboratório, em seu site²⁷ “Abrange ainda o histórico acervo multimeios do Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1943”. O que é chamado de *Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo* é parte deste acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, que por sua vez é parte do acervo geral do Laboratório.

No período em que frequentei o Laboratório de Etnomusicologia, investigando, organizando, digitalizando os documentos da Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, pude observar e participar de parte do processo de ampliação das atividades desenvolvidas. Em seu sétimo ano de existência, o Laboratório conta hoje com sete pesquisadores, entre professores e bolsista de doutorado e pós-doutorado, além de diversos alunos-pesquisadores de pós-graduação e de graduação (Iniciação Científica). Um dos grandes méritos das atividades do Laboratório é ele estar colaborando com projetos e organizações comunitárias, conseguindo que os desdobramentos de suas atividades ultrapassem o ambiente acadêmico, numa postura propositiva de “diálogo reflexivo entre saberes distintos”. É significativo o fato da sala que abriga o Laboratório ser a mesma da época em que Luiz Heitor criou o Centro. Nela acontecem aulas de pós-graduação, reuniões e atividades de pesquisa. Seus espaços, que não são muitos, pois a sala é bem pequena, estão sendo cada vez

²⁷ O site do Laboratório é www.musica.ufri.br/etnomusicologia

mais ocupados, com materiais novos incorporados pelo Laboratório. Os documentos que apresentei neste estudo constituem uma parte pequena de todo o acervo, bastante importante na dimensão histórica, uma vez que Luiz Heitor é tido como um dos pioneiros da etnomusicologia no Brasil, ao lado de Mário de Andrade. E a própria história da constituição dessa disciplina está relacionada ao período histórico em que muitos desses acervos musicais estavam sendo criados.

Um grande esforço de organização de todos os documentos está sendo realizado, num trabalho colaborativo entre os diversos pesquisadores que hoje integram o Laboratório. Pude acompanhar o trabalho de organização, identificação, classificação dos livros, artigos, teses e dissertações que compõem o acervo. Se levarmos em conta que a Etnomusicologia é um campo de estudo que, apenas recentemente, vem se consolidando no Brasil, e que a bibliografia dessa disciplina ainda é escassa, principalmente em português, podemos perceber o importante papel que este laboratório tem para os estudos etnomusicológicos, não só por formar uma biblioteca especializada, mas por estar produzindo conhecimento para esse campo e com isso colaborando na consolidação da disciplina, tanto nas escolas de música do Brasil, quanto nas políticas culturais voltadas para a música.

É importante ressaltar as dificuldades de se lidar com um acervo público, dentro de uma instituição pública, em meio a disputas políticas, falta de verbas e outras questões, que colocam, a meu ver, em evidência o mérito de

pesquisadores que em diferentes momentos dedicaram-se à preservação da obra de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Enriquecendo ainda mais esse acervo, o Laboratório recebeu recentemente a doação, feita pela família de Dulce Lamas, do acervo pessoal da professora. Dulce Lamas foi uma importante colaboradora de Luiz Heitor e uma das principais continuadoras de seu legado na Escola de Música, estando na coordenação do Centro de Pesquisas Folclóricas, no período de 1959 a 1984, sendo que desde 1949, ocupava o cargo de Técnico Pesquisador, portanto foram 35 anos dedicados ao Centro. Nesse período, realizou diversas pesquisas de campo, mantendo e ampliando o intercâmbio com outras instituições. Escreveu o artigo *O Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (1968), a que infelizmente não tive acesso, a Revista em que foi publicado consta no inventário do acervo da Biblioteca da Escola de Música, mas não foi encontrada.

Dando continuidade ao trabalho de Luiz Heitor e de Dulce Lamas, a professora Rosa Maria Barbosa Zamith, durante cerca de dez anos, coordenou o trabalho do Centro. Ela escreveu, no início dos anos 1990, um artigo intitulado “Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ”. No texto, além de contar a história do acervo ela faz uma espécie de raio-X do mesmo, descrevendo o que constituía naquele momento o Acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas. Para tal descrição ela divide o acervo em seis categorias: arquivo sonoro; arquivo fotográfico; hemeroteca; arquivo musical; monografias; e periódicos. Na primeira, “arquivo sonoro”, estão relacionados os

discos gravados na década de 1940 por Luiz Heitor, sob o título “Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo”. Observa-se que na breve descrição dessa coleção, criada por Luiz Heitor, a autora refere-se apenas aos discos. O curioso é que não há nenhuma referência aos documentos em papel aqui apresentados, em nenhuma outra categoria, apenas as fotografias estão contempladas na categoria “acervo fotográfico”. Para concluir seu artigo, ela escreve “O centro hoje: perspectivas e problemas” e expõe algumas atividades realizadas para o crescimento do Centro de Pesquisas Folclóricas que contaram com a colaboração de alunos da disciplina Folclore Nacional Musical. Entre as atividades estavam diversos trabalhos de organização arquivística do acervo: organização e fichamento de seus periódicos; conservação do arquivo fotográfico; sistematização da hemeroteca; ampliação do acervo de músicas folclóricas estrangeiras; realização de pesquisa de campo e, juntamente com todas essas atividades, o projeto de “duplicação para fita cassete da *Coleção Luiz Heitor*”. São as fitas cassetes desse projeto de duplicação que hoje estão disponíveis para os pesquisadores que vão ao Laboratório de Etnomusicologia.

