



“Gente da sua gente”: os registros sonoros de Théo Brandão¹

Wagner Neves Diniz Chaves²

E assim fomos a Rio Largo, Utinga e Paripueira. Em toda parte, o Dr Théo Brandão era logo reconhecido pelas pessoas que faziam as brincadeiras. E, imediatamente se estabelecia um ambiente de confraternização, de envolvimento em que o grande folclorista, falando a cada um, conhecendo seu nome, suas ocupações e até seus problemas se tornava realmente gente da sua gente. A figura do homem sábio se apagava para dar lugar ao homem simples, que era admirado e estimado pelo seu povo.

Dulce Lamas

-
- 1 Este texto é uma versão ligeiramente modificada do artigo de mesmo título, originalmente publicado na coletânea *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares* (2018), organizada por Maria Laura Cavalcanti e Joana Corrêa. As fotografias e imagens que integram a presente versão foram gentilmente cedidas pelo Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas, a quem agradeço na pessoa de seu diretor, Victor Sarmento.
 - 2 Professor do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ).

Figura 1 - Théo Brandão e mestre Alfredo durante uma sessão de gravação



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

O excerto utilizado como mote para iniciar este escrito foi retirado do depoimento que a folclorista Dulce Martins Lamas concedeu à *A Revista*, órgão literário publicado em Maceió, em número especial de novembro de 1981, dedicado à memória do antropólogo, médico e folclorista Théo Brandão (1907-1981). Lamas, ex-aluna, discípula e sucessora de Luiz Heitor Correa de Azevedo na coordenação do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lembra com essas palavras a viagem à capital alagoana realizada em dezembro de 1968, quando teve a oportunidade de, ao lado

de Théo Brandão, “*sentir os folguedos natalinos*”. Da experiência de estar com o professor, então com 61 anos, durante o ciclo natalino – momento especialmente propício às manifestações e brincadeiras populares –, um aspecto parece ter despertado a atenção da folclorista: o modo como Théo Brandão se relacionava com as “*pessoas que faziam as brincadeiras*”.

Em torno dele, quando em companhia da “*gente do povo*”, se criava um ambiente de *confraternização e envolvimento*. Nessas ocasiões, o estimado folclorista reconhecia as pessoas pelos seus nomes, conhecia suas ocupações e, o que mais chamou atenção da visitante, até seus problemas. A proximidade entre Théo Brandão e “a gente do povo”, todavia, parece permeada de desigualdades, assimetrias e relações de poder. A própria folclorista nos dá algumas pistas nessa direção ao mencionar que ele (não por acaso tratado como Dr. Théo Brandão) “*se tornava realmente gente da sua gente*”, “*era estimado e admirado pelo seu povo*” (ênfases minhas).

Neste texto, pretendo contextualizar o projeto etnográfico de Théo Brandão focalizando as práticas, interações e trocas que o folclorista manteve com dois de seus principais *informantes* e colaboradores – o cantador e repentista Manoel Neném e o mestre de folguedos e cantador Manoel Lourenço. O material etnográfico mobilizado é fundamentalmente sonoro – gravações realizadas pelo folclorista com os dois cantadores ao longo do tempo e em diferentes espaços. A escuta das gravações, que integram uma rica e ainda pouco conhecida coleção fonográfica, é o meio pelo

qual me aproximo de Théo Brandão, dos cantadores e, principalmente, do modo como interagiam nas situações de gravação.³

Ao lado do material propriamente sonoro, outra fonte foi de fundamental importância para este exercício de contextualização etnográfica. Refiro-me à documentação que Théo Brandão elaborou a partir do seu acervo, dando origem ao *Catálogo das Gravações Folclóricas*. Nesse documento, além de informações sobre o conteúdo, músicos, data e local das gravações, constam, ao final das páginas, as chamadas *notas*. Nelas, o folclorista apresenta informações complementares acerca dos participantes, das circunstâncias em que ocorreram os registros, incluindo menção a questões relativas à performance e ao desempenho dos

3 O acervo sonoro de Théo Brandão foi constituído em três décadas (entre 1948, ano em que adquire seu primeiro gravador, e fins de 1970, quando temos notícias das últimas gravações que realizou), é composto por um conjunto de mais de 150 documentos sonoros, distribuídos em diferentes suportes (discos de acetato, fitas de rolo e fitas cassete) e apresenta uma impressionante diversidade de formas sonoras e expressivas alagoanas – de gêneros cantados, com ou sem acompanhamento instrumental, como cocos, emboladas, cantorias de viola, rodas e aboios, à musicalidade dos guerreiros, fandangos, pastoris, baianas, reisados, caboclinhos, passando por poemas, glosas, pregões, estórias e entrevistas com mestres, cantadores e brincantes. Em 1979, parte do acervo foi transferido para o então Instituto Nacional do Folclore (INF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), para fins de duplicação; passando, em seguida, a integrar, nos arquivos da instituição, a Coleção Théo Brandão com setenta e nove fitas contendo aproximadamente 68 horas de gravações originais de Théo Brandão. A Coleção Théo Brandão é uma das mais importantes coleções do CNFCP e integra o Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral (Travassos, 1984). Quanto às fitas originais, após serem copiadas, retornam à residência de Théo Brandão, em Maceió onde permanecem até que, em 1982, após a morte do folclorista, sua família as doa para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), pertencente a Universidade Federal de Alagoas (Ufal), onde atualmente se encontra. Meu contato com essa coleção remonta a 2010, quando assumi a direção do MTB e iniciei um trabalho de recuperação dos acervos da instituição, entre os quais o sonoro. Esse trabalho culminou com convênio firmado em 2012 entre MTB/Ufal e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)/CNFCP, que resultou no envio de cópia digitalizada da Coleção Théo Brandão para o museu alagoano. Para mais informações sobre esse processo e sobre o itinerário e história de vida dessa coleção, ver Chaves (2016).

músicos e tocadores, a eventuais problemas técnicos ocorridos com o gravador, com as fitas e microfones, além de indicações sobre edições, regravações e colagens que, porventura, tenha feito nas fitas.

Partindo dessas duas fontes (uma sonora e outra escrita), abordo o projeto etnográfico (e colecionista) de Théo Brandão, direcionando ao material algumas perguntas: em que condições (onde, quando e como) ocorreram as gravações com os cantadores? Ao lado do etnógrafo, dos cantadores e demais pessoas, como os equipamentos se fazem presentes nas gravações? Que vozes (e como as) escutamos através dos registros? Qual o conteúdo das gravações e como está descrito e sistematizado no catálogo? Com estes questionamentos, e a partir da descrição das trocas e interações que Théo Brandão manteve com os cantadores ao longo do tempo, pretendo problematizar tais relações chamando atenção para as ambiguidades e contradições nelas implicadas.

Para encaminhar e desenvolver estas reflexões, o texto está estruturado em quatro partes. Na primeira, teço algumas observações teórico-metodológicas em torno de como abordar gravações e sonoridades de um ponto de vista etnográfico. Em seguida, apresento aspectos da trajetória de pesquisa de Théo Brandão, suas influências intelectuais e primeiras experiências como pesquisador. Na terceira parte, através da escuta das gravações e da consulta ao *Catálogo das Gravações Folclóricas*, acompanho as relações, desdobradas no tempo e no espaço, entre o folclorista e os dois mestres e cantadores. Finalmente, na

última e quarta seção, os métodos, práticas e mediações observadas no caso de Théo Brandão serão relacionados com dois outros casos de pesquisadores que constituíram importantes coleções fonográficas de música tradicional. Refiro-me à Mario de Andrade, idealizador e coordenador da Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu, em 1938, em pouco mais de três meses, os estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará, e à Luiz Heitor Correa de Azevedo, que organizou e realizou, entre 1942 e 1946, Quatro Viagens Etnográficas para a coleta de música folclórica nos estados de Goiás, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará.

Estes dois casos não serão abordados em sua complexidade e singularidade, mas tão somente como bons contrapontos para um melhor entendimento do projeto etnográfico de Théo Brandão.⁴

Gravação, escuta e performance

Imagine, leitor, Théo Brandão em campo durante um dia de gravação. Não é difícil perceber como ele e seu equipamento, ao registrarem o que está diante deles (e, às vezes, realizado para eles), são eles próprios agentes e produtores daquela situação,

4 Para realizar esse exercício comparativo, da ampla e diversificada bibliografia disponível, principalmente sobre Mario de Andrade – Sandroni (1988), Travassos (1997), Jardim (1999), Nogueira (2005), Cavalcanti (2004), só para mencionar alguns –, mas também referente a Luiz Heitor – Prass (2013), Aragão (2005), Mendonça (2007) –, recorri especialmente aos trabalhos de Carlini (1993, 1994) para o primeiro (com ênfase na Missão de Pesquisas Folclóricas) e Barros (2013) para o segundo. A escolha destas pesquisas para um diálogo mais estreito se deu por razões etnográficas e metodológicas, já que ambas, assim como é minha intenção neste texto, abordam aspectos do projeto etnográfico dos referidos pesquisadores. Tanto a descrição minuciosa de Carlini sobre o dia a dia da Missão de Pesquisas Folclóricas quanto a de Barros acerca dos métodos e mediações envolvidas na produção dos registros de Luiz Heitor me inspiraram a pensar o caso de Théo Brandão.

daquele evento. O tipo de gravador, o suporte de gravação, o microfone usado, bem como onde e de que modo é posicionado, tudo isso interfere na apresentação e, conseqüentemente, em seu registro (Brady, 1999). Embora possa ser posteriormente fixada e estabilizada em suportes materiais e circular no tempo e no espaço, a gravação pode ser concebida como um acontecimento, vivenciado pelos participantes em sua duração (Schutz, 1976 [1951]), por meio das interações entre o pesquisador, o equipamento, os músicos e demais presentes. Conceber o registro sonoro como um evento construído situacionalmente, através das relações, agenciamentos e mediações diversas, nos permite tratá-lo, nos termos de Bauman (1977) e Shieffelin (1998), como uma performance.⁵

Assim como a gravação pode ser percebida como performance, a própria escuta, já que capaz de produzir e dar sentido às músicas e aos sons ouvidos, é também uma ação, um evento, evidenciando as experiências, conhecimentos e mediações (Blacking, 1973, 2007; Feld, 2017; Frith, 1996, 2007; Hennion, 1993, 2011) implicados no ato de escutar (ou melhor, no escutar como ato). Quando ouvimos uma gravação como as de Théo Brandão, a

5 Bauman (1977), em seu clássico *Verbal Art How Performance*, entende "performance" como uma ação, um modo de comunicação que relaciona, através de diferentes formas expressivas (sons, gestos, imagens) os performers e a audiência em um determinado cenário (ou lugar) apropriado. Em sua perspectiva, a performance se caracteriza por seus aspectos "contingentes" (já que construídos nas interações concretas situadas no tempo e no espaço) e "emergentes" (já que, em virtude de sua realização, coisas acontecem, relações são produzidas e transformadas). A noção de "performance", longe de ser consensual na antropologia ou nas ciências humanas, vem sendo objeto de debates, acordos, desacordos e diferentes perspectivas (ver, entre outros, Bauman, 1977; Peirano, 2001; Schechner, 1988; Shieffelin, 1999; Tambiah, 1985; Turner 1987).

sensação é a de que somos transportados para o acontecimento, para a situação tal como se manifesta sonoramente nas falas, nos cantos, nas vozes e silêncios. Ouvir os sons captados pelo microfone de Théo Brandão há mais de cinco décadas (e que hoje nos chegam graças a uma cadeia de mediadores – pessoas, instituições, objetos e equipamentos) é uma forma de engajamento sensorial com o evento. A esse respeito, Makagon e Neunann (2009, p. 12, tradução minha) em um interessante estudo sobre o potencial da gravação em áudio como método para a pesquisa etnográfica, lembram que os “sons gravados – independentemente de sua temporalidade – preservam um senso de presença e imediatismo que inserem o ouvinte na cena”.

