

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**WESLEY BRANDÃO MOTA**

**MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CARREGADORES DE PIANO DE RECIFE**

**GUARULHOS  
2019**

**WESLEY BRANDÃO MOTA**

**MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CARREGADORES DE PIANO DE RECIFE**

Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado à Escola de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos – como requisito parcial para obtenção dos graus de Bacharelado e Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Odair da Cruz Paiva.

**GUARULHOS**  
**2019**

BRANDÃO MOTA, WESLEY.

MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CARREGADORES DE PIANO / WESLEY  
BRANDÃO MOTA. Guarulhos, 2019.

f. 72

[Trabalho de conclusão de curso] ([Bacharelado] em História) – Universidade Federal de São Paulo,  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientador: Odair da Cruz Paiva.

1. Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas. Folclore. Cantos de Trabalho. Carregadores de  
Piano.

**WESLEY BRANDÃO MOTA**

**MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: CARREGADORES DE PIANO**

Trabalho de conclusão de História como requisito  
parcial para obtenção do título de Bacharel em  
História.  
Universidade Federal de São Paulo  
Área de Concentração: História Cultural

**Aprovação:** \_\_/\_\_/\_\_

---

Prof. Dr. Odair da Cruz Paiva  
Universidade Federal de São Paulo

---

Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo  
Universidade Federal de São Paulo

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Unifesp, aos docentes do Departamento de História, ao meu orientador Prof. Dr. Odair da Cruz Paiva pelo incentivo ao trabalho que desenvolvi ao longo de minha trajetória acadêmica. Agradeço, também, a banca examinadora que fará avaliação do presente trabalho, Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira (Malu) e o Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo, professores, com os quais, tenho admiração e carinho.

Agradeço também aos meus familiares, sobretudo, os meus pais – Antonio Francisco Mota e Maria Neuma Brandão Mota – que ao longo desse longo período que estive estudando na EFCLH-UNIFESP, deram-me muito incentivo em relação aos estudos e todo o apoio necessário que se faz necessário a um estudante de graduação.

## RESUMO

O presente trabalho tem a finalidade de explorar uma manifestação folclórica conhecida por carregadores de piano que foi registrada por um grupo de pesquisadores paulistas em Recife (PE), em 1938. Um antigo ofício que se extinguiu ao longo da segunda metade do século XX, enquanto carregavam o piano cantavam cantigas de tradição popular. A finalidade que percorro com esse trabalho é retomar a memória desse antigo ofício – carregar piano – a partir das fontes que recuperei ao longo da pesquisa.

Em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi um projeto com finalidades expedicionárias idealizado por Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga (ex-aluna de Mário) e Paulo Duarte. A “Missão”, como ficou conhecido entre os representantes que dela fizeram parte, tinha como objetivo principal percorrer diferentes cidades do Norte e Nordeste do Brasil, a fim de fazer registros de manifestações folclóricas que fossem encontradas ao longo da viagem.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas. Folclore. Cantos de Trabalho. Carregadores de Piano.

## SUMÁRIO

	Págs.
<b>1. Resumo</b>	
<b>2. Introdução</b> .....	7 a 9
<b>3. Capítulo 1: Cantos de Trabalho: lugares de produção</b> .....	10 a 37
A) Cantos de Trabalho: variações temáticas e lugares de produção.....	10 a 19
B) O valor da história oral e da história documentada nos cantos de trabalho.....	19 a 27
C) Estudos sobre cantos de trabalho no Brasil e no exterior.....	27 a 37
<b>4. Capítulo 2: Os carregadores de piano de Recife/PE</b> .....	38 a 60
A) Mário de Andrade e o Dep. de Cultura.....	38 a 43
B) Missão: uma expedição de caráter nacional.....	44 a 50
C) Repercussão da Missão nos jornais de Recife.....	50 a 57
D) A necessidade de formar folcloristas no Brasil.....	57 a 59
<b>5. Considerações Finais</b> .....	60
<b>6. Fotografias</b> .....	61 a 69
<b>7. Fontes</b> .....	70 a 71
<b>8. Bibliografia</b> .....	72

## INTRODUÇÃO

Ao longo de dois semestres de pesquisas realizadas no Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, acervo que se encontra no Centro Cultural São Paulo (Vergueiro), tive a oportunidade de entrar em contato com uma das obras de Mário de Andrade – a Missão de Pesquisas Folclóricas – que ao longo da pesquisa me fizera um convite a fim de pensar a cultura e as tradições que fazem parte da identidade de nosso país.

O interesse que tive em relação a temática dos cantos de trabalho apareceram como uma oportunidade de pesquisar a respeito do assunto, por se tratar de um assunto que está relacionado a área do patrimônio, área pela qual inclinei-me ao longo dos estudos na graduação, os debates a respeito da preservação do patrimônio tangível e intangível e em relação a sua memória, tornava o caminho em relação a essa pesquisa mais possível.

Ao longo da pesquisa no acervo, encontrei fotografias, recortes de jornal, fonogramas, a transcrição dos cantos de trabalho dos carregadores de piano, faltando-me o levantamento bibliográfico que ao longo de 6 meses realizei com muito afinco a respeito.

Após ter completado o levantamento bibliográfico a respeito dos cantos de trabalho, cheguei a conclusão que não seria possível introduzi-lo em sua totalidade, em função do tempo disponível para a leitura dos mesmos, por se tratar de um assunto ainda pouco estudado em nossa área e em outras áreas das ciências humanas.

Encontrei alguns trabalhos de diferentes especialistas na temática dos cantos de trabalho, tanto de historiadores, quanto de sociólogos, que me ajudaram em cada uma das perspectivas abordadas, seja a partir da história cultural ou social em relação a esse ofício, o ato e efeito de carregar piano, pensar essa manifestação folclórica como uma forma de entender parte de nossa identidade, entender as especificidades que constituem o folclore nacional brasileiro.

No momento da pesquisa, os funcionários do Acervo Histórico da Discoteca dispuseram três catálogos que fazem parte de todo o material disponível que foi coletado e organizado ao longo das atividades realizadas pelo Departamento de Cultura de São Paulo,

sendo eles: Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Catálogo da Sociedade Etnografia e Folclore e o Catálogo Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1935-1938), onde levantei a grande maioria dos dados relativos às fontes e a bibliografia.

Além dos catálogos, o Acervo Histórico da Discoteca também conta com arquivos de mídia digital, como o DVD da Missão de Pesquisas Folclóricas que em seu conteúdo contém as cadernetas de campo, fotografias, amostras de fonogramas, correspondências trocadas, recortes de jornal e um documentário sobre a Missão.

Sendo assim, após o levantamento das fontes ao longo da pesquisa, acrescentei as seguintes hipóteses: Por que o ofício de carregar piano no Brasil se perdeu ao longo da História? Além dos carregadores de piano, haviam outros ofícios pelos quais os pesquisadores enviados pela Missão encontraram em que se cantava ao longo da atividade de trabalho? Quais? Qual era o interesse de Mário de Andrade com os carregadores de piano e outros ofícios correlatos? Essas, portanto, foram alguns dos questionamentos que fiz em relação ao conteúdo disponível para a produção da pesquisa propriamente dita, não conseguindo encontrar informações mais precisas em relação a vida de cada um dos representantes que carregavam piano na cidade de Recife.

Como uma pesquisa de caráter inicial, seria necessário levantar outros dados que poderiam ser úteis para responder questões preliminares, como: quem eram os carregadores de piano?; Como aprenderam as canções? Se carregar piano era um ofício, os carregadores recebiam algum tipo de pagamento em relação ao trabalho?

Algumas questões serão respondidas ao longo dessa monografia, outras, não. Será necessário o cruzamento com outras fontes ou até mesmo a necessidade de fazer um trabalho de campo em Recife com os referenciais que temos à nossa disposição, para tentar encontrar novas informações que nos possam ajudar em relação a essas questões que ficaram de caráter histórico-social dos carregadores de piano nesse primeiro momento.

Desse modo, no primeiro capítulo “*Cantos de Trabalho: modos de produção*”, proponho uma discussão a respeito dos cantos de trabalho em algumas regiões do Brasil, em que essa atividade de cantar e exercer trabalho ao mesmo tempo, tornou-se tão importante

para entendermos que em cada uma das regiões exploradas, os temas que decorrem dos cantos de trabalho podem ser diversos, assim como, pretendo tratar desse assunto em algumas das canções que colhi na pesquisa; destaco ainda nesse capítulo a importância do registro oral e do registro documentado nos cantos de trabalho dos carregadores de piano e outras atividades de trabalho – seja no contexto urbano ou rural – para percebermos os deslocamentos da pesquisa no sentido de encontrar novas evidências a respeito do assunto; proponho uma breve historicização dos cantos de trabalho em diferentes autores, o quanto essa discussão, pouco a pouco, têm despertado interesse de novos pesquisadores no século XXI.

No segundo capítulo, “Carregadores de Piano de Recife”, focalizo a presença dos pesquisadores contratados pelo Departamento de Cultura em Pernambuco, a abordagem que o jornal local fez em relação à Missão; e por fim, mostrar a preocupação de Mário de Andrade em relação a pesquisa folclórica, a formação de folcloristas engajados com a pesquisa etnográfica, devido o desaparecimento de manifestações em decorrência da ausência de interesse econômico em fazer novas pesquisas com esse caráter revelador da cultura do povo de um modo geral.

## CAPÍTULO 1 – CANTOS DE TRABALHO: LUGARES DE PRODUÇÃO

Nesse primeiro capítulo, discutiremos a questão dos cantos de trabalho em diferentes localidades do Brasil: Guaramirim/SC, Maceió/AL e Recife/PE. A partir dos cantos dos carregadores de piano que levantei ao longo da pesquisa, quero focalizar os diferentes temas que decorrem dos cantos, as origens regionais dos cantos, em alguma medida, com base na pesquisa de outros estudiosos sobre o assunto. Trato também a respeito de trabalhos relacionados aos cantos de trabalho fora do Brasil – Estados Unidos e Europa – e o movimento de apropriação do folclore como forma de recuperação e preservação de tradições que estavam se perdendo ao longo de todo o século XX.

### ***A) Cantos de Trabalho: variações temáticas e lugares de produção***

A propósito, (GIANELLI, 2012) coloca em discussão a memória dos cantos de trabalho na região Sul do Brasil, em Santa Catarina, município de Guaramirim, onde o canto de trabalho foi uma maneira de reprodução de uma determinada atividade manual de trabalho, cujo os cantos que eram executados pelos trabalhadores, exerciam função no sentido de aliviar a atividade que, em grande parte, eram atividades que exigiam certo esforço físico de quem os realizava.

Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, define Canto de Trabalho da seguinte maneira:

“Cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço de aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos de canto” (ANDRADE, p. 108).

Sendo assim, o canto de trabalho é responsável por ritmar as atividades que são executadas ao longo do trabalho, assim como, pensando em algumas modalidades de cantos de trabalho: os carregadores de piano, as lavadeiras, os carregadores de pedra, os pedintes, os estivadores e demais grupos que usam dessa tradição inerente ao ofício, para aliviar ou aumentar a produção de as suas atividades de trabalho.