Zamith afirma ainda:

“além das atividades de organização de acervo e documentação em campo, o Centro incentiva a pesquisa bibliográfica, análise e interpretação da música brasileira, mantém correspondência com instituições do país e do exterior, recebendo doações de discos e periódicos e oferece atendimento ao público” (Zamith, 1991:143).

Samuel Araújo chega à Escola de Música num momento de transição. Seu concurso foi para a cadeira de Etnomusicologia e não mais para a de Folclore. Em 2001, cria, então, o Laboratório. Podemos fazer uma analogia dos

dois momentos históricos, para compreender as singularidades e continuidades dos dois centros de pesquisas, uma vez que o Laboratório de Etnomusicologia também é um centro de pesquisa. Na época em que Luiz Heitor passou no concurso para professor da então Escola Nacional de Música buscava-se a institucionalização do Folclore, com grandes inspirações nacionalistas. Há pouco mais de dez anos, momento em que Samuel Araújo fez seu concurso para a Escola de Música da UFRJ, os etnomusicólogos, grande parte formados fora do país, buscavam ampliar sua atuação no Brasil e consolidar a Etnomusicologia, enquanto uma disciplina autônoma nos cursos de música. Em entrevista para a Revista Música e Cultura, Samuel Araújo afirma acreditar numa continuidade (entre os dois centros),

“embora os métodos, focos, tenham se modificado bastante. A grande continuidade está no fato de que as várias gerações, de alguma maneira, estavam interrogando a realidade mais imediata, que podemos chamar de local, mas sempre dentro de uma perspectiva de interligação dessa interrogação com a do mundo em que se estava vivendo, dentro das limitações, claro, das perspectivas de cada geração de pesquisadores. Mas acho que de uma maneira geral há, desde Luiz Heitor, uma preocupação de manter intercâmbios com entidades, grupos de pesquisa externos. Basta dizer que a iniciativa de criação do Centro aconteceu muito em função do trabalho de documentação fonográfica que ele vinha realizando com o apoio da biblioteca do Congresso dos EUA, um intercâmbio entre ele e Alan Lomax. (...) Então, esses deslocamentos para fora e de volta ao Brasil são característicos da atividade do Centro já desde Luiz Heitor”.

Portanto podemos citar, além da criação dos respectivos centros de pesquisas, algumas semelhanças entre os dois professores, tanto no que se refere ao ingresso na Universidade, por concurso público, quanto no aspecto inaugural da disciplina que caberia a ambos ministrar. Luiz Heitor inicia, na então Escola Nacional de Música, a cátedra Folclore Musical e Samuel, podemos dizer, consolidou a etnomusicologia dentro da Escola de Música.

3.3 POLÍTICAS DE MEMÓRIA

Estudar um arquivo que guarda documentos de uma pesquisa etnográfica é poder imaginar o tempo e o aparato necessários para que a pesquisa se consumasse. Existem limites em transformar aquilo que é resultado de um encontro etnográfico em documento, porém esses registros podem ser pensados hoje como sobrevivências desse encontro. As gravações de música são apenas um pedaço de um passado limitado e distorcido. Não representam o real mas, como afirma Edilberto Fonseca, (ao se referir a registros da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro) dependendo dos usos na atualidade

“As gravações realizadas em campo se tornam poderosas fontes de construção de representações ideológicas, na medida em que assumem o “estatuto de documento”(Alberti, 2004:19), mesmo sendo apenas uma das possíveis versões do passado” (Fonseca, 2006: 7)

Nessa perspectiva, um dos objetivos das disciplinas que lidam hoje com arquivo, é pensar o papel das políticas dessas instituições que constituem ou em algum momento de sua história constituíram acervos. Essas instituições, ao fazer “políticas de memória”, estavam valorizando determinados objetos ou aspectos de épocas e culturas logo, ao estudá-las é importante também refletir sobre “os mecanismos que levaram uma sociedade a valorizar aqueles objetos e não outros” (Abreu, 2005, 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um trabalho de pesquisa é algo que, em essência, nunca tem um fim, a cada novo detalhe que se descobre, novos leques de possibilidades se abrem demonstrando mesmo a transitoriedade das conclusões de uma investigação. No entanto, ainda que de forma provisória, é importante que o pesquisador aponte alguns resultados, tendo em vista tanto as questões que inicialmente o levaram a “campo”, como aquelas que foram surgindo ao longo do processo. Como já disse, no fim maio de 2007, depois de dois anos de idas e vindas ao Laboratório de Etnomusicologia, dei por temporariamente encerradas minhas investidas no arquivo. Era necessário fechar uma etapa, o que tive de fazer deixando ainda muitas questões sobre esse acervo para trás. Assim como em qualquer trabalho de pesquisa, Luiz Heitor também precisou interromper as suas, ao iniciar uma nova e importante fase de sua vida como Secretário de Música na UNESCO. Foi viver sua missão internacional.

