

O Brasil musical em três experiências de mapeamento

Helena de Moura Aragão*

Resumo

O presente trabalho se dedica a refletir sobre experiências de pesquisa com pretensões de mapeamento musical do Brasil: *Música Popular do Brasil*, da gravadora Discos Marcus Pereira, no decorrer dos anos 1970, e *Música do Brasil*, realizado pelo antropólogo Hermano Vianna e o músico Beto Villares no final dos anos 1990, ambos com fortes influências da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, idealizada por Mário de Andrade no fim dos anos 1930. Estes não foram os únicos projetos com o objetivo de registrar gêneros de todo o país, mas, em três momentos diferentes do século XX, buscaram vincular a noção de diversidade musical ao conceito de identidade nacional.

Palavras-chave: Música, identidade, autenticidade, folclore.

Abstract

Brazilian “Musical Map”: Three Experiences

This study aims to present some experiences that intended to make a Brazilian “musical map”: *Música Popular do Brasil*, from Discos Marcus Pereira, during the 1970’s, and *Música do Brasil*, by anthropologist Hermano Vianna and musician Beto Villares in the end of the 1990’s, both inspired by Mário de Andrade’s *Missão de Pesquisas Folclóricas*, from the end of the 1930’s. These were not the only projects to record different music styles from all over the country, but, in three different moments of the 20th century, they tried to show how the variety of regional music is important for the national identity.

Keywords: Music, identity, authenticity, folklore.

* Mestre em História, Política e Bens Culturais no CPDOC/FGV. Jornalista formada na Escola de Comunicação da UFRJ, trabalhou no Jornal do Brasil, no site No., na revista Veredas (do CCBB), na Globo, com e no projeto Brasil Memória das Artes, da Funarte. Coordenou a área editorial do site de cultura brasileira Overmundo e do site O Livreiro. E-mail: helena.aragao@gmail.com

Introdução

A cultura brasileira sempre conviveu com discussões acerca da identidade nacional e da autenticidade das criações. Na música, o debate sobre essas questões atravessou o século XX, sempre gerando novas maneiras de pensar. Analiso neste artigo três experiências de mapeamento musical no Brasil ao longo do século passado: a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (anos 1930); o projeto *Música Popular do Brasil* (anos 1970), e o projeto *Música do Brasil*, executado pelo antropólogo Hermano Vianna e o músico Beto Villares (anos 1990). Três diferentes momentos da música brasileira, refletidos e também transformados por essas empreitadas que envolveram grandes equipes, muito equipamento e quilômetros de estrada.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi concebida dentro do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade de 1935 a 1938. Apesar de tratar de uma esfera municipal, Mário considerou importante fazer registros musicais nas regiões Norte e Nordeste – que tinha conhecido bem em duas viagens nos anos 1920 – a fim de oferecer material sobre a vasta produção musical brasileira para músicos eruditos dispostos a partir para uma produção moderna. *Música Popular do Brasil* foi realizado entre 1972 e 1977 pelo empresário Marcus Pereira, por meio da gravadora que levava seu nome, e resultou em 16 discos lançados comercialmente, quatro para cada região (Centro-Oeste e Sudeste estão reunidas ali como uma só região “musical”). O terceiro projeto, *Música do Brasil*, foi executado entre os anos de 1998 e 2000, pelo antropólogo Hermano Vianna e o músico Beto Villares, com verba da Editora Abril. A pesquisa foi difundida nos formatos audiovisual (programas de TV), áudio (CDs), texto e fotos (livro) e conta ainda com muito material inédito. Naturalmente, foram experiências bastante diferentes em termos de formatos, objetivos e resultados.

Estes não são os únicos projetos interessados em registrar a variedade da música brasileira. A pesquisa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos anos 1940, e o *Documento Sonoro do Folclore Brasileiro*, da Funarte, nos anos 1970 e 1980, são outros exemplos significativos. A escolha dos três para esta pesquisa – que resultou na dissertação *Mapeamentos Musicais no Brasil: três experiências em busca da diversidade*, defendida em março de 2011 no mestrado acadêmico História, Política e Bens Culturais, do CPDOC/FGV – se deu por alguns motivos. Chama a atenção, sobretudo, a maneira como seus realizadores se colocam como figuras-chave para a realização dos processos. No caso de *Música Popular do Brasil* e *Música do Brasil*, também se pode observar que há disseminação comercial das gravações e de outros resultados da pesquisa. Ainda que muito diferentes entre si, ambos os projetos se inspiram na *Missão* de Mário de Andrade.