Se por um lado, o grupo ou o sujeito em sua atividade de trabalho que, naturalmente, executa uma canção a fim de fazer “passar o tempo” ou “executar o trabalho de maneira

ligeira”, enquanto o mesmo é realizado, não é atividade exclusiva de um único grupo ou pessoa.

É importante destacar, que, segundo (GIANELLI, 2012), não se trata de um tipo de produção musical que têm por finalidades comerciais ou que está preocupada com uma técnica musical específica, um padrão estético, ou com uma categoria da qual possa ser titulada, inserida, mas um gênero musical que têm finalidades em si ao ser produzida: a relação entre canto e a atividade de trabalho.

Sendo assim,

“O canto serve como ferramenta de trabalho, é um dos atenuantes de uma rotina pesada, de um esforço físico elevado. Essas canções geralmente são apreendidas oralmente, com os mais velhos cantando para os mais novos” (GIANELLI, p. 36).

O canto de trabalho é um elemento que constitui parte da história do grupo que se realiza em seu contexto de produção; é parte da identidade que os representa num lugar específico que, conforme (GIANELLI, 2012), com o passar do tempo, essas práticas coletivas de cantar e exercer alguma atividade passaram a ocupar uma função importante para esses agentes que sempre a fizeram em um determinado território em específico. Essas canções eram transmitidas do mais velho para o mais novo, e assim, sucessivamente. Trata-se, desse modo, de uma tradição que passou a ser transposta para as demais gerações que se sucediam no tempo, a fim de mantê-la entre os seus como parte constitutiva da identidade do grupo do qual ela faz parte.

Dessa maneira, não existe um “lugar específico” de criação de um canto de trabalho, pois a sua criação pode se dar tanto no contexto urbano, quanto no contexto do rural. É claro que as representações que compõem o conteúdo das canções que são reproduzidas distinguem entre si, pois os conteúdos pelos quais abordam esse canto podem ser dos mais variados, como veremos adiante.

Os cantos de trabalho em contexto nacional, ou os *worksongs* nos Estados Unidos, a título de exemplo, atravessaram ao longo de sua historicidade, os lugares mais diversos de

produção, os diferentes grupos étnicos possíveis, assim como, fazendo menção ao nascimento do *blues*, durante o século XX, segundo (KARNAL, 2014):

“O blues basicamente misturou ritmos e melodias africanos e europeus. Originou-se nas “canções de trabalho”, entoadas na época da escravidão, e desenvolveu-se nas rotinas opressivas de trabalho e vida décadas depois da Abolição. Mais tarde, ao longo do século XX, alimentou-se da experiência do gueto em cidades do Norte” (KARNAL, p. 184).

O *blues*, desse modo, ao se apresentar como canção de contestação ao regime escravocrata, em sua origem, expressava a condição contraditória de ser livre e cativo ao mesmo tempo. As canções de um modo geral retratam a questão da exploração econômica e da discriminação racial, da solidão, das preocupações, e, sobretudo, dos desejos de escapar aos confinamentos de raça, classe e gênero.

Sendo assim, no caso dos cantos de trabalho que, posteriormente, originou-se o blues, o negro cantava não por distração ou entretenimento, mas em razão do trabalho pesado enquanto martelava os trilhos da ferrovia e ao se plantar algodão.

Posteriormente, jazz e blues recolocariam a figura do homem negro dentro da sociedade americana historicamente racista, tornando-se parte do patrimônio cultural dos Estados Unidos, assim como seria uma das mais importantes contribuições culturais do país ao mundo.

Assim sendo, pensar o canto de trabalho enquanto gênero específico e as suas relações com o seu lugar de produção cultural, social, político e econômico também é um fenômeno importante para a afirmação identitária dos grupos em suas especificidades histórico-social do qual esses cantos são originários.

No texto em questão, (GIANELLI, 2012) usou o método da História Oral para fazer a gravação das canções e, conseqüentemente, a transcrição das mesmas. Ele manteve a originalidade dos cantos a partir do uso da oralidade falada pelos responsáveis por sua utilização. Entrevistando Zilda Flores dos Santos e Daniel Graudin, duas figuras que presenciaram a tradição de cantar e exercer ofício no campo, mostra-nos que é possível resgatar a memória do trabalho a partir da oralidade.

O primeiro aspecto que (GIANELLI, 2012) aponta sobre a questão do canto de trabalho, em Guaramirim/SC, a partir do relato de Zilda Flores dos Santos, é a questão da saudade. À memorização daquilo que nos remete a algo que realizamos e foi positivo, é algo a ser destacado no texto. Pois uma canção, dentro do contexto de produção, possui um conteúdo histórico intrínseco a sua realização que é fundamental para o historiador que trabalha com fontes orais e textuais. Pensar os reais motivos que levou o objeto em questão a ser produzido é um elemento que conduz o debate a respeito dos cantos de trabalho, assim como, a questão da memória.

A saudade é, segundo (GEBARA, 2010),

“A saudade recupera tempos, reinventa-os, modifica-os. A partir de nossos desejos circunstanciais e de nossas emoções, reinventa cada narrativa sobre o tempo passado e sobre a nossa história presente” (GEBARA, p. 16).

A saudade é um elemento a ser considerado na atividade não só de quem trabalha no campo ou na cidade, pois esse tema ele pode estar presente em cada um desses contextos e ser expresso de diferentes maneiras, como por exemplo, as cantigas de ninar, roda e poemas que eram recitados pelos trabalhadores ou pelas crianças que aprendiam com os membros mais antigos da família.

Não existe, desse modo, um único tema que retrate as canções dos cantos de trabalho enquanto gênero musical folclórico, mas uma série de temáticas que podem ser extraídas – como a questão da saudade, do amor, do ganho – do conteúdo das canções propriamente dita. A exemplo do trabalho que está sendo feito, exponho algumas das canções que colhi ao longo da pesquisa e que podem ser pensadas a partir dessa perspectiva onde os temas podem variar, como está expresso nos cantos dos carregadores de piano<sup>1</sup>.

Segundo o texto de abertura dos cantos dos carregadores de piano de Recife/PE, foram registrados cinco dias após a gravação, havendo divergência entre o que ficou registrado nos discos e o que foi dado pelos cantadores. Das letras de cantos de trabalho que existem, ocorrem três versões registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, com algumas

---

<sup>1</sup> CANTOS DE CARREGADORES DE PIANO: colhidos no Recife, Est. de Pernambuco, em março de 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Discos n°s F. 11 a F.13, fon. N°s 29 a 52-A.

diferenças. A versão que nós vamos utilizar neste trabalho, sendo assim, é a versão datilografada e organizada, posteriormente, por Luís Saia<sup>2</sup> e Antônio Ladeira<sup>3</sup>.

As canções a seguir, fazem parte de uma coletânea de canções que coletei ao longo da pesquisa sobre os carregadores de piano. Selecionei quatro canções a título de amostragem em relação aos conteúdos que fazem parte de cada um dos cantos, sendo eles:

01) Assunga, Assunga, Marinheiro;

2) Dona Crára é nossa alegria;

3) Mana me diga adeus; e

4) Cidade de Olinda.

Todas as canções aqui presentes, foram registradas por Antônio Ladeira e Luís Saia, pesquisadores contratados pelo Departamento de Cultura de São Paulo e interessados no assunto.

#### 1) ASSUNGA ASSUNGA MARINHÊRO<sup>4</sup>

**Côro:** *Arma a rede na varanda*

**Côro:** *Arma, etc.*

*Assunga assunga marinheiro*

**Solo:** *A dona desse piano não faz conta di dinheiro*

**Solo:** *As menina di Goiana*

**Côro:** *Arma, etc.*

*Só querê vistir é seda*

*Anda a troco di dinheiro*

**Côro:** *Arma, etc.*

**Côro:** *Arma, etc.*

**Solo:** *A dona desse piano*

**Solo:** *Companheiro vão marcha*

*Só querê vistir é seda (2x)*

*Vamo ganhá nosso dinheiro*

**Solo:** *U ganhado anda na rua*

---

<sup>2</sup> Luís Saia foi chefe da expedição, contratado pelo Departamento de Cultura (1935-1938).

<sup>3</sup> Antônio Ladeira foi o técnico de som (PRESTO) contratado pelo Departamento de Cultura (1935-1938).

<sup>4</sup> Disco F. 12-A, fon. N° 38.

## 2) DONA CRÁRA É NOSSA ALEGRIA<sup>5</sup>

**Solo:** Ó chegô fulô du dia

**Côro:** Dona Crála nossa alegria

**Solo:** Di manhã começa o dia

**Côro:** Dona Crára é nossa alegria

**Solo:** Eu vou-me imhora fulô do dia

**Côro:** Dona Crála nossa alegria

**Solo:** Adeus adeus até um dia

**Côro:** Dona Crála nossa alegria

## 3) MANA ME DIGA ADEUS<sup>6</sup>

**Solo:** Mãna me diga adeus

**Solo:** O vapô entrô na barra

**Côro:** Ólhi qui eu vou m'imbarcá

O telegra fez siná

**Solo:** Você vai nu Ridiuna

**Côro:** Ólhi, etc.

Eu vou no Paraná

**Solo:** Você si vai i mi dêxa

**Côro:** Ólhi, etc.

A mi não qué mi levá

**Solo:** Adeus adeus até um dia

**Côro:** Ólhi, etc.

Até quando eu cá vortá

**Solo:** Lá no meio do caminho

**Côro:** Ólhi, etc.

Você s'arrependerá

---

<sup>5</sup> Disco F. 11-A, fon. N° 29.

<sup>6</sup> Disco F. 12-B, fon. N° 41.

#### 4) CIDADE DE OLINDA<sup>7</sup>

**Solo:** Ói a cidade de Olinda

**Côro:** Vamu vê

**Solo:** Vamu vê mulatinha

**Côro:** Vamu vê

**Solo:** Vamu vê caboquinha

**Côro:** Vamu vê

**Solo:** O que bela cidade

**Côro:** Vamu vê

**Solo:** A cidade de Olinda

**Côro:** Vamu vê

De modo geral, os temas que aparecem a partir da leitura feita em cada um dos cantos, são: dinheiro, alegria, partida e beleza. A presença desses assuntos em cada um dos cantos apresentados nos levam a perceber a linguagem local, a relação entre os carregadores e a pessoa com a qual eles estavam subordinados nessa atividade, a forma como é retratada a cidade de Olinda, como a “mais bela cidade”, e a questão do sentimento de partida que aparece na penúltima canção.

A saber que o piano passou a ser introduzido pela aristocracia a partir do Segundo Império, segundo (AMATO, 2007), quando os escravizados eram responsáveis pela transposição de móveis utilitários – assim como, o piano – nos casarões de seus senhores, sendo um objeto que relegava poder entre os membros de classe.