Nos últimos meses de minha pesquisa no Laboratório, me detive em alguns documentos que até então não havia dado importância. Eles tratam do que parece ser as últimas pesquisas de campo de Luiz Heitor. Um dos documentos chama-se Viagem a Natal/Rio Grande do Norte e é o orçamento para a excursão de estudos de Luiz Heitor, de dezembro de 1946 a Janeiro de 1947, para a colheita de documentos de Folclore musical relativos a festas de

Natal e Reis, no Nordeste: em Natal, no interior do Rio Grande do Norte e na Paraíba. Segundo consta, Luís da Câmara Cascudo estava preparando tudo para o bom êxito do trabalho. Sabemos que ele não foi, pois no documento seguinte, *“Relatório da Viagem do Professor Luiz Heitor Correia de Azevedo à Baía para estudos de Folclore Musical”*, ele escreveu: “de acordo com o plano original o destino desta viagem devia ter sido Natal, Rio Grande do Norte” (Azevedo, Relatório Baía: s/d). O transporte para Natal iria ser feito através de um acordo com o Ministério da Aeronáutica, num avião da FAB, mas na véspera da viagem 22 de dezembro, foi notificado que só em janeiro seria possível esse transporte. Luiz Heitor então resolveu ir à Bahia para não se afastar do objetivo inicial que era a gravação de músicas do ciclo natalino. Segundo consta no relatório, viajou em avião comercial, dentro da possibilidade de verba atribuída para esse serviço (não há registro da origem dessa verba) mas, no orçamento, estão as despesas efetuadas com a viagem do Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Bahia, passagens, filmes fotográficos, revisão e conserto do aparelho gravador, aquisição de microfone e compra de mala pra transportar os acessórios dos equipamentos de gravação. Tudo leva a crer que ele foi para a Bahia em dezembro de 1946. Pois, como está registrado nesse relatório assinado por Luiz Heitor,

“Motivou a escolha da Baía a opulência de suas tradições populares e o fato de lá residir um ativo colaborador do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, o professor Pedro Jatobá. Em companhia do mesmo, realizei, pois, o trabalho previsto, de que resultaram importantes observações e a gravação de discos com cantos e música instrumental, além de documentação fotográfica paralela” (Azevedo, Relatório Baía: s/d).

Outro documento é “*Relatório da Viagem do Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a Pernambuco para estudos de folclore musical*”, esse datado de 15 de janeiro de 1947. Ele escreve

"Elegi, pois, a cidade do Recife, para essas pesquisas, devido a opulência de suas tradições populares, especialmente seus Pastoris de Natal. Em companhia de elementos locais estudiosos do Folclore, com os quais o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música mantêm assíduo contato, realizei o trabalho previsto, restringindo-me à capital do Estado, por motivos de economia. Foram feitas importantes observações e gravados numerosos discos com contos e música instrumental popular" (Azevedo, Relatório Pernambuco: 15 de Janeiro de 1947).

Será que essas gravações existem? Quem as estava financiando? Onde estão essas gravações? Essas questões eu não tive como responder. Provavelmente por terem sido feitas às vésperas de Luiz Heitor se afastar definitivamente da Escola de Música, elas não foram documentadas como todas as outras.

Essas informações, à guisa de conclusão do trabalho, se justificam para fortalecer mesmo a idéia de sua incompletude, reafirmando a necessidade de um maior investimento por parte de novos pesquisadores e mesmo impulsionando-me a dar continuidade ao mesmo.

Como no arquivo a audição do material é feita por fitas cassete, não tinha até então, mexido nos discos. Mas, com o surgimento dessas novas informações, fui verificar se não haveria tais discos. Não os encontrei, mas pude observar que entre os discos, havia vários outros além daqueles que procurei descrever neste trabalho, entre eles: conferências, gravações feitas em Paraty por Dulce Lamas, sete discos sob o título Folclore Fluminense, outros ainda com a inscrição Contos de reisados, etc... Esse achado me fez considerar, mais uma

vez, a necessidade de um grande projeto de recuperação/digitalização desses discos, para futura publicação e divulgação, assim como já vem sendo feito, ao longo de vários anos, com o legado da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, coordenada por Mário de Andrade.

Durante esse período de imersão no Laboratório, tive notícias de alguns projetos, que já foram feitos (ou estão em planejamento), de retorno desses materiais às localidades de origem. Em Minas Gerais, o pesquisador suíço Marc-Antoine Camp, trabalhou na região do Serro. Também nesse estado estiveram em campo, com as gravações os pesquisadores Alexandre Magno, investigando as Marujadas de São José do Rio Preto e Odete Ernest Dias, fazendo pesquisa e novas gravações com músicos de Diamantina, alguns desses os mesmos registrados por Luiz Heitor. No Rio Grande do Sul, o etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga, também fez esse trabalho em pesquisa sobre as tradições afro-brasileiras. Os resultados desses encontros, a meu ver, também merecem uma reflexão.

A utilização de material de arquivo em trabalhos de campo é algo que cada vez, com mais frequência, vem ocorrendo tanto em etnomusicologia, como em antropologia. Essa utilização é feita com dupla intenção, a primeira é a de tornar conhecida entre os descendentes as gravações feitas com seus pais, avós, tios, etc. A outra é tomar as gravações como um elemento enriquecedor das pesquisas, fazendo com que a audição de músicas, auxilie no sentido de ser um deflagrador da memória, gerando uma singular (re)leitura do passado. A antropóloga Olívia Cunha, relata em seu trabalho “Do ponto de vista de quem?

Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos” (2005), a experiência frustrada de “levar de volta” gravações feitas em terreiros da Bahia por Ruth Landes, para filhos de santo desses terreiros e não ver se manifestar nas pessoas o interesse por materiais que, em sua visão, eram “reliquias”. Isso a fez refletir que

“Talvez registros como aqueles fossem de fato “reliquias” para pesquisadores, pesquisas e ouvintes que adotassem uma perspectiva africanista. Depois de experimentar situações quase constrangedoras (...) só me restava perguntar: para que e para quem serve revirar registros de encontros e relações estabelecidas no passado?” (Cunha, 2005: 16)

Mas a pesquisadora também experimentou, por vezes a satisfação de com esses materiais levados a campo, fazer “produzir lembranças”, que enriqueceram a sua pesquisa.

Uma coleção, fruto de um encontro etnográfico, tem, portanto, uma dupla historicidade (Cunha: 2005, 22), por um lado são fontes inesgotáveis de produção de memória, quando levadas para fora das instituições onde repousam, pois têm o poder de evocar as lembranças. Por outro, como procurei relatar neste trabalho, são fontes de informação preciosas para a história dos campos de estudos a que estão relacionados. Como é o caso da Coleção de Luiz Heitor e sua relação com os primórdios da Etnomusicologia Brasileira. Foi nessa segunda perspectiva, então, que acabei por direcionar o presente trabalho, sem perder de vista a importância desse duplo movimento.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: _____; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio. Ensaio contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 30-45.

_____. Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural - notas sobre a experiência francesa de distinção do "Mestres da Arte". In: _____; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio. Ensaio contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 81-94.

_____. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura. Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais**. Goiânia: FCHF/UFG, V.8, n.2, jul/dez 2005.

ALMEIDA, Renato. Bumba-meu-boi. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VIII, p. 32 a 41, 1942.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

_____. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio**, n. 30, 2002.

_____. Origens das danças-dramáticas brasileiras. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, vol. II (1º fascículo), 1935, págs 34 a 39.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. (org. Oneida Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil**: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música na Escola de Música(1932-1947).Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *O acervo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1942-1946) na Escola de Música da UFRJ: uma apreciação histórico-etnográfica*. **Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Salvador: 2004.

_____. Acervos de Música e Comunidades Urbanas: novas perspectivas de inter-relações. **Anais V Congresso Latino-Americano da IASPM-AL**. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: abr. 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e Músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. Introdução ao curso de Folclore Nacional da Escola de Música da Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.6,1939.

_____. *A Escola Nacional de Música e as pesquisas folclóricas no Brasil*. **1ª Publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas**, 1943.

_____. **Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros**. Tese apresentada ao concurso para provimento da cadeira de Folclore da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1938.

_____. **Música do tempo desta casa**. Coleção Cosme Velho n.1, Rio de Janeiro, 1950.

_____. **Dois Pequenos estudos de Folclore Musical**: Algumas reflexões sobre a Folcmúsica no Brasil – Caminhos da Música Sul-Americana. Rio de Janeiro, 1938.

_____. Crônicas em vários modos... **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, vol. II (3º fascículo), p. 224 a 232,1935.

_____. Crônicas em vários modos... **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, vol. IV (3º e 4º fascículos), p 224 a 232, 1935.

_____. Introdução ao curso de Folclore Nacional da Escola de Música da Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p 1 a 10, 1939.

_____. Música em discos. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p. 129 a139, 1939.

_____. Carleton Sprague Smith e o Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.XVI, p. 3 a14,1986.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In **Obras escolhidas III**, Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, ed. Brasiliense, 1989.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In **Obras escolhidas I**, Magia e técnica: Arte e política, ed Brasiliense, 1986.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação musical do batuque do Rio Grande do Sul (1946)*. **Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Salvador: 2004.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. **Série Encontro e Estudos**, nº5, Rio de Janeiro, Funarte/IPHAN, 2004.

_____. **Conhecimentos tradicionais no Brasil e na América Latina: Uma agenda de resistência e criatividade. Diversidade Cultural e Conhecimentos Tradicionais.** Disponível em: < <http://conhecimentostradicionais.blogspot.com/>>. Acesso em: maio, 2007.

CARVALHO, Rita Laura. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. Seminário Folclore e Cultura Popular. **Série Encontro e Estudos**, nº1, Rio de Janeiro, Funarte, 1992.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro, Ediouro, [s/d].

CAVALCANTI, Maria Laura et alii. Os estudos de folclore no Brasil. Seminário Folclore e Cultura Popular. **Série Encontro e Estudos**, nº1. Rio de Janeiro, Funarte, 1992.

CAVALCANTI, Maria Laura. CULTURA POPULAR E SENSIBILIDADE ROMÂNTICA: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **RBCS**, Vol. 19, nº. 54 fevereiro/2004

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; _____. (Orgs.) **Memória e Patrimônio.** Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 95-110.

CLIFFORD, J. *O surrealismo etnográfico.* In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.**(org. Gonçalves, J.R.) Ed. UFRJ, 1998.
_____. Museologia e Contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio.** Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. **MANA**, 10(2):287-322, 2004

_____. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, no.36, 2005.

DUARTE, Luís Fernando Dias. O culto do eu no templo da razão. **Boletim do Museu Nacional**, n. 48, UFRJ, 1983.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS,

Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FONSECA, Edilberto. O Terno dos Temerosos em dois momentos da política Federal de preservação cultural no Brasil. **Anais do Encontro de Etnomusicologia**, São Paulo, 2006.