Este artigo se dedica a refletir sobre esses objetivos e resultados a partir da fala dos três líderes dos projetos, bem como analisar os textos de encartes e artigos – e as entrevistas de Marcus Pereira e Hermano Vianna para meios de comunicação impressos – para entender como eles produziram discursos políticos. Os três realizaram pesquisas a fim de chamar a atenção para aspectos que consideravam importantes em relação à cultura brasileira, sobretudo em relação à pluralidade de gêneros musicais que representavam a identidade nacional.

Folclore e povo

A coleta de canções, danças, documentos e depoimentos que representam a identidade de um povo é prática que tem origem no século XVII, com os antiquários, cidadãos que colecionavam objetos por diletantismo. Mais tarde, no século XIX, o Romantismo, corrente de ideias que se contrapunha ao Iluminismo, vai retomar esse interesse. Ao valorizar a particularidade e o saber do povo como objeto de interesse intelectual, os românticos se opõem ao universalismo, ao elitismo, à rejeição da tradição e à ênfase na razão que caracterizavam os iluministas (Cavalcanti, 2002).

No campo da etnomusicologia, Bruno Nettl (1983, cap. 20) explica que, ao longo do século XIX, pesquisadores que se dedicaram ao registro da música não-ocidental não tinham em foco a questão da preservação, por acreditar que aquela produção estava sujeita a um processo de mudança mais lento, ainda que estivesse submetida à colonização. No final daquele século, consolida-se a publicação de “monumentos” da história musical nacional – sobretudo na Europa –, obras que se queriam definitivas e davam um senso de “posse” da música de um determinado país, reforçando a ligação desses trabalhos com o fortalecimento da imagem do Estado-nação.

Com os anos 30 e a ascensão do fascismo, porém, a busca da identidade passa a ser vinculada, por muitos intelectuais, aos ideais nacionalistas dos regimes totalitários. A preservação de elementos folclóricos ganha conotação político-nacionalista e o “coletor” assume muitas vezes um papel de persuasão, instigando as pessoas a manter as práticas pré-industriais (Nettl, 1983, p. 274). Mais tarde, a partir da segunda metade do século XX, o trabalho de coleta musical com objetivo de preservação vai passar a enfrentar críticas, por tentar congelar “um pedaço do efêmero” (Nettl, 1983, p. 273).

No Brasil, diversos personagens de formações distintas vão tentar evitar a “destruição” de manifestações culturais. Esta ação é concomitante com a criação de uma narrativa específica, como explica José Reginaldo Gonçalves:

O patrimônio é narrado como num processo de desaparecimento ou destruição, sob a ameaça de uma perda definitiva. Essa narrativa pressupõe uma situação primordial feita de pureza, integridade e continuidade, situação esta seguida historicamente por impureza, desintegração e descontinuidade. A história, de certo modo, é vista como um processo destrutivo. A fim de que seja possível fazer frente a esse processo estabelecem-se estratégias de apropriação e preservação do patrimônio. (Gonçalves, 1996, p. 31)

A música, como uma das manifestações culturais mais influentes do Brasil, convive diretamente com esse tipo de discussão. Elizabeth Travassos mostra em *Os mandarins milagrosos* (1997) como Mário de Andrade e o compositor húngaro Béla Bartók desenvolveram projetos com muitas semelhanças em busca da universalização do popular

em seus países. Mário tinha um claro objetivo de tentar aliar a busca do modernismo às raízes culturais, estimulando músicos profissionais a usar os estilos recolhidos como base de suas novas composições. O registro seria um modo de salvaguardar manifestações que tinham risco de acabar por conta de diversos fatores, como a padronização causada pela música difundida pelas rádios.