Desse modo, podemos extrair do conteúdo da canção aquilo que ela pode nos trazer de informação que indique algum movimento de transformação ou de perda em relação a tradição que, durante muito tempo, foi cultuada entre os aristocratas de diferentes regiões do

---

<sup>7</sup> Disco F. 13-A, fon. N° 45.

país e, concomitantemente, a perda da memória a respeito dos carregadores de piano em algum momento da história do Brasil.

Como fica evidente ao longo do texto de (GIANELLI, 2012), e na amostragem de cantos que trouxe em discussão, ocorre uma variação de temas que orbitam sobre determinado canto, já que no momento de sua criação, a canção ela tem uma configuração que lhe é própria, pois o tema que está sendo tratado na canção é um indicativo de como a apropriação do indivíduo ou do grupo partir da experiência no espaço em questão, transposta para a canção como uma forma de representar o que está sendo cantando nessas relações com o meio, ajudam-nos a perceber a dinâmica temática da qual os cantos de trabalhos, em regiões e em épocas distintas, são produzidas por diferentes grupos no Brasil.

O relato que compõe a discussão de (GIANELLI, 2012) ao mencionar as referências pelas quais os cantos eram feitos, segundo Zilda (entrevistada), uma das moradoras mais antigas de Guaramirim/SC, diz, que as canções entoadas na lavoura de café de seu avô [Cantalício Érico Flores] funcionavam a partir do que ele entende por “dispersão cultural”. As canções elas eram apreendidas a partir do trânsito de um indivíduo do campo para a cidade, vice-versa, e a atenção de anotá-las em sua caderneta ao realizar esse trânsito entre esses lugares.

Assim sendo, o nível de abstração de quem produz essas canções vai depender da relação que o indivíduo ou o grupo ocupar no espaço vivido e as referências culturais e sociais que atravessam a sua identidade local, cultural e linguística. As canções folclóricas podem ser inúmeras em termos temáticos, pois cada um desses elementos que compõem a letra da canção de trabalho está singularizada em um espaço específico de produção, nesse caso, Recife/PE, e o modo como essas canções continuaram sendo utilizadas – após um certo período – a força motriz no ofício do carregador de piano.

Assim como força motriz que lhe serve ao trabalhador da cidade ou do campo, o canto de trabalho também possui outras funções para além daquelas que insistimos até aqui. Segundo (GIANELLI, 2012), no contexto pós-trabalho, o canto de trabalho também serve como modo de descanso dentro da jornada de trabalho. Depois do almoço, por exemplo, os empregados antes de voltarem para o trabalho na roça, dirigiam-se em uma área na frente da

casa e, espontaneamente, assoviavam, cantavam e tocavam ao violão diversas canções para entreter-se, conforme o relato de Daniel Graudin:

“Era de meio dia, você almoçava, os empregado que nem nós, tinha oito, dez empregado sempre na casa da vó quando eu conheci nos anos 40 em diante. Eles acabavam de almoçar e tinha uma área grande na frente, eles sentavam na área e ai tinha um violão. Aí um cantava e outro assoviava, daí um cantava lá e o outro respondia daqui... Era sempre trovas e os cantos individuais e as trovas e as duplas. Isso era muito comum na época, isso tudo parte açorianas”. (GIANELLI, p. 43).

É possível perceber, novamente, que o canto de trabalho não possui uma única função, conforme o relato acima. O contexto em si não determina se o canto será ou não proferido pelo grupo, mas o que depende são as circunstâncias pelas quais os cantos eram executados, a ocasião, como vimos no caso dos cantos de trabalho dos escravizados no Sul dos Estados Unidos, onde os seus senhores viam o canto como algo positivo tanto para a produção, quanto para a “docilização” dos mesmos em suas atividades de trabalho.

A questão da preservação da memória do canto de trabalho fica evidente em diferentes trabalhos ao longo das leituras que fiz. É preocupação não apenas do folclorista, etnógrafo, antropólogo, sociólogo, musicista, mas também preocupação dos historiadores. Essa preocupação é o movimento que conduz o trabalho do historiador e as questões que lhe cabem ao se debruçar sobre um objeto que esteja interessado em estudar.

A leitura que faço a partir de algumas das observações que foram feitas até aqui, é que não existe um padrão tem temático envolvido nos cantos, entoada pelos carregadores de piano, mas por diferentes grupos pelos quais já mencionei (lavadeiras, carregadores de pedra, estivadores, pedintes). A variação temática é um elemento importantíssimo a pesquisa que permite entender as referências do canto e as suas formas de reprodução no contexto adquirido em função de sua memorização e a conseqüente circulação, a relação entre os mais antigos e os mais novos em termos geracionais.

Nesse sentido, é importante entender que o trabalho folclórico e etnográfico – abrindo um breve parêntese – foi importantíssimo ao projeto que fora arquitetado durante os anos 1920/30, no Brasil, por Mário de Andrade e demais representantes da mesma geração que o folclorista. A questão da memória para o modernista era de tamanha importância devido a sua

preocupação em relação a perda dessas tradições que o povo cultuava e o registro das memórias registradas, e colhidas pelos representantes. Essa questão é de fundamental importância, pois, as características pelas quais esse trabalho foi desenvolvido num curto espaço de tempo colocou em trânsito as preocupações políticas, econômicas e sociais da época ao país, já que Mário entendia que com o passar do tempo esse tipo de referência se perderia, sobretudo com o processo de modernização que o país estava sofrendo durante as primeiras décadas do século XX.

Não apenas a história documentada, mas o registro dela feito de forma oral, têm a sua importância em função da inclusão de determinados grupos sociais no discurso histórico do pesquisador que utiliza esse meio para registrar ou relatar algum elemento de caráter histórico que possa fornecer indícios ao historiador a respeito das transformações sofridas em determinadas tradições, em determinadas práticas culturais, fazendo esse paralelo entre o registro textual e o registro oral, suportes distintos de preservar a informação, assim como está documentado nos registros audiovisuais, iconográficos e textuais pelos quais a Missão preocupou-se ao longo do trabalho etnográfico.

### ***B) O valor da história oral e da história documentada nos cantos de trabalho***

Como estamos tratando de registros feitos na cidade de Recife pela Missão de Pesquisas Folclóricas, é importante que situemos o leitor sobre as possibilidades materiais que estamos lidando ao desenvolver este trabalho.

Recorrendo ao método de analisar cantos de trabalho por GIANELLI (2012), acredito que o cruzamento entre a fonte oral e escrita é um elemento fundamental, e nos fornece informações, acerca do: por que o sujeito em questão tinha interesse e a preocupação em preservar a memória de Guaramirim, como ele informa ao leitor:

“A tradição oral, presente na maneira como Cantalício aprendeu as cantigas nos tempos de serresteiro, cantigas essas que mais tarde traria para Guaramirim, encontra-se com a tradição escrita em que ele se preocupa em registrar tais canções em um caderno devidamente organizado. Esse tipo de preocupação do serresteiro com a preservação e perpetuação das cantigas ajuda a compor o quebra-cabeça dos cantos de trabalho. Por serem muitas vezes canções apenas cantadas, e nunca registradas suas letras e muito menos enquadradas dentro de uma partitura musical, as fontes históricas se dão em sua maioria por

resquícios como esses, deixados em pequenos registros. Bom seria para os pesquisadores se a maioria dessas canções tivesse sido registrada com o cuidado de Cantalício. (GIANELLI, p. 44).

Não se trata de apenas um registro cuja a finalidade é manter em seus cadernos uma coletânea de canções pelas quais ao longo de sua vida [Cantalício], avô de Zilda dos Santos, produziu a respeito da memória desses agentes, mas de fazer o registro das canções de cantos de trabalho nesse trânsito entre o campo e a cidade, a fim de valorizar pela memória musical de sua cidade em que outras pessoas – inclusive pesquisadores – tivessem acesso a esse passado que, em algum momento, não faria mais do contexto pelo qual o seresteiro registrou.

O canto de trabalho também é um afirmador cultural de um determinado grupo do qual é originário, tanto os encontrados em Recife/PE, quanto os registrados em Guaramirim/SC, por mais que se trate de contextos distintos. Pode-se, por exemplo, fazendo um simples exercício, o conteúdo do texto e a forma como a língua foi registrada, como determinadas palavras eram enunciadas dentro de um contexto diferente do contexto dos pesquisadores paulistas. Essa variação linguística que existe entre um grupo e outro pode ser um elemento importante ao nosso trabalho de investigação. Além do idioma do qual o canto de trabalho fora registrado, existem outros elementos que podem ser analisados inerentes ao seu conteúdo, como: a afinação, o ritmo das músicas, a temática.

Segundo (BURKE, 1999), ao tratar sobre a questão da variação existente nos cantos de trabalho e como eles se configuram a partir de um contexto específico de produção, informa-nos o seguinte:

“Se a cultura surge de todo um modo de vida, é de se esperar que a cultura camponesa varie segundo diferenças ecológicas, além das sociais; diferenças no ambiente físico implicam diferenças na cultura material e estimulam também diferentes atitudes. A ilustração mais óbvia desse aspecto é, certamente, o contraste entre a cultura das montanhas e a cultura das planícies” (BURKE, p. 57)

Assim sendo, o canto de trabalho, como enunciamos anteriormente, é um “produto” de um grupo, tendo entre si variações, pensando a partir da perspectiva de BURKE (1999), a diferença entre os povos que vivem nas regiões montanhosas ou nas planícies, produzem a sua própria cultura, os seus valores, a sua tradição.

Recorrendo a outros pesquisadores que estudaram a questão dos cantos de trabalho, (BRAGA, 2012), estudioso sobre o assunto dos carregadores de piano, retoma o período em que essas manifestações eram encontradas em diferentes localidades do Brasil, a partir de estudos pelo pesquisador (LIMA JR, 2001), que também escreveu um livro sobre os carregadores de piano em Maceió, cujo título do livro é *Maceió de Outrora*.

A discussão é iniciada a partir da explicação por parte do autor (BRAGA, 2012) a respeito do trabalho etnográfico e a importância dessa ciência para a análise da atividade de pessoas sem a necessidade delas explicarem o seu ofício, onde o protagonismo do etnógrafo é que a partir de suas análises tiraram conclusões a respeito da sociedade pela qual está sendo estudada.

Sendo assim, ele explica, sucintamente, como o trabalho do etnógrafo é realizado em campo e a suas especificidades metodológicas:

“O trabalho do etnógrafo, diferentemente do profissional de processos e sistemas, é mais rico e complexo. Uma das características do trabalho do primeiro é que ele acredita que as pessoas em estudo são competentes na realização do seu trabalho e tudo o que tem a fazer-se é descrever como as pessoas se comportam, e não como deveriam comportar-se. As pesquisas realizadas pelo etnógrafo são o resultado de grande quantidade de informação, através de apontamentos, gravações de áudio e vídeo. Por isso, um estudo etnográfico consome muito mais tempo do que as técnicas de identificação de requisitos mais comuns, como as entrevistas” (BRAGA, p. 02)

Essa premissa do trabalho etnográfico como bem aponta (BRAGA, 2012) é importante e aparece tanto no trabalho de (GIANELLI, 2012) como vimos anteriormente, o historiador, tendo que fazer o trabalho de coleta de informações para compor o desenvolvimento de sua pesquisa, assim como, o etnógrafo, recorre a técnicas de observações em relação ao meio pelo qual está inserido e está investigando.