FONTAINHA, Guilherme. A Escola Nacional de Musica e a Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro. vol. IV (3^o e 4^o fascículos), p.1935.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Edições musicais. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, Vol. V(4^o fascículo), p. 57 a 60, 1938.

FREITAS, A. "Vaqueiros e Cantadores". **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VII, p. 232 a 248, 1940-41.

GOFFMAN, Ervin. Estigma e Identidade Social. In: **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

GONÇALVES, J. Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, p. 21-29, 2003.

_____. "Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios", 2005 (digit.).

_____. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Ed. UFRJ/IPHAN, 1996.

_____. Monumentalidade e Cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso In: **Cidade: história e desafios** (orgs. Lucia Lippi Oliveira). Pp. 108-123. FGV Ed./CNPq. RJ, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA. ME/UFRJ. Disponível em: <<http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/>>. Acesso em: jul.2007.

LAMAS, Dulce. *Luiz Heitor, uma personalidade na música universal* In: **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos**. Depoimentos/Estudos/Ensaios de Musicologia. Sociedade Brasileira de Musicologia, Instituto Nacional de Música, Funarte, 1985.

LANGE, Curt Francisco. Americanismo Musical: Idéias para uma futura sociologia musical latino-americana. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, vol. II (2º fascículo), p. 93 a 113/1935.

LEÇA, Armando. Do folclorista. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p. 43 e 44, 1939.

LIRA, Mariza. **Primeira Exposição de Folclore no Brasil**. Rio de Janeiro, sem indicação de editora, 1953.

MACHADO FILHO, A. M. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 196.

MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros**: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

NASCIMENTO, Lucia Valeria. A África no Serro Frio – Vissungos: uma prática Social em extinção. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. FGV Editora, Rio de Janeiro, 1998.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. São Paulo, **Projeto História** - Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História.v. 10,1993.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo, Ed. Olho d'água, 1992.

PATRIMONIO Imaterial: O registro: Dossiê final das atividades da omissão e do grupo de Trabalho patrimônio Imaterial. Brasília: MINC/IPHAN, 2003.

POMIAN, Krzysztof. *A coleção*. In: **Enciclopédia EINAUDI**, v.1, Memória – história. Portugal: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda,1997.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 1 - *A Escola Nacional de Música e as pesquisas folclóricas no Brasil*, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1943.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 2 - *Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás*, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1950.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 3 - Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1953.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 4 - Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1956.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 5 - Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1959.

ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.9, n.17, 1996.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**. São Paulo, Ed. Vértice, 1988.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaio contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-55.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **Revista do Patrimônio**, n. 24, 1996.

SAUTCHUK, J.M.: **O Brasil em Discos**: Nação, Povo e Música na Produção da Gravadora Marcus Pereira. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SEVCENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

SILVA, E C. O Samba Carioca. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.6, p.45 a 48, 1939.

SOARES, Lélia Gontijo. *Mário de Andrade e o Folclore*. In: **Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore - 1936-1939**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metarmofose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 1994.

VIANNA, Letícia. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do projeto celebrações e saberes da cultura popular. **Série Encontro e Estudos**, nº5, Rio de Janeiro, Funarte/IPHAN, 2004.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

WISNIK, José Miguel. O Modernismo e a música. **Arte Brasileira Contemporânea**, Caderno de Textos 3: sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. Breve Históricos do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 19 p.135-146,1991.

_____. Breve Histórico. **Site do Laboratório de Etnomusicologia**. ME/UFRJ. Disponível em: <<http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/>>. Acesso em: jul.2007.

CORRESPONDÊNCIA entre Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Coleção Mário de Andrade – **Instituto de Estudos Brasileiros** – USP.

DOCUMENTAÇÃO do Acervo de Pesquisas Folclóricas / **Laboratório de Etnomusicologia** - Escola de Música - UFRJ. (Anexo 5)

ANEXO 1

Cronologia parcial da vida de Luiz Heitor, enfatizando sua trajetória na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (de 1905 a 1948)	
Ano	Descrição
1905	Luiz Heitor nasceu no Rio de Janeiro em 13 de dezembro
Juventude	Estudou piano e composição, tocava na banda do colégio
1924 a 1926	Estudou piano no Instituto Nacional de Música
1928	Desenvolveu-se como crítico musical, escrevendo artigos para diversos jornais da época
1929	Trava primeiro contato com Luciano Gallet
1930	Criada a Associação Brasileira de Música por iniciativa de Gallet e Luiz Heitor. Na função de secretário Luiz Heitor inicia sua correspondência com Mário de Andrade
	Reforma da Escola Nacional de Música. Comissão formada por Luciano Gallet, Mário de Andrade e Sá Pereira
1931	Pressões internas, Gallet se demite do cargo de diretor deixado a reforma inacabada
1932	Funda e dirige a Revista da Associação Brasileira de Música, da qual era responsável pela sua edição
1932	Início do trabalho como bibliotecário do Instituto Nacional de Música
1934	É eleito presidente da Associação Brasileira de Música, deixando de se responsabilizar pela Revista da Associação Brasileira de Música
1934	Criação da Revista Brasileira de música, revista do Instituto que Luiz Heitor e redator
1934 ou 35	Casa-se com Violeta Corrêa de Azevedo
1936	Nascimento da filha Maria Cecília
1937	Deixa o cargo de presidente da Associação Brasileira de Música, neste mesmo ano a associação desaparece, pois se incorpora a Associação dos Artistas Brasileiros
1937	Lei 452 de 5 de julho de 37 cria a Universidade do Brasil e incorpora o Instituto Nacional de Música que passa a ser chamado de Escola Nacional de Música
1938	Sá Pereira é nomeado diretor da escola
1939	Prestou concurso para a recém fundada cadeira de Folclore Nacional na Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil
1939 a 1947	Torna-se professor da cátedra de folclore da Escola Nacional de Música, deixando o cargo de bibliotecário da mesma instituição
1941	Passa seis meses em Washington trabalhando como consultor na recém fundada divisão de música da União Pan-americana, a convite de Carleton Smith. Nessa ocasião estabelece intercâmbio com a Biblioteca do Congresso