Uma missão especial

Mário de Andrade assumiu em 1935 o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, um dos elementos inovadores que o poder público da cidade implementou à época (a Universidade de São Paulo foi outro marco). O núcleo procurou exercer o que Adriana Facina chamou de “função pedagógica integral”, educando povo e elite simultaneamente. O primeiro, a partir da aproximação da cultura erudita; a segunda, por meio da disseminação do folclore e o estímulo ao registro das tradições populares (Facina, 1999, p. 399).

Em cerca de três anos, Mário realizou várias ações, como a criação da Discoteca Pública (para registrar obras de compositores paulistas) e gravações no interior de São Paulo, entre 1935 e 38. A fim de estimular a leitura das classes populares, construiu um novo prédio para a Biblioteca Central (hoje chamada Mário de Andrade) e adquiriu acervo para esta. Como diretor – ou seja, quem dá as diretrizes –, Mário herdou de seu lado turista aprendiz a noção de que o material gerado por artistas populares merecia registro amplo, em fotografia, filme e gravação de áudio.

Mário estava ciente do movimento de coleta folclórica que se espalhava pelo mundo, a partir de sua leitura voraz de autores europeus e americanos (Travassos, 1997, p. 13). Como explica Sergio Miceli:

Mário sentiu-se encorajado a enfrentar outras leituras e a se enfrontar nos contenciosos de interpretação de disciplinas recém-constituídas (a antropologia, a sociologia), a enveredar por itinerários quase inexplorados de pesquisa e conhecimento, ao confrontar, por exemplo, o culturalismo etnográfico norte-americano ao evolucionismo ainda vigente. (Miceli, 2009, p. 169)

Em 1936, Mário dedicou esforço ao conciliar o trabalho no Departamento com a redação de um documento encomendado pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Era o anteprojeto da lei de proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil, no qual propunha a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional e uma série de medidas, como o tombamento de objetivos artísticos e a criação de museus (Andrade, 1980). A proposta não foi aprovada em sua integralidade, sendo os aspectos “imateriais” (termo empregado hoje) da cultura brasileira ignorados no decreto-lei em vigor a partir de 1937, que determinou a criação do SPHAN, com direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Se não conseguiu convencer os membros do ministério da importância da totalidade do projeto, Mário resolveu então levar o desafio para o seu departamento: no lugar de registrar apenas as músicas de São Paulo, como se esperava de uma esfera municipal, partiria também para o Nordeste e o Norte, regiões consideradas por ele as mais ricas em música popular, e deixaria a documentação recolhida disponível para pesquisadores.

As viagens da *Missão*, de fevereiro a junho de 1938, não contaram com a presença física de Mário de Andrade. Mas o projeto foi totalmente idealizado por ele, a partir de suas experiências nas regiões Norte e Nordeste, visitadas anteriormente. Com a ditadura de Vargas iniciada em 1937, o novo prefeito interventor acaba tirando Mário da direção do Departamento em maio de 1938, colocando em seu lugar Francisco Pati. Com isso, diversos projetos foram interrompidos. A viagem da *Missão*, entretanto, seguiu seu caminho rumo ao Norte graças aos esforços de seus participantes. Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira percorreram Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, últimos estados programados no cronograma (até julho), de maneira corrida, de modo que são esses os estados mais pobres em registro etnográfico, limitado às anotações de Saia (Nogueira, 2007, p. 266). No total, 3.878 páginas foram manuscritas pelos bravos pesquisadores, além da gravação de 168 discos 78rpm, registro de 1.066 fotografias e 9 filmes 16mm.

O nicho de Marcus Pereira

O projeto *Música Popular do Brasil* levou em conta as regiões oficiais que separam o Brasil. Em 1972, Marcus Pereira encomendou ao Quinteto Violado uma pesquisa e algumas gravações no Nordeste e transformou os discos em brindes de fim de ano para os clientes da agência de publicidade que dirigia. A repercussão foi favorável, a ponto de a iniciativa levar os prêmios Estácio de Sá e Noel Rosa, em 1973. Isso fez com que o empresário fechasse a agência e abrisse, em 1974, uma gravadora independente, a Discos Marcus Pereira, voltada para a música brasileira, lançando, ao longo dos anos, discos importantes como os de Cartola e os de Arthur Moreira Lima interpretando Ernesto Nazareth. Nos anos seguintes, a coleção do Nordeste foi lançada comercialmente e as outras regiões foram sendo contempladas com projetos semelhantes. Para completar a coleção, Marcus contou com verba da Finep (Financiadora de Estudos e Projetos).