Se o som fez a conexão entre o folclorista e os músicos nas situações de gravação, é ele também quem me conecta com Théo Brandão, com os músicos, com as situações e as performances, com outras escutas e experiências, tornando uma etnografia (a minha) das (e com) gravações um exercício de escuta e interpretação dos sons, e o principal, das relações construídas por meio deles. Ao seguir os sons para me aproximar das trocas que Théo Brandão mantinha com seus interlocutores, esta reflexão, assim como o exercício do folclorista ao gravar, editar e classificar seu

material sonoro, podem ser pensados, nos termos de Feld (1994, 1996, 2004) como experimentos de *antropologia no som*.⁶

Para analisar as relações entre o pesquisador e seus colaboradores por meio dos sons registrados em sessões localizadas no tempo e no espaço, trato as próprias gravações como narrativas etnográficas. Narrativas sonoras que, muito embora produzidas e até certo ponto controladas pelo pesquisador, revelam vozes em geral suprimidas no texto escrito. Vozes estas que vêm nos lembrar, como salientava Fabian (2010), na linha do argumento de Feld, que *uma etnografia de é sempre uma etnografia com*.

6 Diferentemente de uma antropologia do som, que apesar de se ocupar do som, ainda se expressa através da escrita, uma antropologia no som o faz através da mediação do som - gravando, escutando, editando e produzindo representações sonoras. Nessa perspectiva, o som deixa de ser uma mera fonte de dados para a construção da narrativa escrita, e passa a ser compreendido como o meio, o conteúdo e a forma de comunicação e expressão do conhecimento etnográfico. Como esclarece Feld em entrevista concedida à antropóloga brasileira Rita de Cácia: "Agora estou pensando a acustemologia também de uma outra maneira: como conhecer o mundo não apenas pelo som, mas pela gravação do som" (Feld, 2015, p. 446). A ampliação do entendimento do que vem a ser "acustemologia" (termo cunhado por Feld para conceber a relação entre som, conhecimento e experiência), incorporando em seu escopo a gravação e o registro sonoro, ainda segundo ele, é um dos caminhos para a renovação do campo da antropologia do som. Como sugere e adverte em outra entrevista, cujo título é "Doing anthropology in sound" (Feld, 2004, p. 271): "Até que o registro sonoro seja apresentado e compreendido como uma tecnologia de mediação criativa e analítica, o que requer, assim como a escrita, habilidade, edição e articulação, pouco irá acontecer de interessante na antropologia do som". Fazer antropologia através do som envolve, entre outras habilidades, um aprendizado da escuta. Nessa antropologia no som, os sons, produzidos nos contextos de pesquisa e registrados pelo gravador do pesquisador, tornam-se fontes de conhecimento, experiência e interpretação tanto para os músicos quanto para o etnógrafo. Théo Brandão, quando realiza suas gravações, está produzindo com os demais participantes uma narrativa sonora do universo pesquisado. Indo além, podemos dizer que, se por um lado o som é um dos modos como Théo Brandão se aproxima e conhece o mundo que pesquisa, o som é o meio pelo qual acesso o modo como ele fazia pesquisa e se relacionava com seus informantes e interlocutores. Ambos os projetos (o dele e meu), embora distintos no modo como são apresentados (um através do som e o outro através de palavras), podem ser pensados como experiências distintas de antropologia sonora.

A coexistência no espaço e o compartilhamento do tempo que a gravação e a escuta revelam (sinal do que Fabian chama de “coetaneidade”⁷) evidenciam que o projeto e a práxis etnográfica sempre implicam relacionamentos, interações e negociações entre o pesquisador e os interlocutores. A dimensão humana e relacional da experiência e produção de documentação etnográfica em contextos de pesquisa é evidenciada por Cooley e Bartz (1997) quando dizem que “A reunião de dados etnomusicológicos é essencialmente um intercâmbio humano, e a qualidade da relação humana entre pesquisador de campo e especialista, aluno e professor, está no coração do esforço”. (Cooley; Bartz, 1997, p. VII, tradução minha).

Antes de mergulharmos no “coração do esforço” e na qualidade da relação que Théo Brandão manteve com os dois cantadores, vamos acompanhar algumas das influências e vivências que despertaram seu interesse pelo folclore e o conduziram às suas primeiras incursões de pesquisa e documentação.

7 Fabian (2013) usa o termo “coetaneidade” para se referir ao compartilhamento do tempo e à intersubjetividade presente nas interações comunicativas entre o etnógrafo e as pessoas e grupos pesquisados. Segundo ele, as estratégias retóricas da antropologia, especialmente em suas vertentes culturalista, estruturalista e estrutural-funcionalista, ao se valerem do uso recorrente de modelos e metáforas visuais e espaciais (texto, estrutura, organismo, sistema, padrão etc.), produziram distanciamento temporal (e espacial) entre o autor e aqueles sobre os quais escreve, gerando narrativas “sobre outros homens, num outro tempo” (Fabian, 2013, p. 160). Esse procedimento, já que pressupõe diferenciações entre “nós” e “eles”, acaba negando a “coetaneidade”, que, para ele, é uma condição epistemológica fundamental para um projeto etnográfico não colonialista.

Influências, repercussões e primeiras pesquisas

Nascido em 1907, no município de Viçosa, zona da mata alagoana, oriundo de uma família tradicional de senhores de engenho, Theotônio Vilela Brandão, em suas memórias, faz questão de lembrar como iniciou seu envolvimento com o universo do folclore e dos folguedos populares:

Vocês perguntarão, mas como vem esse interesse para você? Primeiro, realmente eu me criei passando férias no Engenho Boa Sorte, no engenho do meu avô, assistindo reisados, cavalhadas, cheganças, pastoris, porque naquele tempo não havia televisão, então as festas natalinas, com esses grupos que eram os grupos quase que de *com-media dell'arte*, saíam de município para município, eles saíam para se exibir nos diversos municípios. Isso naturalmente deixa cá dentro de nós uma repercussão que não desaparece, é indelével (Rocha, 1988, p. 28-29).⁸

A referência ao Engenho Boa Sorte, de seu avô, localizado em Viçosa, é reveladora das origens sociais de Théo Brandão. Descendente de duas importantes famílias da região – os Vilela, por parte materna, e os Brandão, pela paterna – Théo Brandão, com 10 anos, deixa Viçosa e migra para a capital Maceió, acompanhando seus pais. O costume de passar as férias no engenho, justamente no período natalino, o mais propício para a realização

8 Em outubro 1979, Théo Brandão concebe uma entrevista para o então diretor do Instituto Nacional do Folclore, Bráulio do Nascimento, como parte de uma série intitulada Depoimentos de Folcloristas Brasileiros. Em seu depoimento, Théo Brandão, que na altura gozava de prestígio e reconhecimento como um dos principais folcloristas brasileiros, assume um viés marcadamente autobiográfico e memorialista, esclarecendo-nos diversos aspectos de sua trajetória. Ao longo deste e dos próximos segmentos do texto, farei uso de trechos desta entrevista-depoimento que foi oportunamente transcrita por Rocha (1988).

dos folguedos populares, acabou gerando nele, como relata, um intenso envolvimento e empatia com tais as manifestações.⁹

Se o contato e a experiência com os folguedos na infância produzem, como salienta, uma *repercussão* intensa e duradoura *cá dentro de nós*, sua aproximação e gosto pelo folclore (como campo de conhecimento) também se dará por outras vias. Como recorda, seu pai, o médico e farmacêutico Manuel de Barros Loureiro Brandão, apreciador e leitor de livros de folclore, foi quem lhe apresentou e o incentivou a ler as obras dos principais folcloristas

9 Nesse sentido, a trajetória de Théo Brandão é um bom exemplo de como os jovens da sua geração, filhos e netos de membros da aristocracia rural, ao migrarem das antigas áreas de ocupação dos engenhos para a cidade em busca de uma formação intelectual e profissional distinta da de seus antepassados, mantinham laços afetivos duradouros com a vida dos engenhos. Como aponta Diegues (1949 [2012]), o engenho de açúcar, enquanto instituição total (base da vida econômica, social, política, cultural e religiosa) vinha atravessando, desde o final do século XIX, um processo de transformação ocasionada tanto pelo aparecimento das usinas quanto pela mudança do eixo econômico, do nordeste para o sul e sudeste, com a ascensão da economia cafeeira e da industrialização. Período este, como argumenta Albuquerque (2009 [1999]), que coincide com a emergência da ideia de cultura nordestina, propagada por uma elite intelectual de forte ascendência aristocrática, como era o caso de Gilberto Freire, mentor e organizador do chamado “Movimento Regionalista e Tradicionalista”. Nesse imaginário, a região é definida por seu caráter tradicional e rural (sustentado no latifúndio, na monocultura, no sistema patriarcal e escravista). O saudosismo e a identificação com a “vida” e “paisagem” do engenho – termos que aparecem no subtítulo do livro “Nordeste”, publicado por Freire em 1937 e que, na interpretação de Albuquerque, representou um dos marcos fundadores desse ideário de “invenção” do Nordeste — podem ser notados no caso de Théo Brandão quando, em carta enviada ao seu primo Aloísio Vilela, no ano de 1928, assim se expressa: “e como você, porque não perdi a constituição de sertanejo e de nordestino, eu amo toda esta paisagem, a casa grande, o engenho, o canavial, o roçado etc. e toda esta vida: a pegada do boi, a plantação, a moagem, o coco, o reisado” (Rocha, 1988, p. 198). A influência de Freire no pensamento de Théo Brandão é mais uma vez explicitada por este quando, no mencionado depoimento que concedeu ao então diretor do Instituto Nacional do Folclore, esclarece que se tornou seu discípulo através da leitura dos artigos que o “Mestre de Apicucos” escrevia no jornal Pernambucano “A província”, lido semanalmente por ele entre 1928 e 1929, justamente no período em que escreve para Vilela se auto identificando como sertanejo e nordestino. As conexões de Théo Brandão com Gilberto Freire e com o ideário regionalista, aqui sinalizado, merecem um estudo a parte.

de então, como Gustavo Barroso, João Ribeiro, Lindolfo Gomes e Leonardo Mota. Théó Brandão diz que foi por meio destas leituras que ele e seu primo, Aloisio Vilela, tiveram contato com estes autores e com suas ideias em torno do folclore.¹⁰

Figura 2 - Aloisio Vilela, Câmara Cascudo e Théó Brandão



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

10 José Aloísio Brandão Vilela, que também se tornou um respeitado folclorista, participante ativo do chamado movimento folclórico brasileiro (Vilhena, 1997), foi um grande parceiro e cúmplice de Théó Brandão. Os dois eram primos maternos, conviveram na infância e compartilharam o interesse pelo folclore. Vilela veio a falecer de modo trágico, em um acidente de carro, em setembro de 1976, quando se deslocava de Viçosa, cidade onde sempre viveu, para ministrar palestra em Aracaju a convite da Comissão Sergipana de Folclore. Dentre suas publicações, o destaque é o livro *O Coco de Alagoas*, prefaciado em sua primeira edição, de 1961, por Câmara Cascudo.