1942	Realiza a viagem de pesquisa de campo à Goiás, com a colaboração dos Archives of American Folk Song da Library of Congress.
1942	Afasta-se da organização de Revista Brasileira de Música
1943	em janeiro realiza viagem ao Ceará
1943	Cria o Centro de Pesquisas Folclóricas
1944	Realiza a viagem de pesquisa de campo à Minas Gerais, com a colaboração dos Archives of American Folk Song da Library of Congress.
1944	A Revista Brasileira de Música deixa de ser editada
1946	Realiza a viagem de pesquisa de campo no Rio Grande do Sul
1948	Vai para Paris trabalhar no setor de música da UNESCO, distanciando-se das pesquisas de campo e do Brasil

ANEXO 2

Centro de Pesquisas Folclóricas e seus Professores Responsáveis

1943 a 1948	<p>Profº Luiz Heitor Corrêa de Azevedo</p> <p>Foi o criador do Centro, responsável por conseguir um espaço para a música popular brasileira dentro da Escola de Música.</p>
1949 a 1958	<p>Profª Henriqueta Rosa Fernandes Braga</p> <p>Foi aluna de Luiz Heitor e ocupou seu cargo quando este saiu para trabalhar na Unesco. No período que esteve a frente do laboratório publicou três volumes das cinco publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas.</p>
1959 a 1984	<p>Profª Dulce Martins Lamas</p> <p>Desde 1949 já estava envolvida com o Centro de Pesquisas Folclóricas no cargo de Técnico Pesquisador de Folclore Musical, também como Henriqueta foi aluna de Luiz Heitor, foi sobre sua atuação que saiu a quinta e última publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas.</p>
1984 a 1994.	<p>Profª Rosa Zamith</p> <p>Em sua atuação realizou um grande trabalho de organização do acervo do centro além de pesquisas de campo. Em 1993 realizou uma exposição em comemoração aos 50 anos do centro.</p>
Desde 1995	<p>Profº Samuel Araújo</p> <p>Hoje coordena o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. “O Laboratório foi criado em 2001, como resultado da implantação (década de 1980) da Etnomusicologia como disciplina no âmbito da Pós-Graduação em Música, e, posteriormente (2000), da linha de pesquisa Etnografia das Práticas Musicais, subordinada à área de concentração Musicologia. Abrange ainda o histórico acervo multimeios do Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1943”.</p> <p>No ano de 2005, na quarta versão do ciclo “Música em Debate”, o Laboratório de Etnomusicologia prestou uma homenagem a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em seu centenário de nascimento.</p>

ANEXO 3

Relação de Documentos do Acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas

Por Rosa Maria Barbosa Zamith
1991

ARQUIVO SONORO

Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Discos gravados na década de 40 nos Estados de Goiás (19), Ceará (75), Minas Gerais (100) e Rio Grande do Sul (117) – 311 discos – 78 rpm.

Coleção de Música Popular Brasileira. Discos de Música popular brasileira gravados nas duas primeiras décadas do século – 78 rpm.

Coleção Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Discos de música de feitiçaria gravados no Nordeste brasileiros; projeto idealizado por Mário de Andrade e coordenado por Oneyda Alvarenga, em 1938 – 78 rpm.²⁸

Coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore - série compacto e LP – 33 rpm.

Fitas cassetes contendo repertório de música popular brasileira, de fundamento religioso e profano – pesquisa de campo.

Coleção da Library of Congress, Division of Music, Washington. Discos contendo repertório dos EUA, Porto Rico, Venezuela e Brasil, gravados entre 1941 e 1947 – 78 rpm.

Collection universelle de musique populaire enregistrée. Direção de Constantin Brailoiu – gravações de músicas de diversos povos – 78 rpm.

Musique du Pérou – LP – 33rpm.

African & Afro-American Drums. Álbum duplo - LP – 33rpm.

Antologia Las Canciones Folclóricas de la Argentina. – LP – 33rpm.

O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Ilha de São Miguel e Ilha Terceira – 78 rpm.

Música Folclórica do Algarve. – LP – 33rpm.

Música Folclórica de Vila Verde. Disco compacto – 45 rpm

Fitas cassetes contendo música instrumental japonesa.

ARQUIVO FOTOGRÁFICO E DE SLIDES

²⁸ Essa coleção, também conhecida como Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), não é apenas de “música de feitiçaria”, nela existe gravações de diversas tradições musicais brasileiras, coco, carimbo, bumba-meu-boi, caboclinhos, etc. Incluindo as músicas dos cultos afro-brasileiros como o Xangô do Recife e o Tambor de Minas do Maranhão, além de cultos de evidente influência indígena como o Babassuê e a Pajelança em Belém. O termo feitiçaria, certamente vem do própria terminologia empregada por Mário de Andrade em seus escritos sobre a Música de Feitiçaria no Brasil. Além disso é preciso ressaltar que o projeto não foi coordenado por Oneyda Alvarenga e sim por Luis Saia. Oneyda teve um papel fundamental na organização, publicação e difusão destes discos e seus textos relacionados, inclusive foi a partir do contato estabelecido entre ela e Luiz Heitor que cópias das gravações da Missão estão no acervo do CPF.