O objetivo empresarial da coleção era de abrir caminho para novos nichos comerciais na música brasileira, conforme Marcus Pereira costumava frisar em entrevistas que deu à imprensa. Ao incorporar as regiões oficiais como base para o projeto, o empresário reforçava o desejo de mostrar ao Brasil urbano a riqueza de uma música tradicional, que era ignorada pelas grandes gravadoras. Em reportagem de abril de 1977, no *Jornal do Brasil*, Marcus Vinicius Andrade, diretor artístico da gravadora, afirma: “Esse esmagamento de culturas locais do sertão, capitulando diante da cultura urbana, na unidirecionalidade cidade-campo, isso tudo é um erro de modo desenvolvimentista de um país que recebeu o desenvolvimento pelo litoral”. Marcus Pereira completa: “Bom, o que é possível estamos tentando salvar, mas muita coisa já está se perdendo, viu?”

A divisão como Norte, Sul, Nordeste e Centro-Oeste/Sudeste (essas duas juntas porque continham gêneros semelhantes, como cururu e moda de viola) ajudaria a imprimir a noção de identidade regional que se queria valorizar, rebatendo assim a crescente influência da música estrangeira. “É falsa e efêmera [a liderança da música estrangeira] como os fatos estão provando. Um país que fala português só canta inglês (sem saber o que diz) se for obrigado”, afirmou Pereira ao jornal *O Globo*, em 1 de outubro de 1976.

Vale lembrar que isto acontecia no momento em que o Brasil vivia um dos períodos mais duros do governo militar, que havia sufocado, na década anterior, todo um esforço de politização cultural. O trabalho de pesquisa, lançamento e distribuição dos discos *Música Popular do Brasil* pode ser visto como uma atitude político-cultural de resistência (Stroud, 2008). Marcus Pereira usava discurso militante, como mostra este trecho de entrevista ao *JB*, em 12 de outubro de 1975.

A verdade é que, se é triste alguém de repente ficar com amnésia, imagine-se um povo inteiro amnésico, [...]; e a tragédia é maior porque, então, quem perde a memória, a identidade, o próprio caráter, inclusive sua dignidade humana, são dezenas de milhões de pessoas, o que tem maior sentido que quaisquer números que se possa citar. E, atrás da música, vem o resto do dimensionamento cultural de um povo.

Para que a amnésia não fosse irreversível, o jeito seria “educar” a elite para consumir aquela arte verdadeira. A criação de um nicho de mercado era a garantia da sobrevivência dos gêneros. Perguntado numa entrevista sobre as críticas que recebia de estar paternalizando a MPB (*O Globo*, 1/10/1976), ele responde: “É a cultura popular que dá a face ao Brasil. [...] É obrigação de nossa classe divulgar e desenvolver essa força, em contrapartida. Um dançador de cururu não tem a menor condição de divulgar seu trabalho. O que eu faço não pode ter nome de paternalização, e sim de contrapartida”.

Se à época já havia quem criticasse o discurso de Marcus Pereira como paternalista, ao se remeter aos músicos populares registrados como seres passivos à espera de ajuda, hoje o estranhamento a este tipo de retórica poderia ser ainda mais forte. Por isso, é importante levar em conta o alinhamento do pensamento de Marcus com a época vigente. Se hoje palavras como “salvaguarda” soam ultrapassadas para muitos projetos culturais, no momento de produção da coleção elas estavam de acordo com uma preocupação que atingia os produtores culturais de várias áreas.

O projeto gráfico e o conteúdo dos encartes de *Música Popular do Brasil* reforçam esta ideia de regionalismo e pureza (Sautchuk, 2005). No conteúdo musical, intercalam-se os registros dos artistas originais com trechos “mais palatáveis”, gravados por cantores conhecidos, como Nara Leão e Elis Regina, e arranjos modernos, para não causar estranhamento ao público urbano. Mas tudo sem deixar de ser fiel ao “sistema ósseo” do folclore¹.