Esse interesse será confirmado e lapidado posteriormente, quando trava contato direto com o campo intelectual e com determinadas figuras influentes. A primeira grande influência nessa direção ocorre ainda durante seus estudos na faculdade de medicina da Bahia, entre 1924 e 1928, quando conhece o também alagoano Arthur Ramos, três anos à sua frente no curso, e que, na época, já gozava de algum prestígio intelectual. Conhecedor e divulgador da teoria psicanalítica de Freud e do culturalismo norte-americano, Ramos, nesse período, começava também a demonstrar interesse pelo estudo do negro e da herança africana na sociedade brasileira (Barros, 2005; Duarte, 1999). O contato e a aproximação com as ideias e com a pessoa de Arthur Ramos foi fundamental na formação e trajetória de Théo Brandão, a ponto de ele, na mesma entrevista, dizer que Ramos foi *“uma das influências que me levaram para o folclore”*.

A influência de Arthur Ramos, todavia, não se fez somente no plano das ideias, sendo responsável também pela inserção de Théo Brandão no círculo social de intelectuais e estudiosos que se mobilizavam para organizar esse campo de estudos. Destaca-se que foi Ramos quem o convidou, em 1941, para se juntar à recém-fundada Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia,¹¹ em cujas reuniões conheceu intelectuais como Câmara Cascudo, com quem cultivou grande e duradoura amizade, e Renato Almeida, o principal articulador do Movimento Folclórico

11 A Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (SBAE), criada e dirigida por Arthur Ramos, de 1941 até sua morte, em 1949, embora de curta duração, teve importante papel nos debates raciais do período, tendo elaborado manifestos e divulgado mensagens contra as perspectivas e teorias racistas vigentes. A esse respeito, ver Azeredo (1986).

Brasileiro (Vilhena, 1997), com quem trabalhará intensamente durante toda a vida.

Outra referência que teve participação decisiva em sua trajetória (e invenção) como folclorista foi o também alagoano Manuel Diegues Júnior. Théo Brandão chega a dizer, referindo-se a Diegues, que foi "*ele que me inventou como folclorista*", aludindo a um texto de Diegues que, dedicado "*ao folclorista Théo Brandão*", comentava seu artigo *Folclore e educação infantil*, publicado em 1931.

Diegues, que veio a se tornar importante personagem das Ciências Sociais brasileiras, tendo sido presidente da Associação Latino-Americana de Sociologia (Alas) em dois mandatos (entre 1964 e 1969) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), de 1966 a 1974, além de professor de Antropologia Cultural e Diretor do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), foi também um mediador fundamental para o sucesso do Movimento Folclórico Brasileiro, especialmente no período em que atuou como diretor-geral do Departamento de Assuntos Culturais do então Ministério da Educação e Cultura (DAC-MEC), de 1974 a 1979 (Faria, 1993; Vasconcelos Filho, 2012).

Ainda de acordo com os registros de Théo Brandão, graças a Diegues seu nome foi indicado para secretário geral da Comissão Alagoana de Folclore, criada em abril de 1948, e para integrar, em 1961, o grupo de conselheiros do Conselho Nacional de

Folclore.¹² Além destas indicações para cargos no âmbito do Movimento Folclórico, a articulação de Diegues foi decisiva para a escolha de Alagoas como sede da IV Semana do Folclore Nacional, em 1952, considerada uma das mais importantes realizações do Movimento.¹³ Passados pouco mais de vinte anos da memorável semana, em 1977, Diegues novamente será decisivo por ter agilizado o patrocínio do DAC, por ele dirigido, que viabilizou a realização da V Festa do Folclore Brasileiro na capital alagoana.

Na referida entrevista à Bráulio do Nascimento, Théo Brandão, ao ser indagado sobre suas primeiras pesquisas de campo, recorda-se que, nos idos dos anos 1930, foi organizada, em Maceió, uma Semana de Estudos Afro-Brasileiros. A pedido de Aurélio Buarque de Holanda, outro alagoano, organizador da semana, ele foi convidado a escrever um trabalho sobre o folclore negro de Alagoas. A questão era: como realizar uma pesquisa sobre este tema? De que modo a viabilizar em pouco tempo? Quem procurar? A solução para enfrentar um assunto, então distante de suas

12 O Conselho Nacional de Folclore reunia os principais nomes da Comissão Nacional de Folclore e era a instância responsável pela tomada de decisões acerca dos rumos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Na gestão de Edison Carneiro (1961-1964), o Conselho foi ampliado para 12 integrantes, dentre os quais Théo Brandão (Vilhena, 1997).

13 A IV Semana do Folclore Nacional ficou marcada na história do “movimento folclórico” como sendo o momento em que os folcloristas reunidos definem o “folguedo” como sendo o objeto privilegiado de estudo e documentação na pesquisa folclórica. Em seu balanço histórico sobre os estudos de folclore no Brasil, Carneiro (1962) entende essa opção pelo “folguedo” como um avanço qualitativo nos estudos de folclore (não à toa, no título do artigo aparece o termo “evolução” para se referir a esse movimento em direção ao folguedo). Théo Brandão assim se refere à semana: “eles todos acharam que a semana tinha sido tão boa, tinha tomado um vulto tamanho que não se devia fazer mais nenhuma semana, porque já tinha sido quase um congresso” (Rocha, 1988, p. 32). De fato, após a IV Semana de 1952 o “movimento” só organizou congressos nacionais – Curitiba (1953), Salvador (1957), Porto Alegre (1959), Fortaleza (1963) – além de um congresso internacional, em São Paulo (1954).

preocupações (o tema de seu interesse era inicialmente a medicina popular), foi em grande medida familiar. Como ele explica, para fazer essa pesquisa “*saí com os meus primos pelos engenhos a coligir dados sobre o folclore negro*”.¹⁴

Enquanto essa pesquisa foi realizada com os trabalhadores negros dos antigos engenhos, outras investidas, notadamente sobre medicina popular, eram viabilizadas com seus tios e sua própria mãe:

Minha mãe sabia de muita coisa e, claro que sendo filha de senhor de engenho, aprendera muitos remédios caseiros e muitos remédios dela curavam. Tive depois meu primo Sinfrônio Vilela, poeta popular que chegou a exercer o ofício de curandeiro e que era uma enciclopédia viva de medicina popular; ainda está vivo com 87 anos e que, em conto popular e medicina popular é um grande informante. Foi informante de Vilela, companheiro de andanças nas pesquisas de Vilela, meu e de José Maria Melo (Rocha, 1988, p. 29-30).

Paralelamente a pesquisas com seus parentes e os negros trabalhadores dos antigos engenhos, a maioria de suas investidas etnográficas iniciais se deu em outro espaço que lhe era também próximo – o consultório médico. Como ele enfatiza, o interesse cultivado pelas práticas e concepções populares de cura era, em grande medida, motivado pelas observações que fazia no ambulatório, quando as mães levavam seus filhos para com ele se consultar:

14 O resultado dessa incursão pelos engenhos foi publicado em 1938/39 na Revista do Instituto Histórico de Alagoas com o título “Da África e da Europa ao Brasil”.

Eu nunca fui um homem de sair por aí para fazer uma pesquisa de campo, pelo menos no começo, não havia ciência social nessa época, e eu fazia pesquisa no ambulatório de Puericultura e Pediatria, isto é, eu consultando as mulheres que vinham se consultar comigo, trazia o pescoço cheio de botões de ceroulas, com saquinhos amarrados no pescoço dos meninos. Era com elas que eu colhia os primeiros materiais de puericultura e medicina de folc, credices superstições. Era no próprio ambulatório de pediatria, era no exercício da minha atividade como médico (Rocha, 1988, p. 29).

Figura 3 - Théó Brandão em seu consultório



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

Com essas informações pontuais sobre sua trajetória, já podemos vislumbrar como, com quem e em quais circunstâncias Théó Brandão desenvolveu suas primeiras pesquisas. Se a An-

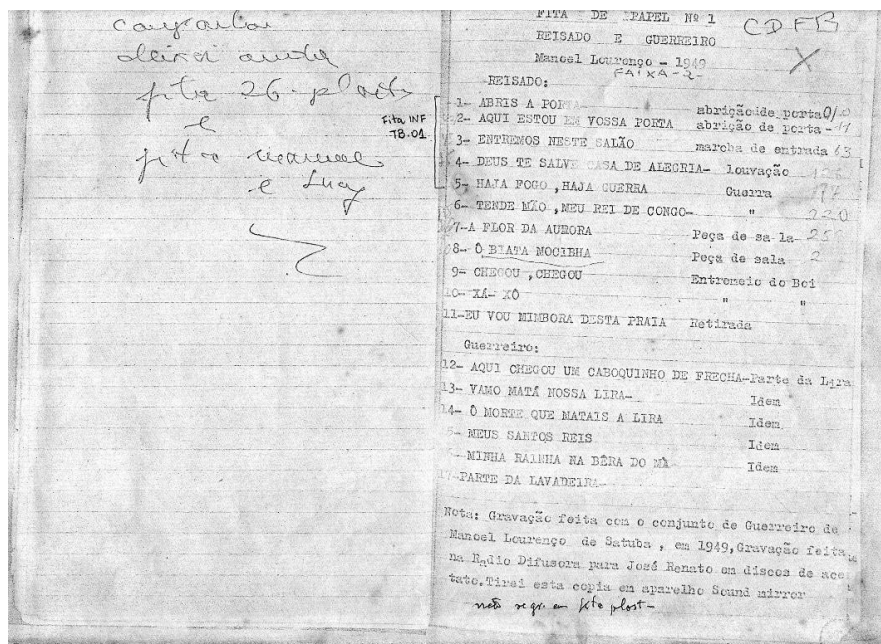
tropologia, como sugere Peirano (1999), sempre implica alguma dimensão de alteridade em relação aos seus temas e objetos de estudo, o caso em tela revela que a busca de Théo Brandão não foi em direção a um “outro” distante social, cultural e espacialmente, mas, sim, rumo ao que lhe era próximo e familiar – seja pesquisando mulheres das classes populares em seu ambulatório ou tomando informações com seus parentes e familiares ou mesmo quando os pesquisados eram os negros dos engenhos, o que se observa é que a interação entre o pesquisador e os pesquisados é mediada pelas relações familiares, de trabalho e por duradouros afetos. Vejamos, a seguir, partindo de dois casos, como tais relações foram sendo construídas ao longo do tempo.