É importante destacar que LIMA JR (2001), assim como BRAGA (2012), preocupam-se em fazer o resgate de uma tendência historiográfica que surge a partir da segunda metade do século XX, muito debatida entre os historiadores: a história cultural.

Segundo BRAGA (2012), o resgate dessa memória a respeito da busca de informações sobre os carregadores de piano e ao desdobramento do trabalho etnográfico em Maceió, dizendo-nos sobre a importância e a preocupação de LIMA JR (2001) a respeito do assunto em questão, conforme na apresentação de seu livro *Maceió de Outrora*:

“Reside aqui a preciosidade da obra deste escritor curioso que tanto se aproxima da linguagem etnográfica: no detalhamento do cotidiano, na busca pelo dado direto, de primeira mão, mas que não descuida da investigação junto a outras fontes: jornais, por exemplo, fotografias, folhetos publicitários de campanhas políticas, documentos. Etnográfico no estilo e na curiosidade. Intuitivo na metodologia. Grandemente afeito às observações diretas, Félix Lima Jr. manteve-se sempre atento a objetos que somente na segunda metade do século XX ganharam expressividade com a chamada nova história cultural, uma história antropológica, atenta a uma história das mentalidades, dos odores, da moda, dos comportamentos enfim, que informam as realidades culturais de sujeitos inseridos num tempo e espaço específicos” (BRAGA, pp. 02-03)

Desse modo, é possível perceber similaridades entre um trabalho e outro como procurei destacar, apesar das formas metodológicas entre a História e a Antropologia, que são distintas dentro de uma área de investigação específica. Isso não significa que ambas as ciências, Antropologia e a História, dentro de seus limites de análises e focos não possam fazer mediações entre si, assim como o fez LIMA JR (2001), por se tratar de uma característica específica do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, sem perder de vista os limites epistemológicos em questão, além das possibilidades de fontes que têm à sua disposição para a realização de sua pesquisa e consequentes resultados que produzirá.

Retornando a BRAGA (2012), ele aponta algumas mudanças importantes que aconteceram ao longo do desenvolvimento da cidade de Recife, onde, outro estudioso sobre os fazeres e costumes da cidade, Mário Mello, referência importante para Mário de Andrade e para a Missão na colheita das manifestações folclóricas em Recife, em 1938, quando escreveu em um texto não publicado sobre o transporte de pianos, que era realizado por seis ou oito “ganhadores”, marchando ao som de uma canção ritmada.

BRAGA (2012) faz a mediação direta com LIMA JR (2001), que a partir de um artigo publicado na Folha da Manhã, contando-nos sobre a seguinte mudança que ocorrera na cidade e sobre uma possível perda da atividade exercida pelos carregadores de piano:

“Um amigo do ilustre jornalista da terra de Nabuco indagara quando desaparecera, no Recife, o costume de pianos a serem assim transportados, pois de 1930 em diante passara a ser conduzidos em possantes caminhões americanos, principalmente” (FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947).

E, continua:

“Nesta capital, até o ano citado, a mudança de pianos era feita, quase que obrigatoriamente, por “ganhadores” ou diaristas. Havia grupos ou turmas especializadas, de seis ou oito homens, conforme o caso, sob a direção de um [dêles], espécie de mestre, chefe ou capataz, que contratava a mudança e dirigia o serviço, assumindo a responsabilidade. Tiravam o piano da casa com todo o cuidado, punham-no à cabeça, sob rodilhas de pano (muitas vezes o próprio paletó, à falta de coisa melhor...) e, a um sinal do chefe, iniciavam uma espécie de marcha militar, passo cadenciado, “para tornar o pêso mais maneiro”, diziam no Recife; “para não desafinar o instrumento”, ouvi dizerem muitas vezes em Maceió”. (FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947).

Podemos fazer um breve paralelo com o relato em questão de LIMA JR (2001), com o que temos disponível das fontes que colhemos no Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, que as informações prestadas elas combinam com o que foi pesquisado inicialmente. O relato ele feito por (LIMA JR, 2001) indica essa preocupação do passo ritmado entre os carregadores de piano, ao deslocarem o piano de um lugar para outro, assim como a questão do número de integrantes (de seis a oito) membros que compunham o grupo para transportar o piano de um lugar para outro e, ao longo do trajeto, executavam os seus cantos a fim de aliviar o peso do piano e a sua consequente exaustão que produzia entre eles.

A imagem também pode ser explorada em função de sua historicidade, já que segundo o relato de Felix, o ofício de carregar piano dos anos 1930 em diante já se tornando um ofício “desnecessário”, cuja questão do desaparecimento da manifestação e o apagamento de sua memória seria uma causa consequente da modernização do Brasil.

Em outra passagem relatada por LIMA JR (2001), a respeito da “repercussão” que produzia nas ruas da cidade de Recife, exatamente, oito homens carregando sobre as suas cabeças um piano. Sempre que isso acontecia, as pessoas manifestavam com diferentes reações ao longo do trabalho dos carregadores de piano:

“Lá vem o piano! – gritavam um menino ou uma doméstica. As janelas e calçadas se enchiam. Todos queriam assistir à passagem do préstito e ouvir o canto característico” (FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947).

Desse modo, perceber que o ofício de carregar piano era motivo de “divertimento” ou “distração” entre as pessoas, como no caso apresentado em Recife. Avançando na discussão proposta, Mário Mello que já foi citado anteriormente, correspondente de Mário em Pernambuco, transcreveu uma das canções cantadas pelos carregadores de piano da cidade, e durante as viagens etnográficas de Mário de Andrade ao Nordeste, em 1928, entrou em contato com Mário, repassando essa canção transcrita ao modernista ao seu folclore, que, curiosamente, é um dos fonogramas levantados na pesquisa:

“Meu barco é veleiro  
Nas ondas do má,  
Eu vou embóra, eu vou embóra,  
Meu bem me mandou chamá, Iaiá...”<sup>8</sup>

(FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947).

Outra canção proferida em Maceió, fornecida por Augusto Galvão, segundo LIMA JR (2001), há seis anos da publicação do artigo no pasquim:

“A água é para se beber,  
O ferro para se engomar,  
Abre alas, minha gente,  
Que o piano quer passar!”

---

<sup>8</sup> Disco F. 11-B, fon. N° 33.

(FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947).

Em outra ocasião, nos 1950, – conforme LIMA JR (2001) – quando se comemorou, no Teatro Santa Isabel, em Recife, o primeiro centenário do nascimento do grande abolicionista e político José Mariano, seu filho, o poeta Olegário Mariano, da Academia Brasileira de Letras, pronunciou conferência, na qual citou a toada popular dos carregadores de piano ‘de que todos os recifenses do começo do século terão certamente guardado no ouvido a ressonância como um pedido de acalanto, fazendo a seguinte menção ao canto:

“Olelê, vira a moenda,  
Olelê, moenda virou,  
Eu estava em Beberibe  
Quando a notícia chegou.  
Mataram Zé Mariano,  
O comércio se fechou.  
Mas a notícia era falsa  
Graças a Deus Nosso Sinhô,  
Olelê, vira a moenda,  
Olelê, moenda virou”

(FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947)

Como é possível perceber ao longo dessas canções citadas até o momento, existem inúmeros temas pelos quais as canções de carregar piano trazem em seu conteúdo. Não apenas a questão do trabalho é enfatizado nas canções, mas questões de âmbito social, político e econômico que reconstitui a identidade cultural desses sujeitos.

Outra questão importante a destacar e que o leitor esteja percebendo ao longo da discussão bibliográfica, é que o ofício de carregar piano não é exclusivo de uma única cidade, ou seja, a presença dessa manifestação folclórica não é originária apenas Recife ou Maceió. De maneira geral, independente da região de formação dessa identidade cultural, ela traz

consigo uma série de relações com a identidade de um país heterogêneo do qual é o Brasil, com as suas especificidades regionais.

Seguindo adiante, no texto que estamos discutindo, BRAGA (2012) ele faz menção a outras passagens trazidas na publicação de LIMA JR (2001), no jornal Folha da Manhã, trazendo em sua narrativa um percurso interessante no tempo sobre a presença dos carregadores de piano em Recife, indicando um movimento de “desaparecimento” do ofício de carregar piano. Um elemento curioso que ele, LIMA JR (2001), traz em seu artigo citado por BRAGA (2012), onde um grupo de carregadores de piano levavam o instrumento de uma viúva, contando-nos o seguinte:

“Em 29 de agosto de 1953 passava eu, de ônibus, pela rua 26 de Abril, no Poço, quando encontrei na esquina daquela artéria com a rua Inácio Calmon, seis homens conduzindo um piano à cabeça. Não cantavam. O instrumento pertencia a uma viúva. Piano de viúva, conforme a tradição, é conduzido em silêncio...” (FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947)

A última menção que ele faz sobre a presença de carregadores de piano, já em outro contexto, não em Recife, mas em Maceió, em 1959, na rua Angelo Neto, quando LIMA JR (2001) transcreve em seus cadernos à passagem de outro grupo de seis ganhadores, conduzindo um piano de côr preta, cantando apenas e monotonamente:

“João Criôlo,  
Maria Mulata  
João Criôlo  
Maria Mulata”

(FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947)

Encerrando o artigo no pasquim [Folha da Manhã] da seguinte maneira:

“Foi a última vez que vi piano transportado em cabeças de homens de ganho, na simpática capital alagoana” (FOLHA DA MANHÃ, RECIFE, 17 de março de 1947)

Desse modo, podemos perceber essa importância dada ao trabalho de LIMA JR (2001) em relação aos carregadores de piano em Maceió pelos quais registrou e testemunhou ao longo de seus relatos. Interessante, voltando a questão do trabalho de registro historiográfico inerente ao ofício do historiador, é significativo em relação a uma postura memorialística em relação ao momento de coleta dessas manifestações, nesse caso, a presença dos carregadores de piano tanto em Recife, quanto em Maceió.

### ***C) Estudos sobre cantos de trabalho no Brasil e no exterior***

Entre 2015 e 2016 um projeto financiado pelo SESC do Rio de Janeiro e por outras entidades pelas quais colocou em questão o debate a respeito dos cantos de trabalho e as suas especificidades em diferentes regiões do Brasil, conhecido por Sonoros Ofícios: cantos de trabalho.

Segundo o texto que contempla o projeto, no ano de 2015 o tema abordado – Sonora Ofícios – segue pelos estados de regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste; no ano de 2016, o projeto segue por estados das regiões Sul e Sudeste. Cabe aqui, apenas, abordar sobre a repercussão dos trabalhos a respeito dos cantos de trabalho.