A rede de Hermano Vianna

Em *Música do Brasil*, manifestações musicais de 82 municípios foram registradas em várias mídias. O resultado: uma caixa de CDs, uma série de 15 programas de TV e um livro de fotos e textos, além de vasto material bruto. A ideia era ainda deixar todo o material de pesquisa disponível para consulta no Centro de Documentação da Editora Abril, instituição que financiou o projeto (pelo setor Abril Entretenimento, que não existe mais), e também via Internet. Mas até hoje este plano de difusão não foi posto em prática (o *site* criado na época do lançamento já não está mais acessível). Em seu artigo que compara a *Missão de Pesquisas Folclóricas e Música do Brasil*, Nilton Silva dos Santos observa que, naquele *site*, chamava a atenção no menu a palavra “produtos”, reforçando sua interlocução com o mercado de bens simbólicos (Santos, 2008, p. 44). Em todas as mídias, a divisão do material não foi feita com base em limites regionais. Os quatro CDs têm divisão temática, baseada na que Mário de Andrade usou para separar os cocos que pesquisou no Nordeste entre 1928 e 29. Nomes como “Música dos homens, das mulheres e das umbigadas” e “Música das coisas, dos bichos e dos vegetais”. Os programas de TV são ainda mais segmentados, com temas como “Música para bater em tudo” e “Música para santos negros”.

As festas populares são o principal elemento de *Música do Brasil*. Tanto nos discos quanto nos programas de TV, estão disponíveis em geral trechos das músicas, não as obras inteiras, porque a opção era mostrar a diversidade. Mostrar em um só programa de TV como o acordeon é tocado em lugares do Norte ao Sul do país, ou como uma mesma música popular ganha versões diferentes em cada região, poderia dar uma noção mais clara do que seria a identidade nacional – ainda que, para Hermano Vianna, essa identidade fosse mutante como a música. A busca da compreensão do papel da música na identidade nacional está presente também nos dois principais trabalhos de Hermano como antropólogo – a dissertação de mestrado *O mundo funk carioca* e a tese de doutorado *O mistério do samba* (lançados em livro respectivamente em 1988 e 1994).

Se nos discos os produtores optam por colocar apenas trechos das gravações originais, sem apelar para a participação de artistas consagrados nas faixas, como fez Marcus Pereira, no programa de TV o recurso de contar com personalidades da música é usada de maneira a atrair a atenção do público. Em meio ao registro de festas e entrevistas com mestres de brincadeiras, o apresentador Gilberto Gil entrevista, a cada programa, um cantor/compositor de renome e este explica sua relação e a influência sofrida por gêneros populares, como Martinho da Vila e a folia de reis.

Os programas de TV reforçam a imagem positiva e colorida de um Brasil festivo. Mas o próprio Vianna aponta dificuldades de representação enfrentadas durante o processo.

[Me dava arrepio] pessoas quererem apagar os traços que existem de alguns contatos com a cultura pop etc., e mesmo na minha equipe tinha pessoas com o olhar viciado neste tipo de coisa. Por

exemplo, acho que o traje popular brasileiro hoje é uma camisa de propaganda de político [...]. Então as pessoas usam essas camisas quando vêm dançar. [...] Aquilo pode ou não pode? Mesmo as pessoas da produção tentavam tirar aquilo. E eu dizia: “Não! Por quê?” (Naves, Coelho e Bacal, 2006, p. 283)

Nos textos do livro, Vianna diz que “este projeto quer dar continuidade aos esforços pioneiros” dos responsáveis por mapeamentos anteriores. Apesar da homenagem, marca bem o distanciamento dos objetivos no que dizia respeito à salvaguarda da música “pura” – algo desnecessário, na opinião dele, pois ela estaria viva e em movimento. Ao se referir desta forma aos gêneros tradicionais retratados em *Música do Brasil*, ele generaliza uma situação pacífica que nem sempre vai encontrar eco entre os pesquisadores da cultura popular. Os gêneros musicais estariam sujeitos a uma seleção natural: só sobreviveriam aqueles que se adaptassem às mudanças do ambiente social. Mas, diferente de muitos “preservacionistas” (termo usado por ele), Vianna vê esta seleção natural como algo positivo.