Manoel Lourenço: “nosso principal informante”

“Agora temos uma peça de entrada: aqui estou em vossa porta”. A voz que ouvimos logo na abertura da gravação, ocorrida em 1949, na sede da rádio difusora, em Maceió, é de Théo Brandão. Como de costume, a voz do pesquisador, pausada, firme e direta, é a primeira a ressoar, apresentando as faixas que serão em seguida ouvidas. Estamos diante de uma sessão de gravação com o grupo de guerreiro do mestre Manoel Lourenço, embolador de coco e cantador, com quem o folclorista alagoano realizou diversos registros no decorrer de uma década de contato entre os dois. Após as palavras de Théo Brandão e o breve silêncio que se segue, tem início o canto da *peça* com Manoel Lourenço seguido de coro: “*aqui estou em vossa porta / feito feixinho de lenha / esperando*

pela resposta / que de vossa boca venha / aqui estou em vossa porta / em figura de raposa; esperando pela resposta / que de vossa boca corra". O conjunto é formado por sanfona, pandeiro, ganzá e tambor. Entre uma quadra e outra, enquanto os músicos tocam o estribilho instrumental, ouvimos gritos e interjeições vocais de Mateus, personagem cômico que integra o conjunto dos brincantes do folgado e que também se faz sonoramente presente na situação.

Figura 4 - Catálogo das Gravações Folclóricas



Fonte: Acervo MTB/UFAL.

O registro que agora me inspira a iniciar este segmento é hoje acessível graças a uma cadeia de mediadores que tornaram um encontro fortuito, ocorrido a 71 anos atrás, em um documento

sonoro duradouro. Ao lado das presenças do folclorista, munido de seu equipamento de gravação e dos técnicos e aparelhagens do estúdio, o registro sonoro só foi possível porque os músicos, integrantes do grupo liderado por Manoel Lourenço, se dispuseram a cantar, tocar e a ter suas *peças* gravadas.

O encontro e a gravação nos estúdios da rádio, todavia, não foi o primeiro encontro nem o primeiro registro que Théo Brandão fez com Manoel Lourenço, ocorrido um ano antes, em um espaço bem familiar para o folclorista: o Engenho Boa Sorte. Na altura com 41 anos, e já reconhecido como folclorista, o principal de Alagoas, ele retorna ao lugar onde sua família fincou raízes e onde férias memoráveis foram vividas em sua infância. Só que agora tinha uma motivação especial: conduzir sessões de gravação com músicos e cantadores do seu torrão natal. Não dispomos de muitas informações sobre as condições de realização dessa viagem, mas ela se torna de suma importância, pois nela o folclorista utilizou pela primeira vez seu recém-adquirido equipamento de gravação – um aparelho *reco play* que gravava discos de acetato de cinco polegadas e que, posteriormente, como o próprio Théo Brandão revela em seu *Catálogo das Gravações Folclóricas*, foi por ele adaptado para gravar discos de oito polegadas.¹⁵

15 Ele assim se refere ao equipamento: "O aparelho reco play foi o primeiro aparelho de gravação que possuí. Comprado em 1948, gravava pequenos discos de acetato - 5 polegadas, com disco guia como trilha. Consegui modifica-lo e assim gravar discos de 8 polegadas que se encontram no álbum nº 3. Para ele é que comprei o microfone dinâmico atualmente em uso [o ano que escreve é 1960] com o web cor [trata-se do terceiro equipamento utilizado pelo folcloristas, que grava em fitas rolo de plástico, e foi usado por ele até o final da década de 1960] em vista da fragilidade do microfone de cristal. Foi adquirido pelo preço de [...]" (Brandão, 1960).

Quando visualizamos estas primeiras gravações como um todo, elas estão separadas, de acordo com a organização e classificação do próprio folclorista, em dois álbuns, que correspondem ao tipo de suporte usado (discos de 5 e 8 polegadas), compreendendo um total de 33 discos.¹⁶ Com relação ao conteúdo das gravações, 6 dos 12 discos que integram o primeiro álbum são dedicados ao gênero musical denominado desafio de viola e foram produzidos com os cantadores Otávio e Limeira. Estas gravações foram realizadas, segundo informações contidas no catálogo, no próprio Engenho Boa Sorte (e posteriormente regravadas em fitas de papel). Os demais discos apresentam registros dos seguintes folguedos: baianas (4 discos), que ficamos sabendo se tratar do grupo do mestre Berto do Poço (bairro popular de Maceió); guerreiro (1 disco); fandango, reisado e pastoril (que integram o último disco deste conjunto). De acordo com a notas escritas pelo folclorista, sabemos que o pastoril e o reisado também foram gravados no Engenho Boa Sorte, “*com o povo de casa, Vivaldo, Eloi, Ligia e etc*”. Já no guerreiro e no fandango, o intérprete é José Soares, a quem Théo Brandão se refere como um empregado seu. Uma das faixas, inclusive, traz o título *Usina Boa Sorte*, em clara alusão ao antigo engenho (transformado em usina) pertencente à família do folclorista.

16 Esses discos lamentavelmente se encontram em avançado estado de deterioração nos arquivos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), em Alagoas, mas por sorte parte de seu conteúdo havia sido regravado pelo próprio Théo Brandão em fitas magnéticas de plástico, estas por sua vez foram duplicadas pelo Instituto Nacional de Folclore, como já comentei.

Já o segundo álbum, que me interessa particularmente, compreende 15 discos de 8 polegadas, dos quais 11 são dedicados ao reisado e guerreiro de um mesmo grupo, tendo como mestre Manoel Lourenço, que viria a ser uma figura importante para Théo Brandão. Manuel Lourenço se tornaria o seu principal *informante* (termo usado por ele) nas pesquisas sobre o reisado desenvolvidas na década de 1940 e publicadas em 1949 com o título *Reisado Alagoano*.¹⁷

De acordo com informações fornecidas, notadamente em relação às datas e aos locais onde o pesquisador recolheu, com Manoel Lourenço, os cantos transcritos no livro, nota-se que Théo Brandão se encontrou com Manoel diversas vezes entre 1943 e 1948, antes, portanto, de adquirir seu equipamento de gravação. Observando onde aconteciam esses encontros, percebe-se que, inicialmente, haviam ocorrido em Maceió (1943 e 1944) e depois passaram a ocorrer no Engenho Salgado, em Pilar (1945, 1946 e 1947), local onde Manoel ensaiava seu reisado naquele período.

Em relação aos registros propriamente ditos que se seguem ao de 1948 no Engenho Boa Sorte, o primeiro deles, já em fita de rolo e não mais em discos de acetato, aconteceria naquele mesmo ano, só que na residência do folclorista, em Maceió. Nessa ocasião, Lourenço estaria junto do cantador Rochinha (que ocupava

17 Com esse trabalho, Théo Brandão foi agraciado com o 1º prêmio no Concurso de monografias sobre o Folclore Nacional, instituído pela Discoteca Pública Musical do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Ao final do estudo, quando apresenta seus "informantes", refere-se a Manoel Lourenço como sendo "um dos melhores mestres da atualidade e nosso principal informante" (Brandão, 1949, p. 81).

a função de Mateus no seu reisado) e ambos, acompanhados do coro de vozes femininas e de um pandeiro, executaram *cocos ou rodas*, nomeados por Théo Brandão em uma série de variações: “*coco de balamento, coco de embolada, rodas de tropel, roda de passeio e roda de valsar*”.¹⁸

Em um outro conjunto de registros, Manoel Lourenço já aparece em companhia de um cantador de nome João Grosso. Não sabemos exatamente a data nem o local, mas trata-se de uma sessão de gravação em que, como naquela que a precedeu, os solos dos cantadores alternam-se com o canto feminino em coro. No entanto, diferentemente do registro anterior, centrado nos gêneros musicais *cocos e rodas*, esse registro se concentra no repertório de cantigas de maracatu, reisado, guerreiro, quilombo e baiana. Diferentemente ainda dos registros anteriores, nos quais se percebe um maior desenvolvimento das cantigas, as gravações agora são bem mais curtas, e Théo Brandão se limita a gravar um pequeno trecho da melodia.

O folclorista vai explicar que a redução e o corte nos registros se deram por razões financeiras, que o impeliam a economizar as fitas, gravando somente o necessário para a compreensão da melodia da música

18 Ouvindo as gravações e consultando o catálogo (como ele escreve e classifica este mesmo repertório) chama atenção o domínio de Théo Brandão em relação às musicalidades e sonoridades populares. Tal familiaridade e proximidade, que aparece nesse exemplo com o uso apropriado dos termos “nativos” próprios do universo dos cocos e emboladas, estende-se a outros repertórios pesquisados e documentados, como veremos mais adiante em relação à cantoria.

Isso é o que eu digo, é que o financiamento era feito pela minha própria bolsa, eu não tinha universidade, nem secretaria de educação nem coisa nenhuma, e então, eu tinha que poupar o material, as vezes gravava apenas o começo da música .. quando fui gravar a chegada, foram três fitas da chegada, então eu mandava que eles cantassem e só as primeiras coplas eu registrava, as outras eu copiava a mão para poupar claro o material. (Rocha, 1988, p. 34).

Manoel Lourenço ainda está presente na coleção em mais um registro – justamente naquele mencionado acima, que aconteceu nos estúdios da rádio difusora, em Maceió, em 1949. Observando a relação entre o folclorista e o mestre, tal como revelada pelas gravações, percebe-se que ela foi intensa (com diversos encontros, em diferentes situações) e se desenrolou por uma década (entre o início dos anos 1940, quando Théo Brandão iniciou suas pesquisas sobre reisado, e 1949, quando encontramos o último registro com Manoel Lourenço). Não sabemos exatamente as razões pelas quais o mestre não aparece mais nas gravações após esta data. No entanto, o que se sabe é que, em 1951, quando o livro *Reisado Alagoano* foi publicado, o afamado cantador e principal colaborador de Théo Brandão no período se encontrava no Rio de Janeiro trabalhando e ensaiando para o Teatro Folclórico Brasileiro.¹⁹ Até o presente momento da pesquisa, não encontrei maiores dados que expliquem o paradeiro de Manoel Lourenço,

19 O Teatro Folclórico Brasileiro foi um grupo teatral criado no Rio de Janeiro por Haroldo Costa e Solano Trindade. em 1949. e se destacou, na linha de outras companhias como o Grupo dos Novos e o Teatro Experimental Negro (TEN), por trabalhar com elementos do folclore e da cultura negra, levando para os palcos cocos, maracatus, sambas, frevos e pontos de macumba (Lima, 2012).

mas não seria estranho pensar que esse deslocamento do mestre alagoano para a capital tenha sido mediado pelo folclorista que tanto o estimava e o admirava.