“Sonoros Ofícios – cantos de trabalho apresenta o canto como expressão musical relacionada as atividades laborais, fato social presente na cultura brasileira, tanto no ambiente rural quanto urbano, com registros que confirmam a sua existência já no século 18. Na maioria das vezes uma prática coletiva, os cantos de trabalho podem cumprir funções diferenciadas, de acordo com as características do trabalho ao qual estão relacionados e com os determinantes culturais e sociais de cada região ou localidade. Normalmente entende-se que o papel de aliviar o desgaste físico e aumentar a produtividade é preponderante, mas também pode servir como modo de externar o lamento e a crítica. Três grupos representam formas tradicionais relacionadas a trabalhos rurais: Destaladeiras de Fumo de Arapiraca (AL); Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente (BA); Quebradeiras de Coco Bagaçu (MA); e Ilumiara (MG), formado por músicos pesquisadores, apresenta relatório recolhido em pesquisas sobre diversas vertentes do tema” (SONOROS OFÍCIOS, p. 08)

Como é possível perceber o tema “canto de trabalho” recentemente têm despertado interesse não apenas de historiadores e sociólogos, mas também de pesquisadores com diferentes formações, como é o caso do professor-pesquisador Edilberto José de Macedo

Fonseca, etnomusicólogo, que também tem atuado no sentido de estudar os cantos de trabalho.

(FONSECA, 2015) que publicou o seu artigo e fez parte do projeto Sonora Oficinas, tem como título de seu trabalho “Cantos de trabalho: modos e modas na atualidade” e inicia o debate sobre o conceito “trabalho” no tempo em que escreve, dizendo:

“O trabalho esse é o aspecto da vida humana que determina, por excelência, a maneira como os grupos sociais se organizam, se estruturam e delineiam suas qualidades, temperamentos e suas próprias visões de mundo. Por meio dele se garante a segurança material, revelando soluções criativas que integram modos particulares de interação entre o homem e a natureza a partir de contextos socioculturais específicos. O trabalho materializa a face humana simbolizadora, criando e recriando significados e sentidos por meio de produções materiais e, particularmente, pela maneira como se dão as trocas e intercâmbios dessa produção e força de trabalho, seja dentro do próprio grupo ou entre grupos sociais. Mediada por manifestações estéticas e expressivas, seja pelo uso de vocalizações, corporalidades, formas e cores específicas, a atividade de produção material revela também seu viés simbolizador, conferindo sentidos, significados e valores singulares para os que dela participam” (FONSECA, p. 10).

Aqui, temos o papel do trabalho em diferentes formas de atividades que envolvem o indivíduo na vida cotidiana no tempo e espaço em que ocupa. Aspecto importante para a nossa pesquisa no sentido de colocar em evidência as diferentes formas em que os cantos de trabalho foram produzidos, herdados por outros grupos, fazendo com que os sucessores dessa tradição a mantivessem em detrimento de uma identidade em comum. Pois o trabalho seja no contexto rural ou urbano, ele produz uma relação de identidade com o homem a partir do meio pelo qual o mesmo esteja inserido, seja a partir de um trabalho manual, seja um trabalho onde o indivíduo esteja manuseando no contexto fabril uma máquina.

Sendo assim, (FONSECA, 2015) enfatiza a respeito do modo de produção do trabalho manual no contexto rural propriamente dito:

“Produzir pão, roçar o mato, puxar a rede, amassar a farinha, pilar o milho, quebrar o coco, lavrar a terra, consertar o açude, fazer a casa, limpar a trilha na mata. Atividades difíceis e árduas, em que o suor escorre, as mãos latejam e os corpos se curvam à labuta e à necessidade. Sob o sol, a chuva, no breu da noite ou no clarão do dia, por vontade, fê ou precisão, só ou acompanhado, entre olhares cúmplices e no ritmo de

movimentos fortes e planos. Em grupo, cantam e se movimentam nas batidas que dão ritmo ao trabalho, com braços que se movem, corpos que se dobram e desdobram, numa só voz e pulsação. O compasso marcado embala a todos num só golpe, música e trabalho tornando mais ameno o cotidiano, fazendo o tempo fluir e a dor ganhar a companhia da mão que bate, do corpo que vibra e da voz que canta. É a vida congregando pessoas e consolidando comunidades em torno de atividades e encontros em que cooperação, partilha e celebração se interpenetram, unindo fazeres expressivos a afazeres necessários”. (FONSECA, pp. 10-11).

Seja ele individual ou coletivo, o trabalho é uma atividade importante e necessária a todos. Sem ele, não desenvolvemos nossas habilidades com o meio pelo qual estamos lidando, sempre levando em consideração os seus ritmos e fazeres inerentes as formas de executá-lo, como vimos na citação acima: seja ao socar o pilão de milho, seja fazendo a casa. E é a partir dessa dinâmica, que o canto como forma de “aliviar” o trabalho ou torná-lo menos cansativo possível, faz-se necessário em ambientes dos mais diversos.

Fora do contexto pelo qual o trabalho é conhecido na vida moderna no cenário urbano, (FONSECA, 2015) propõe uma reflexão onde o trabalho é um *compromisso* dos envolvidos e todos se identificam com as suas atividades manuais em sociedades pelas quais ele as divide entre a sociedade mais complexa e a sociedade cuja organização está evidente entre os seus membros. O trabalho está relacionado a valores que são pertencentes de comunidades com as quais se relacionam com ele, assim como ele sugere como forma de pensá-lo no contexto comunitário/tribal:

“(…) Rituais, celebrações, festividades e eventos sociais demarcam os dias, meses e anos, assumindo um papel fundamental na construção de sentimentos comunitários, moldado identidades locais através dos momentos de trabalho conjunto, do lazer ou de “brincadeiras”, articulando formação, informação e participação social. Nesse sentido, nem todo processo de trabalho é necessariamente alienante, especialmente quando envolve uma série de mecanismos estético-expressivos que acabam por levar ao reforço de laços comunitários”. (FONSECA, p. 12).

O caráter desse trabalho do qual o autor está propondo nesta reflexão é justamente um trabalho que não está de acordo com os moldes de produção pelos quais nós conhecemos no contexto urbano. É um trabalho como ele mesmo sugere, *desalienante*, um trabalho cujas

funções estão entrelaçadas entre os representantes que constituem a comunidade, cada um realizando-o em sintonia, para que todos tenham o resultado esperado.

Interessante destacar que, as atividades de trabalho, segundo (FONSECA, 2015), apresentam diferentes modalidades, pois em cada agrupamento, periodicamente, existe um elemento no tempo que marca a sua realização, assim, como por exemplo:

“(...) ofícios e fazeres tradicionais, individuais ou corporativos, que envolvem atividades cotidianas e rotineiras, como as de remeiros, vaqueiros, fiadeiras, rendeiras, destaladeiras, mineiros e inúmeras outras profissões” (FONSECA, p. 12)

São formas de trabalho onde exista uma relação intrínseca entre o grupo e a atividade pela qual eles lidam no cotidiano, onde a relação com a natureza é precisamente assegurada entre eles e que esse processo entre natureza e trabalho tende a ser fundamental para o desenvolvimento das atividades no contexto rural, nesse caso. Como estamos a discutir, a relação que os indivíduos têm com o trabalho no contexto rural entre povos e comunidades, não está preocupado com a produção de excedentes ou de uma reserva posterior, mas o resultado desse trabalho é responsável a fim de suprir as necessidades imediatas do grupo.

Segundo FONSECA (2015), os cantos de trabalho, fazendo a mediação com a historicidade da questão “canto de trabalho”, propõe a nós a seguinte discussão:

“Historicamente, os chamados cantos de trabalho têm sido estudados a partir de um conjunto diversificado de visões e perspectivas. O compositor e folclorista húngaro Béla Bartók foi dos primeiros a produzir registros de áudio de cantos de trabalho com o intuito de pesquisa, praticamente abrindo o campo da investigação musical para uso de gravações fonográficas. Ele centrou suas observações nas práticas musicais do povo magiar do leste europeu registrando e gravando amplo repertório em que constam também músicas de pedintes e ligadas aos ambientes de trabalho. A metodologia de trabalho e o acervo que consolidou foram pioneiros para o campo das pesquisas etnográficas sobre práticas musicais” (FONSECA, p. 12)

Os cantos de trabalho são fruto de um processo histórico-social e que demorou um certo período para serem estudados pelos folcloristas e etnólogos que começaram a se interessar por essa questão da coleta do canto de campo, assim como o fez, Mário de Andrade. Esse trabalho já havia sido iniciado em meados do final do século XIX na Europa

com a preocupação de estudiosos desse assunto, assim como fizeram diversas universidades da época ao financiarem trabalhos de campo – como as dos Estados Unidos – estimulando o trabalho etnográfico e antropológico.

Um exemplo curioso que ele traz de um contexto fora do Brasil, onde foram realizadas gravações pelo etnomusicólogo norte-americano Alan Lomax entre 1933 e 1985 pelo interior dos Estados Unidos:

“Entre seus registros, constam cantos de trabalho na roça, as chamadas farm work-songs, e também as prison songs, de clara influência da musicalidade negro-africana. Seu trabalho foi o de “garimpar” e registrar práticas musicais ligadas àquelas porções sistematicamente esquecidas da sociedade norte-americana. O resultado foi um monumental e valioso acervo em áudio que revela a múltipla e complexa realidade do ambiente sonoro-musical norte americano daquele período” (FONSECA, p. 13)

O papel desenvolvido por Alain Lomax, como podemos verificar na citação, constituiu um rico acervo ao que consiste o folclore não apenas nacional, mas os trabalhos desenvolvidos nesse âmbito em contextos internacionais, como o caso do compositor e folclorista, Béla Bartok. São preocupações, segundo as observações, inerentes ao trabalho de todo e qualquer pesquisador engajado e que esteja interessado em fazer o resgate e a salva-guarda desse material para finalidades futuras, como é o caso da pesquisa.

Em Portugal, a partir dos anos 1960, o etnomusicólogo Michel Giacometti e o maestro Fernando Lopes-Graça dão início durante esse contexto, em conjunto com a fundação dos Arquivos Sonoros Portugueses, em que se inicia um processo de gravações de músicas de carácter popular portuguesa, estendendo-se, segundo o autor, até 1982, constituindo num acervo onde estão registrados numerosos cantos de trabalho.

No Brasil, por exemplo, embora seja possível localizar menções de cronistas e escritores a respeito dos cantos de trabalho em suas obras desde o início da colonização, somente a partir do final do século XIX que esse assunto – o folclore – passou a fazer parte do debate da cultural-popular e artístico de intelectuais ligados ao folclore, como: Mello Moraes Filho, Silvio Romero, Amadeu Amaral, considerada a primeira geração de

folcloristas interessados; a segunda geração, encabeçada por Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Câmara Cascudo e Edison Carneiro.