Contém material iconográfico diversificado.

HEMEROTECA

Em fase de organização.

ARQUIVO MUSICAL

Repertório de música folclórica brasileira transcrito para pauta musical.

MONOGRAFIAS

Trabalhos de alunos de Folclore Nacional Musical.

PERIÓDICOS

Coleção Revista Brasileira de Música
Publicações do Centro de Pesquisas Folclórica nº 1 a 5.

ANEXO 4
Documentos Fotográficos

GOIÁS



A viola em Goiás (Adolfo Mariano e seu grupo de catireiros)



Adolfo Mariano



Congos

Goiás – junho de 1942 – Pesquisa e foto: Luiz Heitor.

CEARÁ



Cego Sinfrônio

Pífano



Rabeca (violino) e viola

Ceará – janeiro e fevereiro de 1943 – Pesquisa e foto: Luiz Heitor.

MINAS GERAIS



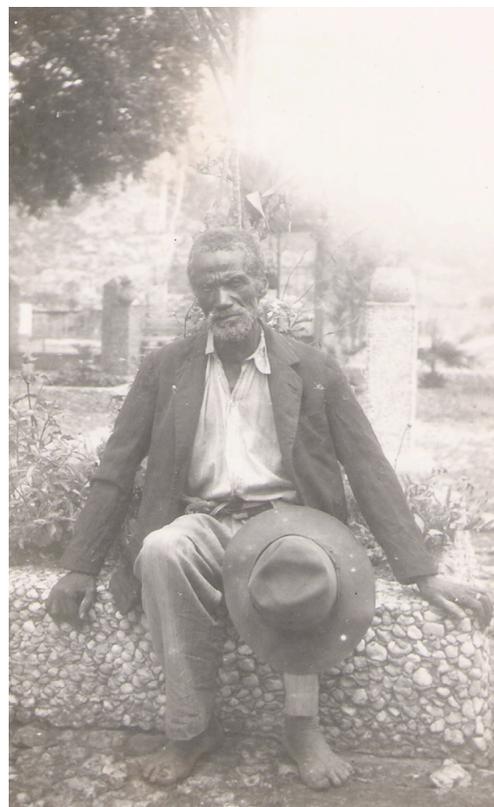
Cavouqueiros – Trabalhadores das pedreiras



Grupo de Marujada do Rio Preto



José Gerônimo e sua rabeca



Antônio Félix Veloso



Grupo de Detentos na Cadeia de Diamantina

Minas Gerais - janeiro e fevereiro de 1944 – Pesquisa e foto: Luiz Heitor

RIO GRANDE DO SUL



Congadas e Moçambique – Osório (RS)



Músicos – Esmeralda (RS)

Músicos: Deoclécio Lourenço (vulgo Lordes), Pedro Bandeira, Dalicio José Piola (vulgo Piolinha).



Músicos – Pinhal (RS)
Armazém do “Seu” Fábio.



Músicos – Lagoa Vermelha (RS)
. Músicos: Waldomiro David de Oliveira, Domingos David de Oliveira.

Rio Grande do Sul – janeiro de 1946 – Pesquisa e foto: Luiz Heitor.

ANEXO 5

Relação (parcial) de Documentos da Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo

- Memorial apresentado ao Ministro Gustavo Capanema pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - [s/d]
- Carta ao Ministro das Relações Exteriores - [s/d]
- Carta de Angello G. Vianna França (diretor substituto) ao ministro das Relações Exteriores - 15 de maio de 1942.
- Carta de Luiz Heitor a Sá Pereira - Rio de Janeiro, 20 de julho de 1942.
- Carta de Sá pereira ao secretário geral do Ministério das Relações Exteriores. Rio de Janeiro, agosto de 1942.
- Memorando - Máquina gravadora e discos virgens da Library of Congress enviados para a Escola Nacional de Música - Rio de Janeiro, 26 agosto de 1942.
- Projeto para a coleta de discos de música folclórica brasileira (1942)
- Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira organizadas por Alan Lomax. [s/d]
- Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira organizadas por Luiz Heitor - [s/d]
- Conselhos práticos para a coleta de material musical - Para uso das expedições etnográficas - [s/d]
- Serviço de Proteção aos Índios. - [s/d]
- Projeto para a organização do ARQUIVO DE FOLCLORE da Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil. - [s/d]
- Sessão de instalação do Centro de Pesquisa Folclóricas - [s/d]
- documento sem título - [s/d]
- convite - [s/d]
- circular n. 14 - [s/d]
- Mesa - [s/d]
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessões Publicas do mês de novembro - [s/d]
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 15 de Abril de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 22 de Abril de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 20 de Maio de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 27 de maio de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 3 de junho de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 10 de junho de 1944.

- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 17 de junho de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 24 de junho de 1944.
- Centro de Pesquisas Folclóricas - Sessão de 10 de outubro de 1945.
- Project of Recording in Brazil - Washington, 22 de janeiro de 1942
- Carta de Harold Spivacke para Luiz Heitor - Rio de Janeiro, 9 de julho de 1942
- Carta de Prescott Childs para Luiz Heitor - [s/d]
- Variados documentos com as despesas dia a dia, inclusive um relatório do dia a dia no Ceará - 1942, 1943 e 1944.
- Carta para Eurico - Curitiba, 9 janeiro de 1944.
- Carta para Lawrence F. Hill - Curitiba, 11 janeiro de 1944.
- Carta a Dr. Leal da Costa (gabinete do ministro da Educação e saúde) - Rio de Janeiro, 23 janeiro de 1944.
- S/título - [s/d].
- Carta as autoridades do Estado de Minas Gerais de Antônio de Sá pereira- 25 de janeiro 1944
- Carta a Christiano Machado de Almir de Andrade (diretor da Agencia Nacional) - 25 de janeiro 1944.
- Carta a Sá Pereira de Luiz Heitor - 25 de janeiro 1944.
- Recado para Luiz Heitor - 28 de janeiro 1944.
- Para Arthur Ramos - 29 de janeiro de 1944.
- Carta para Lawrence F. Hill - 31 de janeiro de 1944.
- Carta a Dr. Leal da Costa (gabinete do ministro da Educação e saúde) 3 de fevereiro de 1944
- Carta para Sr, Ovidio de Abreu (secretário do Interior) de 3 de fevereiro de 1944
- Carta para Aires da Mata Machado Filho- 3 de fevereiro de 1944
- Carta para Luiz Heitor de Aires da Mata Machado Filho - 5 de fevereiro de 1944
- Carta a Carleton Sprague Smith9 de fevereiro de 1944.
- Carta a Dr. Renato Augusto de Lima (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) 9 de fevereiro de 1944.
- Carta para Sr. Joaquim Bicudo -12 de fevereiro de 1944.
- Carta a Laura Lacombe - [s/d].
- Carta a Luiz Heitor e Silva Novo de Bernardino quieiro dos Santos - 16 de fevereiro de 1944.
- carta a Laeste Horta - Diamantina, 21 de fevereiro de 1944.
- Carta a José e Raimundo (provavelmente responsáveis pelo Grande Hotel ou correios da cidade) - Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 1944.
- Carta a Prof. Artur Fonseca - Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 1944.
- Carta a Andrade Muricy - Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1944.
- Carta para Eurico - Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1944.
- Carta a Renato Almeida - Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1944.

- Carta a Jair Moreira - Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 1944.
- Carta a Mário Luiz Fassy funcionário da prefeitura designado para acompanhar os trabalhos - Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 1944
- Carta ao prefeito de Diamantina Luiz Kubitschek de Figueiredo do diretor da Escola de Música Sá Pereira - Rio de Janeiro, 23 de março de 1944.
- Carta a Sá Pereira de Luiz Heitor - Rio de Janeiro, 23 de março de 1944.
- Carta relatório ao Ministro da Educação e Saúde - Rio de Janeiro, 23 de março de 1944.
- Carta de Fernando Contaglia - Rio de Janeiro, 22 de abril de 1944.
- Carta de Fernando Contaglia - [s/d]
- Carta a Luiz Heitor de D. Violeta - Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1944.
- Carta a Luiz Heitor de D. Violeta - Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1944.
- Carta a D. Violeta - Diamantina, 3, 4 e 5 de fevereiro de 1944.
- Carta a D. Violeta - Diamantina, 7 e 9 de fevereiro de 1944.
- Carta a Luiz Heitor de D. Violeta - Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1944.
- Carta a D. Violeta - Diamantina, 16 e 17 de fevereiro de 1944.
- Carta a Maria Cecília - Diamantina, 16 e 17 de fevereiro de 1944.
- Música Popular do Estado de Minas na Escola de Música - [s/d]
- Documento sem título (papel timbrado de Luiz H. com seu endereço) - [s/d]
- Recording of Brazilian folk songs for de Library of Congress- [s/d]
- Recording of Brazilian folk songs for de Library of Congress- [s/d]
- Documentos Registrados em discos, no Estado de Minas Gerais, para o "Centro de Pesquisas Folclóricas" da Escola Nacional de Música" - [s/d] - Archives American Folk Song", da Library of Congress por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Euclides Silva Novo- [s/d]
- Material conduzido na viagem ao Estado de Minas Gerais- [s/d]
- Orçamento - [s/d]
- Despesas Efetuadas com a viagem do Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Baía para Estudos de Folclore musical – [s/d]
- Relatório da viagem do Professor Luiz Heitor Correa de Azevedo à Baía para estudos de folclore musical- [s/d]
- Despesas Efetuadas com a viagem do Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Pernambuco para Estudos de Folclore musical - Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1946.
- Despesas Efetuadas com a viagem do Professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à Pernambuco para Estudos de Folclore musical - Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1946.
- Relatório da viagem do Professor Luiz Heitor Correa de Azevedo à Pernambuco para estudos de folclore musical - Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1947.
- Carta de Prescott Childs (Consul e segundo secretário da Embaixada dos Estados Unidos) - 9 de julho de 1942.

- Carta de Harold Spivacke para Luiz Heitor - Washington, 29 de julho de 1942.
- Pontos para a prova oral - Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1942.
- Plano de trabalho para o ano letivo de 1944.
- Curso de especialização. Programa – [s/d].