Manoel Nenen: “Adeus doutor Théo, até outro dia”

Se a relação entre Théo Brandão e Manoel Lourenço perdeu por uma década, com o poeta, cantador e repentista Manoel Floriano Ferreira (1884-1979), Manoel Nenen, considerado pelo folclorista o maior cantador do sertão alagoano, foi ainda mais duradoura e, em determinados momentos, dramática. Consultando as gravações que o folclorista realizou com o cantador em três ocasiões – em 1957, na fazenda Boa Sorte, e quase dez anos depois, em 1968, em duas ocasiões, em sua residência –, ficamos sabendo que o primeiro encontro entre os dois se deu em 13 de novembro de 1933, quando Manoel Nenen, na época com 49 anos, retornava à cidade de Viçosa, onde passou sua infância e mocidade. Na ocasião, o cantador havia sido convidado pelo tio materno de Théo Brandão, Olegário Brandão Vilela, para se apresentar, no então Engenho Boa Sorte, para um grupo de jovens intelectuais, entre os quais Théo Brandão.

Cinco anos transcorridos deste primeiro contato, há um novo encontro entre Théo Brandão e Manoel Nenen, por ocasião das festividades juninas, agora na residência de veraneio do folclorista, a beira mar, no bairro de Jatiúca. Como revela no artigo *Uma imagem poética de Manoel Nenen* (Brandão, 1977), na véspera do São João de 1938, como de costume, Théo Brandão armou em sua casa

uma fogueira e convidou amigos para juntos celebrarem o dia do santo popular. Para abrilhantar a noite festiva, havia um convidado de honra: o cantador Manoel Nenen. De acordo com a descrição de Théo Brandão, naquela noite Nenen cantou durante três horas (até quase meia noite) para uma plateia atenta e seleta, que contava com personalidades como Manuel Diegues Junior, Aurélio Buarque de Holanda e José Aloízio Vilela. Foi nessa ocasião e na presença da ilustre plateia que “Manoel Nenen empregou pela primeira vez uma de suas mais belas e vigorosas imagens poéticas, das mais elaboradas e cintilantes de toda a literatura oral brasileira” (Brandão, 1979, p. 4). Trata-se dos versos “*As águas do rio da vida / faz barra no mar da morte*” que serão utilizados como mote para desenvolvimentos improvisados pelo cantador.²⁰

Esses dois encontros entre Théo Brandão e o cantador ocorridos na década de 1930, quando o primeiro iniciava sua trajetória como folclorista, ficaram registrados em sua memória e nos seus escritos, mas não em gravações. Três outras situações de encontro entre eles (uma em 1957 e duas em 1968) foram registradas – a primeira, em Viçosa, na fazenda Boa Sorte, e as demais em Maceió, na casa de veraneio do folclorista.²¹

No primeiro destes encontros, como podemos acompanhar ouvindo a gravação, Théo Brandão, dirigindo-se ao cantador,

20 O mote, na cantoria, é um verso ou um conjunto de versos utilizado como tema para ser desenvolvido pelos cantadores durante seus improvidos cantados. Para uma reflexão etnográfica sobre a prática e a poética do improviso nas cantorias, ver Sautchuk (2012).

21 Da Coleção Théo Brandão, que abrange 79 documentos sonoros e integra o Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral, 10 fitas são dedicadas à Manoel Nenen, sempre acompanhado de outros cantadores - Joaquim Victorino (8 fitas), Amaro (1 fita) e Mauro (1 fita).

pergunta: “*Você se lembra ainda daquele dia que você cantou para mim lá na casa do doutor Olegário*”? Ao que o poeta responde: “*Lembro*”. Théo então segue: “*Naquela tarde que eu mandei lhe buscar e depois ficamos conversando muito até a madrugada*”. Manoel então pontua: “*Conversando e escrevendo*”, ao que o folclorista esclarece: “*é, e eu escrevendo, bom, naquele tempo precisava escrever, agora não precisa escrever, é só falar né?*”.²²

Em seguida, o folclorista, novamente se dirige ao cantador, é lhe interroga: “*Se lembra ainda de umas glosazinhas daquelas aí*”? Ao que ele responde: “*me lembro*”. Théo Brandão, em tom imperativo: “*Então faça aí .. quando a tarde vem caindo/ minhas ideias vem chegando... você lembra dessa glosa aí?*”. Diante desse pedido/comando, Manoel Nenen começa a declamar a glosa.²³

Terminada a glosa, a gravação segue com o som da afinação das violas, instrumento que, ao lado do canto, distingue sonoramente a cantoria de viola como estilo musical. Ao lado de Manoel Nenen e de Théo Brandão, está presente nesta sessão de gravação o cantador e poeta Joaquim Victorino. O som da afinação das violas é interrompido (a sensação é de que a fita foi cortada e editada) e a gravação reinicia com a voz de Manoel Nenen, a pedido de Théo Brandão, percutindo cada corda de seu instrumento enquanto as enumera como “primeira, segunda, terceira, quarta e quinta”.

22 Nessa passagem da conversa entre Manoel Nenen e Théo Brandão, ambos explicitam como o uso do gravador (substituindo as anotações) transforma a relação entre eles (Brady, 1999). Para uma interessante reflexão sobre as implicações do uso do gravador em contextos de pesquisa etnográfica, recomendo o texto de Goody (2001).

23 Glosa é termo que se refere à declamação de versos improvisados sem acompanhamento instrumental.

Após Nenen, é Victorino quem toca cada corda separadamente, da primeira (mais aguda) para a quinta (mais grave).²⁴

Depois dessas explicações, Théo Brandão se dirige novamente aos cantadores com uma série de perguntas:

TB: “Mas a sua viola, Manoel Nenen, foi feita por você?”.

MN: “Foi sim senhor”.

TB: “qual é a madeira que fabrica?”.

MN: “É madeira compensada, imbuia”.

TB: “Imbuia compensada?!”.

MN: “É sim senhor”.

TB (Agora, para Francisco Victorino): “E a sua, não é não ? Mas a sua é viola ou violão?”

FV: “A minha é um violão transportado a viola”.

TB: “Quer dizer, a corda é de violão mas tá afinado para viola, é isso?”.

FV: “É”.

TB: “Agora vocês vão cantar e tocar isso que vocês chamam de ..essa música que vocês tocam antes de começar a cantoria.. como é que vocês chamam?”

MN: “baião”!

TB: “Baião ou baiana”?

FV: “Baião!”

TB: “Nunca chamaram baiana?”

MN: “Não senhor”

A gravação é novamente interrompida e, quando retorna, já se ouve a batida das violas dando o som e o ritmo para o *baião*,

²⁴ A afinação dos instrumentos musiciais em contextos religiosos e festivos vem despertando meu interesse e foi assunto de dois recentes artigos (Chaves 2021a e 2021b).

executado no início das cantorias, como explicam os cantadores. Composta por *sextilhas*, *décimas*, *martelo agalopado*, *dez pés em quadrão*, de acordo com as informações dadas pelo próprio pesquisador em seu catálogo, a cantoria neste dia durou aproximadamente 97 minutos.

Figura 5 - Catálogo das Gravações Folclóricas

FITA ELÁSTICA Nº 18
LADO A
CATEGORIA DE VIOLA
MANOEL NENEM E JOAQUIM VITORINO

- 1- Início e glória: Quando a tarde vem calma-1/17
- 2- Informações e toque de baíão-
- 3- Apresentação- 18 a 34
Elogio a Viçosa- 35 a 43
Elogio ao Dr. Olagário- 44 a 51
- 4- Vária- 52 a 60
Viçosa Alagoas- 61 a 65-
Descejoada- 66 a 70-
Morta- 71 a 87
- 5- Elogio a Viçosa- 90 a 95
" aos presentes 96 a 102-
- 6- Trecho desgruado
Nenem- 103 a 111
Recebidanças- 112 a 115
Milheres de Nenem- 116 a 126
- 6- Milheres Nenem- 127 a 129
Mãe de Vitorino- 130 a 135
Reconhecimento- 136 a 152-
Recebidanças- 153 a 175
- 8- Marcha- violão e repicão de viola
- 9- Viçosa e o bango da poesia- 176 a 187
- 10- Nas cordas de uma viola o cantador- 188 a 193
- 11- Quem tem casa tem saudade- 194 a 199

Nota- as numerações da seqüência correspondem aos locais em que a cantoria mudou de música ou interveio para por exemplo, toque de baíão, etc. ou de um instrumento para outro.

Fonte: Acervo MTB/UFAL.

No terceiro encontro gravado, que também acontece na residência do folclorista, em 16 de fevereiro de 1968, além de Théó Brandão e Manoel Nenen, na época com 84 anos de idade, estava presente o cantador de nome Amaro, que ficamos sabendo ser de Caruaru, Pernambuco. A gravação principia com as seguintes palavras de Théó Brandão: “*gravação, gravação ou regravação da cantoria feita por Manoel Nenen em companhia do violeiro Amaro,*

de Caruaru, no dia 16 de fevereiro de 1968 por ocasião de sua visita à Jatiúca, em Maceió”. Após estas palavras, que parecem ter sido gravadas posteriormente e editadas por Théo Brandão, ouvimos, em um áudio (provavelmente o original) com muito ruído, outra entrevista do folclorista com o cantador.

A conversa segue, e entre uma informação e outra, ficamos sabendo que Manoel Nenen nasceu em Bom Conselho, na fronteira entre Alagoas e Pernambuco, passou sua infância em Viçosa, começou a cantar aos 15 anos de idade e, ao longo da sua trajetória de cantador, já cantara com mais de 90 cantadores, entre os quais o afamado Pinto Teixeira (Pinto do Monteiro), de São José do Egito, “o mais falado do sertão” (Nunes, 2014).

Manoel ainda relata que deixou Viçosa em razão de desentendimentos com um fazendeiro de nome Zé de Freitas, por conta de um roçado de algodão plantado por ele na propriedade do fazendeiro e pelo qual este não quis pagar o valor devido. Esse desgosto fez com que ele migrasse para a cidade de Toritama, em Pernambuco, onde residiu por 16 anos, até retornar e se fixar definitivamente em Alagoas. No momento da entrevista, Manoel, que residia em Palmeira dos Índios, se queixava de sua saúde, debilitada pela paralisia nas pernas que o impedia de caminhar e trabalhar. Acompanhando a gravação, meio que abruptamente Manoel muda o tom da conversa, começa a declamar uma *glosa* e, em seguida, inicia a afinação de sua viola. Ouvimos algumas interrupções do áudio seguidas de cortes, até que novamente o som retorna com os cantadores já em ação, improvisando

sextilhas. A sessão de gravação, naquele dia, foi breve e não ultrapassou vinte minutos.