Somente a partir das primeiras décadas do século XX, com o advento da República, Mário de Andrade e outros representantes do modernismo no Brasil, selaram essa discussão a respeito da construção de uma identidade brasileira a partir de diferentes recortes sócio-culturais, tanto em seus trabalhos individuais, quanto em trabalhos que desenvolveu com outros personagens no contexto do modernismo dos anos 20/30.

Segundo FONSECA (2015), seguindo adiante sobre a questão da construção da identidade nacional durante esse contexto supracitado:

“As análises das expressões da cultura popular e as abordagens adotadas pelo viés folclorista refletiam um viés funcionalista, ao procurar delimitar fatos sociais que poderiam, por si só, ser elevados à condição de formas representativas dessa nacionalidade imaginada. Era clara a tendência desses estudos em olhar as manifestações populares enquanto objetos recortados de contextos simbólicos mais complexos, como possuidores de uma natureza comum e com características formais que os tornariam semelhantes. Evitava-se muitas vezes analisá-las como inseridas num tido mais amplo, a cultura, espaço na qual elas podiam simplesmente nascer, crescer e mesmo desaparecer em função de mudanças que viessem a ocorrer nas condições sociais dos indivíduos e grupos que as sustentavam”. (FONSECA, p. 13)

A questão do desaparecimento da manifestação a partir de um processo mais amplo da construção da identidade nacional calcada no popular, reflete o trabalho exercido de Mário de Andrade como um dos precursores desse movimento do não-apagamento da memória inerente ao patrimônio material e imaterial coletivo e nacional. A esse respeito, a historiadora (VELOSO, 2003), em sua discussão sobre os modernismos e a questão da identidade nacional encabeçada por um grupo de intelectuais, entre os quais, Mário de Andrade passou a fazer parte a partir dos anos 1930, assim como, Tobias Barreto, Silvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis e tantos outros que contribuíram com a literatura nacional, quanto aqueles que estiveram engajados com um trabalho de caráter etnográfico, nesse caso, o folclore.

Sendo assim, segundo a historiadora:

“De acordo com essa perspectiva, a nacionalidade passa a ser compreendida como matéria-prima, uma espécie de pedra bruta a ser trabalhada pelo saber científico das elites intelectuais” (VELOSO, p. 356)

A cultura popular para a nacionalidade, em primeiro momento, teria um papel fundamental para compreender as possibilidades de não apenas do ponto de vista da identidade do povo, mas de perceber nessas identidades inseridas no contexto do folclore, da literatura, da música, o que essas expressões elas efetivamente representam para esse “caldo cultural” de identidades expressas no folclore, assim como, os cantos de trabalho como parte das manifestações existentes que representam à nossa brasilidade historicizável.

É importante destacar que assim como no folclore, o modernismo a partir dos anos 1920 teve um papel importante na divulgação do conhecimento (saber-fazer) representado em sociedades comunitárias no interior do Brasil. Intelectuais e artistas, como, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Tarsila do Amaral, a partir de caravanas que fizeram pelo interior do Brasil, conhecida por “caravanas modernistas”, cujo o objetivo destas caravanas era viajar pelo interior do Brasil e conhecê-lo profundamente:

“(…) As caravanas permitiram aos intelectuais elaborar um verdadeiro aprendizado da modernidade, mediado pela figura de Blaise Cendrars. Esse era apelidado por Oswald de Andrade de “Blaise du Blaisil”. Tal paródia era expressiva; denotava a disposição dos nossos intelectuais para integrarem outros saberes, desde que mediados pela brasilidade” (VELOSO, p. 372).

É visível a preocupação desses intelectuais e tantos outros durante o contexto em discussão, a partir de uma intenção visionária de “mostrar o Brasil aos brasileiros”, Mário de Andrade afirmava em suas cartas endereçadas à Oneyda Alvarenga, ex-aluna e auxiliar de Mário durante a sua gestão no Departamento de Cultura (1935-1938). A tentativa de construir a brasilidade ela passa por um processo histórico onde várias formas de representar o Brasil são traçadas por esses agentes, seja pelo folclore, a música, as artes plásticas, a literatura.

Somente a partir dos anos 1950 e 1960 é que os estudos das culturas populares se verão transformados em função de novos paradigmas que vão sendo incorporados às ciências

humanas e sociais, especialmente, oriundos dos campos da antropologia e da etnomusicologia. A partir desses novos paradigmas que vão sendo traçados inclusive pela História científica e por outras ciências, possibilitamos pensar o modo como o folclore e a cultura, duas formas de se entender parte da identidade de um povo, como estamos trazendo até aqui:

“A cultura deixa de ser entendida como um conjunto de fenômenos, objetos ou fatos sociais que guardariam propriedade materiais ou imateriais específicas com a vida cotidiana, e passa a ser vista como todo um sistema simbólico em constante estado de transformação, que anima práticas sociais e revela diferentes formas de apropriação sujeitas de processos diferenciados de representação. Apesar dessas mudanças que conduziram os estudos do folclore e cultura popular a direções muitas vezes distintas daquelas apontadas pelos campos acadêmicos, cabe ressaltar que as *pesquisas etnográficas e a produção de conhecimento empreendida pelos folcloristas constituíram um relevante inventário de registros das tradições e manifestações da cultura popular no Brasil*. Os cantos de trabalho e todas as variadas formas de associação entre o mundo do trabalho e da música foi e têm sido uma dessas importantes contribuições” (FONSECA, p. 15)

Aqui encontramos o caráter importante do trabalho do folclorista e a sua relação com as diferentes culturas pelas quais registrou ao longo de suas pesquisas, assim como Mário de Andrade entendia o folclore como campo disciplinar e objeto de estudo importante, sendo uma área específica dentro de Etnografia como fundamental para os trabalhos de campo, como veremos o trabalho anterior à Missão, a preparação dos pesquisadores para apreenderem o método etnográfico a partir da Sociedade Etnografia e Folclore (1937), sob a coordenação de Dina Levi-Strauss, contratada pela Prefeitura de São Paulo para dar o curso de etnografia aos interessados.

Segundo (FONSECA, 2015), os cantos de trabalho quase sempre se revelaram como expressão de uma musicalidade que dava fora do espaço doméstico. Os pregões ecoado pelas ruas, a sincronia das vozes no trabalho agrícola, às rocas de fiar ou nas puxadas de rede, a marcação das pancadas para quebrar pedras e cocos ou pilar milho colocam os cantos de trabalho como práticas musicais preservadas segundo fazeres estéticos distintos daqueles historicamente cultivados pelas elites nos salões e espaços privados.

Os cantos de trabalho não foram criados/produzidos apenas em função da afirmação de determinados grupos que já habitavam aqui no Brasil desde o período colonial, mas, certamente, a influência da música que embarcou em solos brasileiros é uma herança dos povos de África, assim como aponta FONSECA (2015):

“A música é certamente uma das principais heranças africanas deixadas no Brasil pela diáspora negra. Estudiosos têm apontado que cantigas de ninar, de prisioneiros, de pedintes ou de mineração cantadas em língua materna africana revelam semelhanças quando pesquisadas em diferentes pontos daqui, do Caribe ou dos Estados Unidos. Os ciclos econômicos da mineração, especialmente de Minas Gerais, produziram uma cultura que teve a marca musical dos negros escravizados” (FONSECA, p. 16)

Podemos extrair daí um outro elemento de testemunho histórico em relação aos cantos de trabalho que eram entoados pelos negros escravizados durante o período colonial no contexto de extração da mineração. É certo que essa tradição de entoar cantos de trabalho, onde tudo indica, existe um recorte importante da presença dos negros pós-abolição no Brasil, pois muitos negros que passaram a ocupar os centros das cidades, assim como em Recife e Maceió, como vimos anteriormente, apresentam resquícios dessa história que, de alguma forma, também trazem informações sobre a situação social dos sujeitos que entoavam os cantos.

Interessante perceber, para além do canto de trabalho em si como forma de expressar algum sentimento em relação ao trabalho, haviam cantos que ganhavam forma de expressar feitiços e fundamentos em relação as suas religiosidades, como é o caso dos vissungos. Segundo o autor, as cantigas pontuavam as etapas de trabalho, muitas vezes escondendo dos padrões as intenções, desejos e tudo aquilo que os negros eram proibidos dizer.

Nas palavras de FONSECA (2015):

“Praticamente extintos, os vissungos foram um testemunho de como trabalho e música ganham características próprias em função do momento histórico e das condições a que estão sujeitos seus atores sociais. Estreitamente ligados à dinâmica do mundo rural, são exemplos que demonstram também a forma como estão distribuídos os serviços cotidianos e os fazeres musicais nas comunidades marcadas pela escravidão” (FONSECA, p. 18)

(FONSECA, 2015) passa a relacionar o seu trabalho com os cantos dos carregadores de piano no contexto urbano, trazendo um breve relato interessante a respeito:

“As pesquisas folclóricas reuniram também um repertório praticamente desaparecido, mas que era muito presente no meio urbano desde o século 19, as músicas entoadas pelos carregadores de piano. Pesquisadores como Sílvio Romero e Augusto Pereira da Costa já recolhiam cantigas de carregadores entoadas tanto por escravos como por negros de ganho ou trabalhadores comuns” (FONSECA, p. 19)

Até aqui, tivemos a percepção que os cantos de trabalho em Recife, Maceió, Guaramirim e em outros contextos fora do Brasil – Estados Unidos e Europa – possuem suas singularidades históricas que precisam ser consideradas. No artigo em questão, (FONSECA, 2015) afirma que esses repertórios musicais são notadamente marcados pela tradição e são cultivados segundo particularidades processos orais-aurais de transmissão de saberes. A voz, a escuta e o corpo desempenham papéis centrais na maneira como se dá o aprendizado desses repertórios:

“No entanto, por ser a cultura de processo extremamente dinâmico e em constante transformação, esses repertórios tradicionais estão cada vez mais perpassados por sons incorporados também aos meios de comunicação de massa” (FONSECA, cantos de trabalho: modos e modas na atualidade, p. 23)

Como foi possível levantar até aqui a multiplicidade de expressões de cantos de trabalho e os seus “lugares de produção”, procurei destacar algumas dessas expressões a partir do levantamento bibliográfico feito, partindo de fontes de discussão sobre os cantos de trabalho no Brasil, Estados Unidos e Europa, acompanhados de um movimento de investimento nacional em relação a cultura local entre o final do século XIX e início do século XX. As variações temáticas também foi um ponto de reflexão que fizemos em relação aos cantos de trabalho, permitindo-nos perceber um longo processo de registro e valorização em âmbito nacional e internacional em relação ao assunto da cultura popular expressa pelo folclore.

O assunto – canto de trabalho – é vasto em si mesmo, pois existem muitos acervos que foram constituídos a partir do trabalho etnográfico de folcloristas e musicólogos que

pesquisaram sobre o assunto. É também possível encontrar em acervos privados sobre esse assunto, como apresentamos no trabalho de GIANELLI (2012).