Apesar de rechaçar a palavra resgate – “mais apropriada para desaparecidos e sequestrados”, ironiza na apresentação dos CDs – Vianna assume o estranhamento ao constatar que “tão poucos estilos musicais brasileiros tenham sido devidamente registrados. Apenas uma parcela mínima desses ritmos podem ser escutados em vinil, fita ou CD”. A diferença entre “registrar para fazer circular” e “registrar para salvar” poderia ser sutil se não fosse a veemência em mostrar, nos textos, o quanto aquelas canções tinham vida e movimento.

Outro aspecto abordado em mapeamentos anteriores, e visto de modo diferente pelos produtores de *Música do Brasil*, é a inclusão de gêneros vistos por outros projetos como “popularescos”, como a axé music e o brega paraense, e a influência da música estrangeira. A relação dos gêneros brasileiros com ritmos vindos de fora é encarada por Vianna como algo natural, que faz a música se movimentar. Dois trechos do livro *Música do Brasil* ajudam a entender a argumentação:

O Lundu emergiu na Angola? Foi para Portugal? Veio para o Brasil? Ou fez o caminho inverso? A probabilidade é de que a ordem dos fatores não altere o resultado musical².

Não haveria maxixe se não fosse a polca, importada de algum recanto do Império Austro-Húngaro. E muito provavelmente não haveria samba se não fosse o maxixe. E assim por diante: as informações musicais querem ser livres, e, portanto, se recusam a viver isoladas num território nacional (Vianna e Baldan, 2000, s/p).

Vianna não chegou a ser muito confrontado em suas opções. “Ninguém escutou os quatro discos. E depois, quando a notícia fica velha, ninguém volta a mencionar o

assunto”, declarou Vianna (Naves, Coelho e Bacal, 2006, p. 287). Em entrevista de 2002³, ele afirmou: “O que a gente coletou e que está representado é uma parte muito pequena do projeto. Ainda é preciso tocar em todo esse material, senti-lo, estudá-lo. Eu convido todos para participarem e a colaborarem.” Teria sido interessante acompanhar discussões em relação ao projeto.

Do mesmo modo que não quis estabelecer divisões regionais ou físicas de qualquer espécie para “categorizar” as músicas que gravou, Vianna acredita que o circuito da brincadeira no Brasil não deve ser visto como um mapa, mas, sim, como uma rede sem limites:

Existe um “espaço da brincadeira” no Brasil. Esse espaço, como o ciberespaço, tem a estrutura de uma rede, uma rede interbrincadeiras. Cada brincadeira é um nó da rede, estando assim interligada a todas as outras. O erro de muito preservacionista bem-intencionado é achar que para salvar um folguedo é necessário isolá-lo do resto do mundo, mantendo a força sua “verdade” ou “autenticidade” (uma ideia avessa à mistura e à “circulação”) (Vianna e Baldan, 2000, s/p).

Conclusão

Pesquisas de mapeamento musical estão sempre lidando com os limites, interseções espaciais ou sonoras. E, ao escolher determinados gêneros, músicas ou artistas para participar de um projeto, seus realizadores estão fazendo opções que levam em conta os objetivos políticos da empreitada e fatores subjetivos, como o gosto pessoal, para representar a totalidade do país. A ideia de “salvação” de gêneros surge naturalmente em boa parte dos projetos existentes no Brasil. Algo que merece ser salvo está ameaçado e tem qualidade, ambos aspectos que podem ser vistos como subjetivos. Mas de fato todos os projetos – inclusive o *Música do Brasil*, que se recusa a “resgatar” gêneros – procuram lançar luzes a músicas que não chegam naturalmente ao grande público.