Na última gravação que Théo Brandão fez com Manoel Nenen, Joaquin Victorino e um cantor de nome Mauro Barbosa estão presentes. A sessão acontece na residência do folclorista, quatro meses depois da anterior, em 12 de junho de 1968. Nessa ocasião, Théo Brandão realiza mais uma entrevista com o cantador. Ao que tudo indica, como no registro anterior, as únicas presenças na situação, além dos cantadores, são Théo Brandão e seu equipamento de gravação. Na cantoria, com duração de aproximadamente noventa minutos, os cantadores desenvolvem em versos *sextilhas*, *décimas*, *mourão de sete pés* e *quadrão*.

Partindo de um padrão rítmico e melódico reconhecido, cada cantador se expressa de um modo próprio, criativo – tanto no jeito de tocar a viola como no canto –, o que torna a cantoria uma conversa e ao mesmo tempo um embate poético. A amistosidade entre os cantadores sempre corre o risco de se transformar em provocações, desafios e até insultos. A esses momentos de disputa, Théo Brandão se refere como “*trechos de desagravo*”. Esta memorável sessão de gravação se encerra com os cantadores, em homenagem ao folclorista doutor, cantando uma sextilha com o tema “*adeus, adeus, doutor Théo / adeus, até outro dia*”.

E esse outro dia, mencionado na cantoria, tardou, todavia, chegou. Em 1977, durante a já mencionada V Festa do Folclore Brasileiro, que reuniu importantes nomes do Movimento Folclórico, novamente temos notícias do já velho e debilitado Manoel

Nenen.²⁵ De acordo com o relato de Rocha (1988), naquela ocasião, ele, acompanhado do maestro Aloysio de Alencar, responsável pelo setor de música da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e do técnico de som José Moreira Frade, foram ao encontro de Manoel Nenen em Palmeira dos Índios, e lá realizaram o que viria a ser a última gravação com o cantor.²⁶

Ainda de acordo com o relato de Rocha, o estado de saúde e as condições de vida do cantor eram precários, e Théo Brandão, sensibilizado pela situação do cantor, tomou a iniciativa de levá-lo para uma casa de idosos em Maceió, onde Manoel Nenen passou seus dois últimos anos de vida, recebendo, vez por outra, a visita do folclorista. Nestas visitas, segundo Rocha, Théo Brandão lembrava trechos da vida de Manoel Nenen, ao que

O poeta, com grandes dificuldades, fazia um riso maroto, como a afirmar o que o mestre dizia. Interessante é que no primeiro encontro entre Théo e Nenen, o mestre estava eufórico, nervoso, Nenen olhou para ele e o conheceu, começou a dizer forte: 'é o doutor ...é o doutor' afirmava feliz! Num domingo, 7 de outubro de 1979, falecia o incansável batalhador, poeta que um dia criou lapidares versos que diziam: as águas do rio da vida / faz barra no mar da morte. (Rocha, 1988, p. 88-89).

25 A realização, em Maceió, desse importante evento acontece juntamente com a inauguração do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore em sua nova e definitiva sede (cf. Dantas; Lobo; Mata, 2008).

26 Essa gravação, que ainda não consegui acessar, faz parte da Coleção Alagoas, que assim como a Coleção Théo Brandão integra o Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore – Música Folclórica e Literatura Oral (1983), e contém gravações realizadas em Alagoas (Maceió e Palmeira dos Índios), durante a V Festa do Folclore Brasileiro, de 21 e 23 de agosto de 1977.

Métodos, mediações e práticas de colecionamento em contraponto

A documentação do folclore musical alagoano, como estamos vendo até aqui, foi uma preocupação constante e permanente na trajetória de Théo Brandão, muito embora o folclorista não se considerasse entendedor de música e nem a música fosse, de fato, o tema central em seus estudos e reflexões. É ele próprio quem esclarece o ponto:

Em relação ao meu arquivo musical, vocês me perguntarão, mas que ideia foi essa de começar a gravar e quando começou a gravar? Exatamente porque eu não tinha a memória privilegiada de Vilela (alusão ao seu primo e também folclorista José Aloísio Vilela) logo cedo verifiquei que tinha que registrar, de modo que me interessasse logo cedo pelos gravadores. O 1^o gravador que eu comprei foi um gravador de acetato, de disco de acetato, que eu ainda hoje tenho em casa, guardado, com peças de pastoris, reisados, etc. Eu o adquiri em 1948 e comecei, às minhas custas, a fazer gravações sobretudo de músicas, porque eu não entendo nada de música, mas sabia que, gravando um trecho musical, deixava esse material para quando eu morresse ou quando viesse alguém que pudesse passar a limpo essas músicas (Rocha, 1988, p. 34).

A mesma coisa não se pode dizer de Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, que antecederam Théo Brandão na constituição de acervos sonoros do folclore musical no Brasil. Mário de Andrade e Luiz Heitor eram musicólogos e a música foi o assunto central em suas pesquisas e documentações. Na

comparação com esses outros empreendimentos, dois aspectos parecem importantes destacar, já que têm implicações diretas para pensarmos os métodos, técnicas e mediações que viabilizaram os respectivos trabalhos e projetos de documentação sonora.

O primeiro aspecto diz respeito ao escopo das iniciativas em questão. Tanto no caso da Missão idealizada por Mario de Andrade quanto nas *viagens* realizadas por Luiz Heitor, a documentação produzida por eles ocorreu no âmbito de iniciativas institucionais, com recursos públicos e em articulação com uma série de parceiros e colaboradores – sejam instituições públicas ou órgãos governamentais ou mesmo parcerias internacionais. A Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) de 1938, por exemplo, foi uma iniciativa governamental, patrocinada pela Discoteca Pública Municipal, seção da Divisão de Expansão Cultural, pertencente ao Departamento de Cultura de São Paulo, na época dirigido pelo próprio Mário de Andrade (Carlini, 1994). Já as *viagens etnográficas* de Luiz Heitor, entre 1942 e 1946, foram viabilizadas mediante convênio entre a Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil, através do Centro de Pesquisas Folclóricas, então coordenado pelo folclorista, e a Biblioteca do Congresso norte-americano, por intermédio do etnomusicólogo Alan Lomax, que concedeu empréstimo de equipamento de gravação e apoio financeiro para duas de suas viagens de campo (Barros, 2013).

Em ambos os empreendimentos, em se tratando de projetos institucionais, envolvendo pesquisa e o uso de recursos públicos,

nota-se a produção de uma série de documentações complementares ao próprio registro, como diários de campo, anotações diversas, autorizações, cartas, notas de despesas, prestações de contas, correspondências oficiais etc. Bem diferente é o caso de Théo Brandão, que se dedicou ao registro e documentação como uma missão pessoal, levada a cabo com recursos próprios, como um *hobby*. Como ele diz, sem deixar de demonstrar uma certa ironia em relação ao modo de se fazer pesquisa social no seu tempo,

ocê me pergunta sobre pesquisas: eu nunca fui um pesquisador que saísse assim para fazer uma pesquisa armado de todo aquele aparato dos sociólogos e de uma equipe que pudesse ajudar. Não, eu saía sozinho, as vezes acompanhado de Sinfrônio (seu primo poeta e curandeiro) ou outra pessoa qualquer, por exemplo, no pastoril, eu tinha o Lula, do Instituto Histórico, que era torcedor do azul e me acompanhava quando eu saía para gravar os pastoris. Mas isso tudo eu fazia roubando sábados e domingos da minha atividade como médico, era meu "hobby", descanso da minha profissão. (Rocha, 1988, p. 31).

O caráter amador e pessoal do projeto de Théo Brandão certamente contribuiu para que ele, diferentemente dos outros casos, não tenha sistematizado seus registros de campo com a produção de documentação complementar – com a notável exceção do já mencionado *Catálogo das Gravações Folclóricas*. Uma das dificuldades, já notada por Travassos (2011), em pesquisar o acervo do folclorista alagoano é justamente a falta de documentos (diários e notas de campo, cartas, entre outros) que contextualizem sua produção. Como o que se perde de um lado se ganha de outro, a

falta constatada acaba também sendo reveladora do espírito que animava seu projeto.

O segundo aspecto que gostaria de destacar na comparação entre os referidos projetos diz respeito a suas dimensões espaciais e temporais. Partindo desses eixos, as diferenças são evidentes, pois enquanto a Missão e Luiz Heitor realizaram viagens para regiões afastadas dos locais de origem dos pesquisadores (São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente), em breve espaço de tempo, Théo Brandão realizou seus registros por mais de três décadas e percorreu lugares próximos e familiares.

Enquanto Théo Brandão se referia a seu trabalho de pesquisa e documentação como uma atividade corriqueira (em certo sentido um não trabalho), levada a cabo sem muito planejamento e *roubando* seus finais de semana, para Mário de Andrade e Luiz Heitor a concepção e a prática da pesquisa eram bem diferentes. Os próprios termos *missão* para o primeiro e *viagens etnográficas* para o segundo nomeiam modelos de pesquisa que envolveram um aparato material, logístico e capital social de outra natureza. Caracterizadas por ampla extensão territorial e curta duração temporal, o mapeamento e o registro das musicalidades, em ambos os casos, implicaram, entre outros aspectos, custos com transporte de pessoal e equipamento, hospedagem, deslocamentos nas regiões pesquisadas, pagamento de colaboradores, contatos com uma série de mediadores, locação de espaços para realização das gravações etc.

A MPF, por exemplo, que contou com uma equipe de quatro pessoas e uma enorme quantidade de equipamento e outros materiais para pesquisa, percorreu, durante 145 dias (entre fevereiro e julho de 1938), 28 cidades pertencentes a 6 estados – Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará.²⁷ Durante esse período, a Missão visitou centenas de localidades, registrou mais de 70 grupos e músicos e retornou para a capital paulista com uma impressionante quantidade de material – cerca de 1500 melodias gravadas em 169 discos de acetado; 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, P&B, documentando 12 manifestações folclórico-musicais; 1060 fotografias; cerca de 7000 páginas manuscritas com anotações diversas em cadernetas de campo, além de aproximadamente 600 objetos de cultura popular (Carlini, 1993, 1994).

Em suas quatro *viagens etnográficas*, Luiz Heitor, sempre acompanhado por um assistente, escolheu percorrer propositalmente estados não cobertos (ou não suficientemente cobertos, como o caso do Ceará) pela Missão: Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944), e Rio Grande do Sul (1946). Destas quatro *viagens*, que resultaram na produção de um acervo de aproximadamente 300 discos e algo em torno de 1000 músicas, além de documentos variados, como cartas, cadernos, diários e fichas de campo, fotografias etc. (Mendonça, 2007), somente as viagens para o Ceará e Minas foram custeadas pela Biblioteca do Congresso norte-

27 Integravam a equipe da MPF: Luiz Saia, chefe da expedição; Martin Braunwieser, músico, maestro e responsável pela parte musical da missão; Benedito Pacheco, funcionário do Departamento de Cultura e conhecedor do equipamento de gravação; Antonio Ladeira, auxiliar geral e assistente de gravação (Carlini, 1994).

americano. A expedição para Goiás contou com recursos da Comissão Executiva do Oitavo Congresso de Educação Brasileira, que acontecia na recém-fundada cidade de Goiânia, pois embora o convênio com a instituição norte-americana já houvesse sido assinado, o equipamento e a verba de custeio ainda não haviam sido liberados (Barros, 2013).