## CAPÍTULO II – CARREGADORES DE PIANO DE RECIFE

No segundo capítulo “Carregadores de piano de Recife”, discutiremos nesse segundo momento, a criação do Departamento de Cultura, chegada de Mário de Andrade na direção do Dep. de Cultura, a criação de um projeto de recuperação de manifestações folclóricas em território nacional, os objetivos traçados pela Missão ao longo da expedição, a repercussão dos pesquisadores em alguns jornais da cidade de Recife, o encontro entre os pesquisadores e os carregadores de piano e, por fim, a necessidade que Mário entendia de formar folcloristas pelo Brasil a fim de que a memória cultural de nosso folclore não fosse perdida com o advento da modernidade.

### ***A) Mário de Andrade e o Dep. de Cultura***

“O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares porque, devido à sua enorme extensão regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligir esta riqueza até agora inativa” (ANDRADE, 1938).

A presente citação que inicia esse segundo momento de nosso trabalho, expressa a necessidade de resgate que Mário de Andrade entendia em relação a cultura popular do Brasil, as dificuldades de produzir no trabalho etnográfico e de colheita a partir de nosso folclore, devido a extensão territorial. O caráter institucional abordado na presente epígrafe coloca em questão a necessidade de produzir um trabalho folclórico-etnográfico em que fosse possível o apoio do Estado para a sua realização.

No entanto, a questão que está colocada na citação e que era de importância ao modernista, se situa no campo da preservação da memória das tradições e manifestações, que na preocupação dele, era necessário que algo fosse feito em relação às tradições pertinentes ao nosso folclore, em função do contínuo processo histórico em transformação em nosso país. O apelo a uma instituição que fosse dirigida nesse sentido, do “compromisso” com as identidades que estavam deslocadas neste imenso território inexplorado, do ponto de vista da cultura, tornou-se uma oportunidade a Mário de Andrade de colocar em prática aquilo que entendia sobre a nossa cultura, a partir do momento que passa a ocupar o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo.

Desse modo, a Missão de Pesquisas Folclóricas, cujos objetivos estavam circunscritos pelo trabalho que Mário de Andrade reservou estando à frente da direção do Departamento de Cultura, entre 1935 a 1938. Esse projeto de caráter nacional nasce a partir do envolvimento entre os intelectuais da época, como Fábio Prado e Paulo Duarte, duas figuras engajadas e ligadas a Mário de Andrade, que só após a criação do Departamento de Cultura, em 1935, a primeira instituição municipal em todo o território nacional, foi possível que algo de grande importância efetivamente acontecesse.

Segundo (TONI, 1985), apresenta o seguinte histórico a respeito da criação do Departamento de Cultura, durante os anos 1930:

“A ideia de criar uma instituição [Departamento de Cultura] que ocupasse da cultura num sentido amplo e multifacetário surgira já na década de 1920. Vários amigos partilhavam do mesmo sonho: Antônio de Alcântara Machado, Henrique da Rocha Lima, Randolpho Homem de Mello, Nino Gallo, Camargo Aranha, Vitório Gobis, Paulo Magalhães, Paulo Rossi, Adriano Couto de Barros, Elsie Houston, Benjamin Péret, André Dreyfus, Wast Rodrigues, E. Wessinger, Clément de Bojano, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet, A. Carlos Couto de Barros e Rubens Borba de Moraes” (TONI, p. 13)

Esses, segundo (TONI, 1985), eram os interessados em criar o Departamento de Cultura durante o período dos anos 1930, efetivando esse “sonho”, somente em 1935. Por intermédio de Paulo Duarte que na época era amigo de Fábio Prado e chefe de Gabinete do prefeito, estava engajado e interessado em concretizar, inicialmente, o trabalho de criação do Departamento. O projeto de criação do Departamento de Cultura foi levado a um grupo de empresários e políticos ligados à oligarquia cafeeicultora, como: Plínio Barreto, Anhaia Mello, Júlio de Mesquita Filho, E. Fonseca Telles, Fernando de Azevedo, Antônio de Almeida Prado e Cantídio de Moura Campos.

O projeto de criação foi em seguida, analisado por Mário de Andrade e Paulo Barbosa de Campos, até que fosse em definitivo em 30 de maio de 1935, efetivamente institucionalizado.

A nomeação de Mário de Andrade era certa para o cargo de Diretor do Departamento de Cultura, assim que o departamento fosse efetivamente criado, conforme o texto:

“O projeto tinha concordado que Paulo, como chefe de Gabinete, indicasse o nome do Diretor do Departamento; este teria que acumular, necessariamente, as funções de Diretor e de Chefe de uma das cinco divisões do órgão. Assim, pela portaria n°1094 de 31 de maio de 1935, Fábio Prado, nos termos do artigo 7° do Ato n° 861, nomeou Mário de Andrade para exercer, em comissão, o cargo de Diretor do Departamento de Cultura e de Recreação. No mesmo dia, ‘pelo art° 24, n° 05, da Lei de Organização Municipal, n° 1038, de 19 de dezembro de 1906, nos termos do art° 70 do Ato n° 861, de 30 do corrente mês, e de acordo com o Ato n° 862, da mesma data’, designou Mário de Andrade para exercer o cargo de Chefe da Divisão de Expansão Cultural daquele Departamento, recebendo e ordenado mensal de dois mil contos e quinhentos mil réis” (TONI, p. 13).

Após essa 1ª Fase de criação do Departamento de Cultura e institucionalização do mesmo, a nomeação de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, sob a chefia de Paulo Duarte, ficaria sob a seguinte estruturação o Dep. de Cultura:

- I) Expansão Cultural:** Dir. Mário de Andrade;
- II) Bibliotecas:** Dir. Rubens Borba de Moraes;
- III) Educação e Recreio:** Dir. Nicanor Miranda
- IV) Documentação Histórica e Social:** Dirs. Sérgio Milliet e Bruno Rudolfer
- V) Turismo e Divertimentos Públicos:** Não chegou a funcionar. Extinta em 1938.

A divisão da Expansão Cultural, sob a direção de Mário, ficava subdividida em três seções, com as quais, foram indicadas duas pessoas para exercer as funções em cada uma dessas subdivisões:

- A) Teatros, Cinemas e Salas de Concertos:** Dir. Paulo Magalhães
- B) Discoteca Pública:** Dir. Oneyda Alvarenga
- C) Rádio Escola:** Não chegou a funcionar. Extinta em 1938.

Desse modo, entre 1935 a 1938 o Departamento de Cultura funcionou durante esse período com o objetivo de divulgar as artes e a música entre as populações que residiam em São Paulo. A preocupação de Mário de Andrade, ao longo de suas atividades era tornar acessível todo esse trabalho que eles estavam desenvolvendo para formar um público cada vez mais interessado no assunto da cultura nacional.

Ao longo desse curto período de desenvolvimento das atividades inerente as divisões, no ano de 1936, em comemoração ao centenário do nascimento de Carlos Gomes, o Departamento de Cultura promoveu um concerto em sua homenagem, *Concerto Sinfônico dedicado a Carlos Gomes*, com um discurso de abertura no programa oferecido por Mário de Andrade ao público:

“O concerto de hoje faz parte das comemorações instituídas pelo Departamento de Cultura para celebrar o centenário de Carlos Gomes. Se seus concertos públicos, desde o início do ano, o Departamento de Cultura vem insistindo sobre a qualidade sinfônica de Carlos Gomes, executando as aberturas de suas óperas, se ainda insiste sobre a variedade quase desconhecida do grande gênio, executando pela primeira vez e em São Paulo o seu admirável “Quinteto”, que agora está em vias de ser gravado pela Discoteca Pública: era natural que desta vez o Departamento de Cultura celebrasse o gênero de música a que Carlos Gomes se dedicou especialmente, a música teatral”. (TONI, p. 18).

A preocupação de Mário de Andrade em conjunto com os seus colaboradores de criar um público em geral ouvinte da música erudita era um elemento importante para a formação dos que frequentavam os espaços dedicados pelo Departamento de Cultura de forma gratuita. Tanto as apresentações teatrais, os corais, as apresentações musicais e a possibilidade de difundir a cultura erudita às classes populares, era um elemento importante a Mário para a formação e difusão desses indivíduos.

Os projetos de curto prazo, conforme a pesquisadora (TONI, 1985), era uma das preocupações imediatas para o desenvolvimento dos trabalhos no Dep. de Cultura, assim como, a participação do público interessado, a partir de sua divulgação:

“Durante os três anos da gestão de Mário de Andrade o Departamento de Cultura desenvolveu uma quantidade de projetos feitos pelas divisões que o integravam. Os projetos visavam, por um lado, a fixação e a preservação da cultura nacional, bem como a formação de técnicos especializados; por outro, dirigiam-se à

coletividade, de imediato, com as bibliotecas, programação de concertos e o incentivo aos conjuntos de amadores” (TONI, p. 20).

Outros projetos também foram desenvolvidos ao longo desse processo, como:

“(…) a construção de um novo edifício da Biblioteca Municipal (que infelizmente foi muito protelada pela gestão seguinte), o restauro de documentos sobre a História dos municípios do Estado, o inventário dos monumentos a serem recuperados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e as premiações para trabalhos publicados na Revista do Arquivo Municipal” (TONI, pp. 20-21)

É importante perceber que durante o prazo em que Mário de Andrade esteve à frente da Direção do Departamento de Cultura, desempenhou junto aos demais representantes um trabalho ímpar não apenas para a cidade de São Paulo em pleno processo de expansão, mas um trabalho dirigido às massas. Fica cada vez mais evidente que, ao longo do tempo, essa é uma das preocupações que Mário tinha em relação aos “excluídos”, não apenas do ponto de vista material, do acesso propriamente dito às políticas públicas culturais que o Departamento estava realizando, mas também do ponto de vista cultural.

A gestão do ponto de vista da difusão do conhecimento artístico em âmbito nacional, assim como o seria, com a Missão de Pesquisas Folclóricas, de divulgação do conhecimento de populações que viviam no interior do Brasil, evidenciou a ambição por trás do projeto arquitetado por Mário de Andrade ao longo desse período, significando a tentativa, como ele mesmo dizia, de “*mostrar o Brasil aos brasileiros*”, como veremos mais adiante.

A interrupção das atividades executadas ao longo desse período de gestão do Departamento de Cultura se deu, devido, o Golpe de Estado de novembro de 1937, forçando os servidores que foram contratados em cargos de chefia a se demitirem voluntariamente. Entre eles, Mário foi um dos que decidiu por si, entregar o seu cargo e continuar com a sua vida de artista e escritor. Após esse curto período entre o Golpe de 1937 e a saída de Mário, em março de 1938, Mário escreveu a seguinte carta a seu sucessor, Francisco Pati:

“Tenho o maior prazer e honra em entregar nas mãos de V. S. a direção do Departamento de Cultura. Faço-o com verdadeira e intensa comoção. Esta comoção deriva exclusivamente do amor, da verdadeira paixão admirável que tenho e todos nós temos, funcionários do Departamento de Cultura, por esta instituição magnífica, criada pelo espírito de Fábio Prado. A elevação do V. S. ao cargo é bem para nós motivo de satisfação e tranquilidade. Ela prova,

pelos dotes de V. S., pelo seu passado, e pela decisão do Sr. Prefeito Prestes Maia, a utilidade e importância do Departamento de Cultura, e é uma garantia de sua vitalidade.