Nesta ligação entre a música e o público, os intermediários muitas vezes parecem ver esses elementos de modos diferentes – e também os seus papéis de pesquisadores de maneira diversa. Mário de Andrade pensou sua *Missão* dentro de um projeto maior, o sonho modernista de produzir uma nova cultura brasileira, que apontasse para o futuro aproveitando elementos tradicionais da produção popular. Em suas declarações à imprensa, Marcus Pereira deixa claro que aqueles músicos e aqueles gêneros compilados por ele mereciam chegar ao grande público. Com o projeto (e com os outros lançamentos de sua gravadora), ele consegue fazer com que um público segmentado descubra diversos artistas. Vê-se como o ponto de contato em reunir os dois lados e pretende abrir um campo no mercado fonográfico: “Eu realmente represento uma saída, na medida em que represento a verdadeira cultura popular brasileira. E isso devo ao acaso, pois foi ele que me deu condições de realizar o velho sonho de todos os que amam o Brasil e que estavam desencantados com o panorama musical” (*JB*, 11 de outubro de 1975).

Se as falas de Marcus Pereira podem ser vistas como um discurso político de resistência, as de Vianna se mostram parte de um discurso político da mistura. Ele passa a mensagem de que o grande público merecia conhecer aquela variedade musical. Mas as músicas que encontrou nas pesquisas estavam vivas e em movimento, arrumando seu próprio jeito de conviver ou se influenciar por músicas estrangeiras e grandes *hits* de novelas.

Por uma ironia do destino, os discos dos projetos de Marcus Pereira e de Hermano Vianna estão esgotados, enquanto as faixas da *Missão* foram comercializadas e disponibilizadas na internet. Hermano Vianna teve acesso ao material e escreveu em 2007 o artigo *A missão de hoje*, realizando o que, provavelmente, gostaria que fizessem com o seu *Música do Brasil*: uma audição atenta do material, buscando entender o que ele tem a dialogar com a música atual. Mais uma vez, diz que faz isso distante de um rigor etnomusicológico, utilizando perguntas como “Que músicas me fazem dançar? Como ouvir essas músicas com ouvidos pós-tropicalistas, pós-música-eletrônica-de-pista-de-dança, pós-barulho-do-rock-and-roll? Há conexões possíveis?”

Então: o material precioso é agora acessível. O que devemos fazer com ele? Poderíamos manter em seu entorno a atitude reverencial que votamos aos mitos mais sagrados, descobrindo ali todas nossas mais profundas raízes de autêntico povo brasileiro. O ideário da *Missão* alimenta essa reverência: era como se aquilo tudo a ser registrado fosse acabar no dia seguinte (e não acabou, muitas dessas músicas continuam vivas, e algumas até mais fortes do que eram antes, como pude perceber nas viagens do *Música do Brasil*); era como se tudo aquilo fosse puro, sem contato com a modernidade (o que escutar as próprias músicas desmente, como vou comentar em detalhes adiante). Então minha proposta vai em sentido contrário ao da “busca de raízes”: vamos acabar com o mito de uma vez por todas? Aqui não vai nenhuma sugestão de desrespeito, ou de profanação inconsequente: na verdade penso no mais profundo respeito, que sirva para dar nova vida para o material, que já está digitalizado e pode ser “manuseado” com vigor, sem perigo de “desaparecimento” dos registros (esse era sim um perigo real, físico). (Vianna, 2007)⁴

Dentro desse espírito de ter uma ação mais pragmática em relação às músicas coletadas, Vianna considera o papel do pesquisador como o equivalente ao do palhaço na folia de reis.

[...] o “preservacionista” tem que atuar como um palhaço. É sério: o palhaço atua como um “link” na rede das brincadeiras. [...]

O palhaço – também conhecido como mateus, careta, arlequim... – ocupa uma posição ambígua, ao mesmo tempo dentro e fora da sua brincadeira, tendo o monopólio da fala com o público. [...] Mas sem o palhaço, justamente por ser imprevisível e inclassificável, a brincadeira “não anda”, não há “animação” (Vianna e Baldan, 2000, s/p).