Se tanto a Missão como as *viagens etnográficas* implicaram uma logística própria para viabilizar os deslocamentos e a permanência das equipes nas localidades visitadas, os referidos projetos só se realizaram a contento porque, em ambos os casos, uma série de mediações (cartas de recomendação, instruções e fichas de coleta, autorizações policiais, dinheiro, bebidas etc.) aproximaram os pesquisadores dos músicos e grupos populares.

No caso de Luiz Heitor, para chegar até os músicos e grupos (aos quais ele se referia como *informadores*), o pesquisador acionou toda uma rede de colaboradores (do alto escalão dos governos federal e estadual aos membros das elites locais, passando, é claro, por seus pares, folcloristas e entendidos do folclore, músicos e compositores). Como descreve Barros (2013), em Minas Gerais, por exemplo, o contato do pesquisador com os grupos de congado foi mediado pelo folclorista Aires da Mata Machado. Já em Goiás, o registro é da colaboração e empenho do prefeito de Goiânia e do diretor local do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (ligado ao DIP do Estado Novo). O próprio ministro da educação na época, Gustavo Capanema, na fase mineira e cearense do projeto, que transcorreu sob os auspícios do referido

convênio, sensibilizado pela relevância da proposta, recomenda em carta que as autoridades facilitem o acesso do pesquisador aos grupos e músicos populares (Barros, 2013).

Os encontros dos integrantes da Missão com os agentes populares também foram mediados por uma série de figurais locais que tinham contato com os músicos e agentes populares. Para viabilizar essa rede, Mario de Andrade enviou, por intermédio dos participantes da Missão, uma série de cartas dirigidas a possíveis colaboradores. Consultando a documentação da Missão, Carlini observa que Mário

Redigiu diversas cartas de recomendação destinadas aos seus amigos folcloristas (Câmara Cascudo, Ademar Vidal, Ascenso Ferreira, entre outros), que foram entregues aos componentes desta expedição com intuito de facilitar a pesquisa e a coleta musical de manifestações folclóricas já conhecidas desses estudiosos. (Carlini, 1993, p. 26).²⁸

O cuidado e preocupação de Mário em facilitar a relação entre os pesquisadores e os músicos através da mediação dos folcloristas, intelectuais e políticos locais, todavia não impediu alguns contratemplos durante a viagem. Em Pernambuco, por conta da situação política local, o interventor, nomeado por Getúlio Vargas, era opositor de Gilberto Freyre, contato de Mário, que ao final não pode ser acionado. Ao mesmo tempo, como os cultos afro-brasileiros, que interessavam particularmente à Missão documentar, sofriam perseguição policial, outras mediações, como,

28 Na documentação consultada por Carlini, ao lado das cartas escritas diretamente por Mario, aparecem outras cartas de apresentação e recomendação assinadas por Arthur Ramos e Jorge de Lima aos seus amigos e possíveis colaboradores da Missão no Nordeste.

por exemplo, com o delegado de polícia, se fizeram necessárias para viabilizar o bom andamento dos trabalhos de registro.

Outro aspecto importante de ser mencionado, e que também aparece como um elemento que diferencia os referidos projetos, diz respeito às estratégias e aos métodos de pesquisa. Além dos diários e cadernetas de campo, a preocupação com a adoção de uma metodologia científica para os registros produzidos pela Missão fica evidente pelo uso e preenchimento de fichas catalográficas para a coleta e documentação musical em campo, bem como por uma série de outras instruções (como os procedimentos de aquisição, identificação e classificação de instrumentos musicais e outros objetos relacionados à produção musical, o uso da fotografia, instruções sobre quais manifestações folclóricas e onde registrá-las etc.). Tal procedimento e padronização metodológica para a coleta do folclore musical foi em grande medida fruto do Curso de Etnografia e Folclore promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, idealizado por Mário de Andrade, e ministrado no segundo semestre de 1936 por Dina Dreyfus, então esposa do jovem antropólogo Claude Lévi-Strauss.²⁹

Assim como o projeto da Missão implicava o estabelecimento de parâmetros metodológicos para a coleta e documentação do

²⁹ Com o objetivo de socializar com os alunos os métodos científicos para a coleta de dados etnográficos, a parte relativa à pesquisa e colheita do folclore musical (como o uso de registros mecânicos e não mecânico, a classificação de instrumentos musicais, o uso das fichas catalográficas etc.) foi tema de 3 das 21 sessões do curso. Dentre os alunos que participaram do curso, estavam Luiz Saia, que seria, dois anos depois, o chefe da expedição, e Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca e organizadora das fichas catalográficas utilizadas pela Missão (Carlini, 1994). As relações entre Mario, Dina e Claude Lévi-Strauss, no âmbito do Departamento de Cultura e da Sociedade de Etnografia e Folclore, foram abordadas no trabalho de Valentini (2013).

folclore musical, o trabalho de registro de Luiz Heitor também foi conduzido segundo padrões considerados científicos. A esse respeito, o texto *A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*, especialmente o item "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira", forneceu as bases metodológicas para a elaboração e preenchimento das *fichas de colheita* (com informações sobre o gênero/conteúdo musical e os informantes), dos procedimentos de entrevista (*inquéritos*) e indicações técnicas sobre como conduzir as gravações. Além das fichas e dos discos com os registros sonoros, as expedições produziram material documental (como diários, relatórios, cadernos de contabilidade, fotografias etc.), ambos depositados no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (herdeiro do antigo Centro de Pesquisas Folclóricas), e que vem sendo, assim como o material da Missão, objeto de teses, dissertações e estudos.

Por fim, um último ponto a ser discutido diz respeito ao modo (e em que termos) a pesquisa e documentação, nos três casos, envolveram trocas nas quais o dinheiro era uma mediação importante. Partindo da suposição, já explicitada no início deste texto, de que toda pesquisa implica trocas e relações de reciprocidade entre pesquisador e pesquisado (Mauss, 2003 [1925]), podemos nos perguntar como, em cada caso, se davam os pagamentos que viabilizaram a produção das gravações. Ausente no caso de Théo Brandão, o pagamento dos músicos e grupos por sua participação nas gravações era prática constante tanto da Missão

quanto do projeto de Luiz Heitor.³⁰ Consultando as *instruções* elaboradas por ele, a gratificação dos músicos era uma das recomendações expressas e constava como item de despesa em seu caderno de contabilidade e prestação de conta. No planejamento da *viagem* ao Ceará, inclusive, encontra-se uma tabela com os valores a serem pagos aos grupos e indivíduos participantes das gravações (Barros, 2013).³¹

No caso da Missão, ao lado da remuneração dos músicos e grupos e do pagamento do seu transporte aos locais de gravação, o material pesquisado por Carlini revela, ainda, que uma estratégia de aproximação dos pesquisadores envolvia distribuir, aos seus colaboradores, agrados, como comidas, bebidas (aguardente principalmente), tabaco, além de viabilizar reparos e consertos nas roupas e adereços utilizados nas performances (Carlini, 1993).

A remuneração dos participantes, se revelava a valorização do trabalho dos músicos, que dispendiam tempo e, às vezes, recursos para participarem das sessões de gravação, também apontava para um tipo de relação (de cunho profissional e até pessoal)

30 Interessante notar que o folclorista e músico húngaro Bela Bartók (1936), que se dedicou à coleta de música folclórica e tradicional no leste europeu (Romênia e Hungria principalmente), em 1936, quando publica um guia para coleta de música folclórica, menciona a remuneração dos músicos como uma das condições para que o trabalho de gravação fosse viável. Para um interessante estudo comparativo acerca das concepções estéticas e nacionalistas de Mario de Andrade e Bela Batók, remeto mais uma vez ao trabalho de Travassos (1997).

31 No décimo item das instruções, referente à remuneração dos "informadores", lê-se a seguinte recomendação: "As gratificações aos informadores deverão ser despendidas prudentemente, consultando-se as condições regionais e levando em conta, tão somente, as horas de trabalho perdidas pelo informador e sua locomoção, no caso de ser ele chamado ao local de gravação" (Azevedo, 1943, p. 22).

que tinha por objetivo se encerrar ali quando se trocava trabalho (e tempo) por dinheiro (e agradós).

Quando observamos a relação entre Théo Brandão e Manoel Lourenço ou Manoel Nenen se desdobrando no tempo, mantida e alimentada em variados contextos e situações, através de trocas envolvendo dons e contra dons, em que favores, auxílios e assistências circulam ao lado de cantorias, músicas e saberes, parece que estamos diante de um regime de reciprocidade distinto daquele presente nos casos de Mário de Andrade e Luiz Heitor. É como se a relação entre o folclorista e seus pesquisados os envolvesse, todos, em um processo de dar-receber-retribuir, em que a busca não é pelo encerramento da relação com o pagamento a uma das partes (como em uma dívida, contrato ou mesmo promessa), mas seu prolongamento, sua permanência e continuidade no tempo e no espaço.

Considerações finais

Retomar o trabalho etnográfico de folcloristas que atuaram entre a primeira e a segunda metade do século XX, em um momento importante do campo intelectual brasileiro, quando as Ciências Sociais se institucionalizavam nas universidades, pode ser um proveitoso caminho para refletirmos sobre as formas de fazer e conceber a pesquisa no período em questão. O caso do folclorista, médico e professor Théo Brandão parece ainda mais interessante nesse contexto, já que sua trajetória, como vimos, foi construída não no centro desse processo, representado pelo

eixo Rio-São Paulo, mas em um pequeno estado nordestino, que, apesar de muitas vezes esquecido e insulado – como certa vez, em tom de lamento, Théo Brandão refere em carta para Renato Almeida (Vilhena, 1996) –, era nutrido por uma viva e diversificada cultura popular. Tão viva que parece ter impregnado e afetado sobremaneira o folclorista, que a ela dedicou uma vida inteira.

No momento em que a antropologia, como desdobramento da chamada *reflexive turn* iniciada nos anos 1980, com as preocupações em torno da representação escrita da alteridade (daí o título do livro seminal do movimento ser *Writing Culture*), passa a olhar, a partir dos anos 1990, para o trabalho de campo (Cooley, Barz, 1997; Faubion, Marcus, 2009; Marcus, Fischer, 1999), uma série de personagens, como os próprios folcloristas, que não foram reconhecidos por suas reflexões teóricas ou interpretações abstratas, tornam-se bons para pensar uma série de questões relacionadas às dimensões práticas, subjetivas, e interativas e colaborativas da pesquisa etnográfica. Nesse horizonte de abertura para uma antropologia da antropologia, a pesquisa sobre a produção e a documentação etnográfica sonora dos folcloristas se torna particularmente promissora.