Talvez por consciência da dimensão ousada de seus papéis, tanto Mário de Andrade (referindo-se à palavra “folclorista”, bem condizente com seu tempo) como Marcus Pereira e Hermano Vianna se recusam a ser vistos como pesquisadores. Mário explicou: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interesso pela ciência, porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação para músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” (Andrade, 1976, p. 232). Marcus Pereira era um empresário e se assumia como tal. “Nunca me intitulei pesquisador porque não sou”, diz ele em reportagem da revista *IstoÉ* de 31 de agosto de 1977. Hermano Vianna, apesar de ser antropólogo e ter pesquisas de mestrado e doutorado relacionadas à música, faz questão de frisar que seu projeto não é acadêmico: “Apesar de eu ter feito um trabalho como *Música do Brasil*, que parece que tem tudo a ver com a reflexão da etnomusicologia, me coloco também como nativo, porque fiz este trabalho sem ter tempo de pensar sobre ele de forma crítica” (Naves, Coelho e Bacal, 2006, p. 282).

Ao comparar a *Missão e Música do Brasil*, Santos afirma que os dois compartilham do mesmo *parti pris*, “o desejo de conhecer esse ‘brasileiro’ em seu contexto de interação sociocultural, procurando registrá-lo em seu processo de autoconstituição”. Citando também o projeto da Discos Marcus Pereira neste contexto, pode-se dizer que o trio revela uma espécie de linha do tempo do mapeamento musical no país, cada um dialogando com as questões culturais de seu tempo: Mário de Andrade em busca de elementos da tradição para o modernismo, Marcus Pereira em busca da música popular rural que estaria sendo alijada pela TV e pela rádio, e Hermano Vianna atento ao diálogo com a contemporaneidade. *Missão de Pesquisas Folclóricas, Música Popular do Brasil e Música do Brasil* foram empreitadas de “palhaços” determinados em mostrar um Brasil musical rico e desconhecido. Condizentes com as maneiras de ver e viver de suas épocas, bem-sucedidos a seu modo e um tanto frustrante para seus realizadores – pela repercussão menor do que eles gostariam – os projetos ajudaram a trazer à tona a música diversa de todo o país.

Recebido em 21 de abril de 2011.

Aprovado para publicação em 18 de maio de 2011.

Notas

- ¹ Sócio de Marcus Pereira, Aluizio Falcão vai utilizar esta expressão no encarte do disco Nordeste 4, fazendo referência a Câmara Cascudo. “Falando recentemente sobre o aproveitamento de temas folclóricos por artistas urbanos (exemplo: *Marinheiro Só* por Caetano Veloso), Luiz da Câmara Cascudo assinalou que o importante é manter o “sistema ósseo da temática popular”. A expressão vai ser repetida por Marcus Pereira em entrevistas.
- ² O livro “Música do Brasil” não tem páginas numeradas.
- ³ Entrevista publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais em 2002 e reproduzida na internet <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2626>
- ⁴ A missão de hoje, artigo de Hermano Vianna publicado em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-missao-de-hoje> em 29/01/2007 (consultado na data de publicação, em 15/01/2010 e em 22/12/2010).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1976.
- _____. “Anteprojeto para a criação do SPAN (1936)”. In: **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Brasília: Sphan/Pró-memória, 1980.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Entendendo o folclore. In: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Entendendo_Folclore_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf.2002
- FACINA, Adriana. Uma Enciclopédia à Brasileira: o Projeto Ilustrado de Mário de Andrade. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 24, 1999, p. 393-417.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda – os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996 (2ª ed. 2002).
- MICELI, Sergio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. In: Botelho, André; Schwarcz, Lilia (orgs.), **Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NAVES, Santuza; COELHO, Frederico; BACAL, Tatitana. **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventário e patrimônio cultural no Brasil. In: **História**, vol. 26, nº 2, 2007, p. 257-268.
- SANTOS, Nilton Silva dos. Viagens folclóricas e etnográficas no Brasil: duas perspectivas de época na composição de acervos musicais. In: Giumbelli, Emerson; Diniz, Júlio Cesar; Naves, Santuza Cambraia (orgs.), **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- SAUTCHUK, João Miguel. O Brasil em Discos: Nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília, 2005.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ, 2002.
- _____. A circulação da brincadeira. In: www.overmundo.com.br/banco/a-circulacao-da-brincadeira (publicado originalmente no caderno Mais!, **Folha de S. Paulo**, em 14/02/1999).
- _____; BALDAN, Ernesto. **Música do Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.