Isso porque, diferentemente da representação através da escrita, mais domesticada e sob maior controle do escritor (afinal, ele é o autor de seu texto), as gravações deixam transparecer vozes e sonoridades menos controladas e, portanto, a representação aí veiculada revela algo dos aspectos dialógicos (incluindo, aqui, além das vozes dos pesquisados, a voz e a presença do etnógrafo) do trabalho de campo (em geral suprimidos do texto

escrito final). Ouvir as gravações de campo nos coloca diante de uma situação concreta (no tempo e no espaço) em que pessoas estão se relacionando, negociando e construindo conjuntamente o real, e isso nos dá acesso aos bastidores (ao laboratório existencial, experiencial e colaborativo) em que a produção do conhecimento etnográfico é gestada.

Nesse sentido, a documentação etnográfica aparece tanto como uma performance, um evento, já que é produzida (ou feito) no aqui e agora das situações etnográficas e suscetível às vicissitudes desse encontro situacional entre os participantes, quanto como um meio que aproxima o etnógrafo das práticas e pessoas pesquisadas. A situação de gravação, através dessa cadeia de mediações, ao mesmo que produz pessoas – o pesquisador (etnógrafo/folclorista) e os pesquisados (artistas, músicos, mestres, tocadores e cantadores) e musicalidades (os estilos e gêneros musicais populares com as suas denominações próprias) – cria relações entre elas e delas com as coisas (objetos), com os sons, os corpos e seus movimentos.

Levar a sério a documentação sonora como performance, evento, encontro, experiência e método de pesquisa nos possibilita, entre outras coisas, relativizar a centralidade atribuída à visualidade e textualidade como modalidades privilegiadas para a transmissão de conhecimentos e representações etnográficas (Fabian, 2013; Feld, 2012 [1982], 2004; Seeger, 2015 [1987]; Stoller, 1989, entre outros).

Neste texto, voltei-me para um aspecto da atuação do folclorista: sua prática etnográfica e seu projeto de documentação sonora das tradições musicais alagoanas. Ao focalizar o arquivo musical do folclore alagoano, produzido em quase trinta anos (entre 1948 e meados da década de 1970), propus uma reflexão sobre as condições em que Théo Brandão realizou suas pesquisas e documentações em campo, sobre as formas pelas quais concebia e através das quais fez pesquisa e documentação etnográficas (seus métodos e técnicas de pesquisa e da documentação sonora). Observei a produção da coleção tendo como eixos descritivos e analíticos as dimensões temporais e espaciais implicadas no seu projeto, evidenciando sua produção através de deslocamentos e encontros entre o folclorista e os agentes do folclore (músicos, mestres, cantores e cantoras, brincantes) que se estenderam no tempo, implicando uma modalidade de troca e colaboração duradouras, que prolongavam a relação, diferentemente do que acontecia no caso da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mario de Andrade, e das viagens etnográficas realizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Os projetos de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, por meio do contato com um "outro" distante social, cultural e geograficamente, foram concebidos como viagens de *descoberta*, de contato com algo desconhecido, mas que se acreditava fundamental para a construção de uma identidade coletiva (o "nós" nacional construído a partir do lastro da cultura do povo). As viagens de Théo Brandão, por sua vez, têm um sabor

de retorno a um “eu” coletivo adormecido em suas mais atávicas lembranças de alguém que conviveu (e viveu), desde a mais tenra infância, com o (no) universo popular. Sua busca, portanto, não é em direção a um “outro” distante, que está lá, mas rumo a um “outro” que se encontra perto e que proporciona, entre outras experiências, um reencontro com a suas raízes familiares.

Esse contexto familiar, tal como uma sombra (ou fantasma), está sempre presente (mesmo quando invisibilizado) a nos indicar que a proximidade, admiração, familiaridade, cumplicidade e lealdade mantidas com os sujeitos pesquisados não impedia que a relação entre eles também envolvesse alto grau de distanciamento, desigualdade, assimetria e poder. Nesses termos, as impressões de Dulce Lamas, com as quais iniciei este escrito, ganham sentido mais amplo, e as ambiguidades e contradições percebidas no modo de relacionamento de Théo Brandão com os agentes populares podem ser ampliadas para pensar outros contextos e práticas de colecionamento.

Referências

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009 [1999].

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 (1932-1947)*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AZEREDO, Paulo R. *Antropólogos e pioneiros: A história da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia*. 1986. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas/Escola Nacional de Música n. 1, 1943.

BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

BARTOK, Bela. Why and how we collect folk music? In: SUCHOFF, B. (Ed.). *Béla Bartók essays*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1936. p. 9-24.

BAUMAN, Richard. *Verbal arts as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, 1977.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* London: Faber & Faber, 1973.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 16, p. 201-218, 2007.

BRADY, Erika. *A spyral way: how phonograph changed ethnography*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1999.

BRANDÃO, Théo. Folk-lore e educação infantil. *Revista Novidade*, Maceió, n. 8, 1931.

BRANDÃO, Théo. Da África e da Europa ao Brasil. *Revista do Instituto Histórico de Alagoas*, Maceió, v. 20, p.14-19, 1938/39.

BRANDÃO, Théo. *Catálogo das Gravações Folclóricas* (manuscrito datilografado), 1960.

BRANDÃO, Théo. Uma imagem poética de Manoel Nenen. *Separata da Revista da Academia Alagoana de Letras*, Maceió, v. 2, n. 2, p. 57-86, 1977.

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. Maceió: Edufal, 2007 [1951].

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da missão* (1938). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CARNEIRO, Édison. Evolução dos estudos do folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 47-62, 1962.

CAVALCANTI, Maria Laura e CORRÊA, Joana. *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004.

CHAVES, Wagner. Em busca do limiar sonoro: gestos, sons e riscos na afinação das folhas. *Revista de Antropologia*, v. 6, n. 2, e186654, 2021a.

CHAVES, Wagner. Acertos e desacertos na afinação das folhas. In: DOMÍNGUEZ, María Eugenia; MONTARGO, Deise (org.). *Arte, Som e Etnografia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021b. p. 54-82.

CHAVES, Wagner. Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão'. In: ATHIAS, R.; ABREU, R.; FILHO, M (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE/ ABA publicações, 2016. p. 245-272.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 1986.

COOLEY, Timothy; BARZ, Gregory (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York/Oxford. Oxford University Press, 1997.

DANTAS, Carmen L.; LÔBO, Fernando A. N.; MATA, Vera L. C. (org.). *Théo Brandão: vida em dimensão*. Edição comemorativa do centenário de Théo Brandão 1907/2007. Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas, 2008.

DIEGUES JUNIOR, Manuel. *O banguê nas alagoas: traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e na cultura regional*. Maceió: Edufal, 1949 [2012].

DUARTE, Luiz F. D. Arthur Ramos, antropologia e psicanálise no Brasil. In: BIBLIOTECA NACIONAL (org.). *Seminário Diários de Campo: Arthur Ramos, os antropólogos e as antropologias*. Rio de Janeiro: Anais da Biblioteca Nacional. v. 119, p. 11-28, 1999.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013 [1983].

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *MANA- Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

FARIA, Luiz de Castro. *Manuel Diégues Junior (1912-1991)*. *Anuário Antropológico/61*: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 227-233.

FAUBION, James; MARCUS, George (org.). *Fieldwork is not what it used to be: learning anthropology's method in a time of transition*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

FELD, Steven. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni (eds). *Perspectives on 21 st Century Comparative Musicology: ethnomusicology or transcultural musicology?* Intersezioni Musicali BOOK, 2017. p. 82-99.

FELD, Steven; SILVA, Rita de Cácia. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 439-468, 2015.

FELD, Steven. From ethnomusicology to echo-muse-ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest. *The Soundscape Newsletter* [Online], n. 8, jun. 1994. Disponível em: <https://aeinews.org/aeiarchive/writings/echomuseecology.html>. Acesso em: 2 jan. 2021.

FELD, Steven. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELT, S.; BASSO, K. (eds.). *Senses of Place*. Santa Fé/New Mexico: School of American Research Press, 1996. p. 91-136.

FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound (with Don Brenneis). *American Ethnologist* [Online], v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004. Disponível em: http://sed.ucsd.edu/files/2014/01/Feld_Brenneis-2004.pdf. Acesso em: 2 jan. 2021.

FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously*. London and New York: Routledge, 2007.

FRITH, Simon. *Performing Rites*. On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002 [1988].

GOODY, Jack. O antropólogo e o gravador de sons. In: GOODY, J. *O mito, o ritual, o oral*. Petrópolis: Vozes, 2011.

HENNION, Antoine. *La Passion Musicale*. Paris: Métailié, 1993.

HENNION, Antoine. Pragmática do Gosto. *Desigualdade & Diversidade*, Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011.

LIMA, Nelson. *Dança afro e brasilidade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

MAKAGON, Daniel; NEUMANN, Mark (org.). *Recording culture: audio documentar and the ethnographic experience*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington, DC: SAGE, 2009.

MARCUS, George; FISHER, Michael. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, George; CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology* [Online], v. 11, p. 25-69, 1982. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.an.11.100182.000325>. Acesso em: 2 jan. 2021.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1925]. p. 185-314.

MENDONÇA, Cecília. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. 2007. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de

Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MORAES, Eduardo, J. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NOGUEIRA, Antonio. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.

NUNES, Zelito. *Pinto velho do monteiro: um cantador sem parêlha*. Recife: Bagaço, 2014.

PEIRANO, Mariza. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. Brasília: UNB/DAN, 1999. (Série Antropologia, v. 255).

PEIRANO, Mariza. Temas ou teorias? O estatuto de ritual e performance. *Série Antropologia* 398. Brasília: CESPE/Unb, 2001.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

ROCHA, José Maria Tenório. *Théo Brandão: mestre do folclore brasileiro*. Maceió: Edufal, 1988.

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

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Ed. da UnB, 2012.

SCHUTZ, Alfred. Making Music Together. In: SCHUTZ, A. *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. Heidelberg, 1976 [1951]. p. 159-178.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London and New York: Routledge, 1988.

SCHIEFFELIN, Edward. Problematizing performance. In: HUGHES-FREELAND, F. (ed.). *Ritual, performance, media*. London and New York: Routledge, 1998. p. 194-207.

STOLLER, Paul. *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

TAMBIAH, Stanley J. A performative approach to ritual. In: TAMBIAH, S. J. *Culture, thought, and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 123-166.

TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore: música folclórica e literatura oral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Das interações comunicativas à constituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théó Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Revista Arte e Filosofia*, Ouro Preto, Minas Gerais, n. 11, p. 51-67, 2011.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda, 2013.

VASCONCELOS FILHO, Marcos. *Manuel Diegues Júnior: o regional e o cultural*. Maceió: Intermeios, 2012.

VILELA, José Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Edufal, 1980 [1961].

VILHENA, Luiz Rodolfo. Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ano 2, n. 32, p. 125-149, 1996.

VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

ZAMITH, Rosa Maria. Breve histórico do Centro de Pesquisas Folclóricas da escola de música da UFRJ. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 228-236, 1991