Por outro lado, sr. Francisco Pati, V. S. irá encontrar um denodado grupo de funcionários, que não hesitam diante de qualquer dedicação, que tudo fazem para bem servir à nossa terra e o nosso Departamento.

Ao depor nas mãos de V. S. a direção deste instituto, eu exprimo com lealdade a minha satisfação por vê-lo em mãos mais hábeis e mais dignas.

Ao mesmo tempo, sr. Francisco Pati, V. S. há-de me permitir exprima a todos os seus funcionários presentes e por eles aos que se conservaram por obrigação em seus postos, a minha gratidão mais sincera pela maneira realmente generosa com que serviram ao meu lado.

E que a minha derradeira palavra pessoal seja ainda uma lembrança grata a Fábio Prado, o criador deste instituto que agora, nas mãos de V. S., Sr. Francisco Pati, há-de viver por certo vida mais firme e mais larga”. (TONI, p. 22).

A presente carta expressa um sentimento que Mário tinha em relação as atividades e ao apego ao trabalho que executara, mas que em função de questões políticas, teve que se retirar e não quis, como demonstra em tom sutil, resistir em relação a esse momento conturbado da História do Brasil, tendo o Departamento de Cultura agora sob a direção Francisco Pati, assim como na nova gestão municipal, do prefeito Prestes Maia.

Mesmo após a mudança de governança no município de São Paulo, algumas figuras como a de Oneyda Alvarenga, musicista e ex-aluna de Mário de Andrade, continuou sob a Chefia da Discoteca Pública Municipal, sendo que Mário ainda que não na Direção do Departamento, ele contava com o cargo de Chefe da Divisão de Expansão Cultural e, por esta razão, teve a sua última oportunidade de conduzir o grupo de pesquisadores que iniciavam a fazer a sua expedição, a começar, pelo Norte e Nordeste do país.

A Missão de Pesquisas Folclóricas, (TONI, 1985), foi a última atividade de caráter experimental do Departamento de Cultura. E é sobre ela que iniciaremos, após essa breve contextualização do período em que a instituição propriamente dita foi criada e passou a funcionar e teve os seus arranjos em detrimento dos acontecimentos políticos que se desdobravam em âmbito nacional.

## **B) *Missão: uma expedição de caráter nacional***

A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um projeto que durante muito tempo passou a ser idealizado entre Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Paulo Duarte. Essa idealização ela realmente se concretizou, em suas diferentes representações, assim como nas palavras de Oneyda Alvarenga:

“(...) a Missão significava a continuidade dos *registros científicos do folclore musical* que iniciara em maio de 1937 na instituição”. (TONI, p. 25).

A Missão representou o folclore nacional em sua essência, acreditava Mário de Andrade. O folclore representava as pessoas, as identidades, as regiões, os costumes e hábitos que conduziam esses sujeitos em meio as suas subjetividades; é o povo em sua essência, são valores que reúnem uma comunidade em diferentes expressões culturais. Tratava-se de uma atividade que possibilitava, a etnografia, a fim de conhecer um novo sujeito no conjunto de suas pluralidades territoriais, culturais e sociais.

Afinal, em suas próprias palavras, endereçadas à Luís Câmara Cascudo, um dos folcloristas mais importantes do Brasil, Mário de Andrade disse o seguinte sobre a importância da Missão:

*“Cascudinho,  
Aí vai o Luís Saia com a Missão.  
Me ajude que isto é coisa de vida ou morte pra mim.  
Qualquer dia estouro por aí.  
Abraços pra todos e me abrace.  
O seu Mário.”  
São Paulo, 22/I/1938.*

(TONI, pp. 25-26).

Na época, havia um controle sobre os recursos destinados a Cultura e a Educação das gerações que se sucediam durante o início do século XX. Mário de Andrade, assim como os demais pesquisadores contratados pelo Departamento de Cultura para realizar a expedição: Luís Saia, Martin Braunwieser, Antônio Ladeira e Benedito Pacheco. Quando os

pesquisadores retornaram da expedição, trouxeram todos os recibos para comprovar os seus custos pagos pelo poder público municipal.

Mário de Andrade, assim como os demais que lhe acompanhavam, construíam um sentimento de patriotismo nacional. E esse patriotismo do qual Mário declarava ser, o construiu como um brasileiro que considera os valores do povo. Assim sendo, a Missão de Pesquisas Folclóricas seguiu para o seu destino organizado pelo modernista.

Considerando essas informações, Mário de Andrade continuou, segundo (TONI, 1985), a prestar contas ao município, solicitando a Francisco Patti, atual prefeito da cidade e que continuou durante a transição, após o Golpe de 1937, Fábio Prado, teve que se retirar, dando lugar ao atual prefeito (Prestes Maia).

Destinar os pesquisadores à região norte e nordeste do Brasil, seria um ganho fabuloso para o reconhecimento do povo e de suas pluralidades culturais e sociais em contextos distintos, onde ele acreditava ser as regiões mais ricas em música popular.

Mário de Andrade foi responsável pela elaboração do roteiro, da escolha da equipe, na fixação dos métodos de colheita. Essas referências pelas quais Mário atribuía ao desenvolvimento do trabalho de sua equipe, como por exemplo:

“[Pesquisar/Colher] Torés dos índios Pernambucanos ou [Antônio Bento de Araújo Lima /R. Voluntários da Pátria, 193, Casa 8, Fone 266290”, [Pela manhã está em casa, telefone de minha parte marcando encontro e pedindo cartas de apresentação Nordeste, principalmente Ceará e Maranhão].

Mário de Andrade instruiu Luís Saia a partir de uma metodologia de colheita folclórica da América Latina, conhecida por “Breves instrucciones prácticas para el investigador folklorista”, de José Miguel de Barandiáran e outra estrangeira do belga Albert Marinus. Interessante perceber a aproximação de Mário com os estudos antropológicos, aproximando-se de Levi-Strauss, como nos informa a socióloga (VALENTINI, 2010):

“Os estudos existentes a respeito da trajetória intelectual de Mário de Andrade, e especificamente sobre a sua aproximação à antropologia, concordam em que a motivação principal desse ‘namoro’ com a antropologia é o seu projeto para uma arte nacional. Em um período que se pode situar como posterior à semana de 1922, e que começa com a composição dos poemas Clá do Jaboti (entre 1924 e 1926) e passa pela escrita de *Macunaíma* (1928), pela realização da sua primeira viagem “etnográfica” à

Amazônia, e pela redação do Ensaio sobre a música brasileira (1928), Mário mobiliza um repertório de conhecimentos sobre etnografia e folclore visando exclusivamente a construção de referências para a arte nacional almejada. (VALENTINI, p. 80).

Essa primeira viagem ao Nordeste deu algumas pistas a Mário de Andrade em relação a seu engajamento com a pesquisa e o folclore nacional, possibilitando que pudesse se certificar do que era importante colher nas próximas viagens que fossem feitas para essas regiões, como aconteceu posteriormente com a Missão.

A partir das técnicas apreendidas com a etnografia, foram criadas fichas para os pesquisadores se orientarem em relação ao trabalho etnográfico – elaboradas por Oneyda Alvarenga – e como o objeto ou a manifestação deveria ser recolhida e registrada, respectivamente. Essas fichas<sup>9</sup>, traziam em seus conteúdos, as seguintes informações para o folclorista/pesquisador preencher no momento da colheita:

*1) Lugar e data da colheita; 2) Título da melodia; 3) Classificação – Gênero; 4) Nome do informante; 5) Seu local de nascimento; 6) Sexo, cor e idade; 7) Grau de instrução; 8) Posição social; 9) Origem dos ascendentes até avós.*

Os pesquisadores faziam as seguintes questões ao informante<sup>11</sup>:

*“Tem viajado ou já morou em outro lugar? Quando e quanto tempo?” e “Onde, quando, como e de quem aprendeu o documento?”.*

Além das informações iniciais solicitadas pelos pesquisadores a cada informante, eles faziam o registro fonográfico (audiovisual), fotográfico e a colheita de objetos que fossem adquiridos ou doados à Missão com autorização de Mário de Andrade e Francisco Pati. E caso, por exemplo, o Congresso da Língua Nacional Cantada solicitasse cópias do material levantado ao longo da viagem, somente dar aquelas que não teriam relevância ou características únicas, divulgando-as. A Missão entendia que não devia dar cópias de material

---

<sup>9</sup> Prefeitura do Município de S. Paulo: Departamento de Cultura. Discoteca Pública Municipal. Fichas de Campanha: N° de 104-B a 108-B. As fichas de campanha são livros de 1 a 5 com as informações mencionadas no texto.

<sup>10</sup> Além da Ficha de Campanha, havia a *Ficha de Local*, onde o pesquisador faria o registro de todas as informações do local a partir de um documento que traria em si, características geográficas, culturais e históricas.

<sup>11</sup> “Informante” é o nome atribuído ao indivíduo que fornecia as informações sobre o folclore local.

etnográfico antes de estudá-las, onde a autorização para utilização e pesquisa entre outras instituições, só com a autorização do Diretor do Departamento de Cultura, e se necessário, tratar com o Prefeito.

Sendo assim, nas palavras de (TONI, 1985), composta a partir do que Luís Saia entendia como o melhor itinerário considerado por Mário ao longo da produção do roteiro:

“A preocupação com uma coleta cientificamente rigorosa de dados e ainda a fixação de metas para o trabalho não impediram que houvesse certa maleabilidade na condução das pesquisas, como relatou Luís Saia: “Dentro das instruções e fins, nos foi dada a mais inteira liberdade: a própria região e informes aí obtidos deveriam, como realmente o fizeram, aconselhar o melhor itinerário e o manancial mais rico” (TONI, p. 27).

Nesse sentido, até aqui, podemos considerar os interesses de Mário a partir de suas indicações de experiências passadas, oferecendo aos pesquisadores a partir da maneira correta de aplicar a etnografia, a colheita de novas referências que seriam encontradas na região Norte e Nordeste do Brasil.

Luís Saia, arquiteto paulista, era técnico geral, e havia cursado aulas de Etnografia e Folclore ministradas por Dina Levi-Strauss no Departamento de Cultura, dois anos antes (1936). Foi na Sociedade Etnografia e Folclore, da qual Luís Saia era sócio, foi responsável por fazer uma comunicação sobre arquitetura popular. Nos registros de Caderneta de Campo de Luís Saia, encontram-se registros da arquitetura local das regiões pelas quais os pesquisadores atravessaram. Saia, desse modo, decide sobre os objetos e sobre quais manifestações iriam ser coletadas e registradas em seus equipamentos, assim como, “Presto Recorder”, equipamento importado e adquirido pela Missão de gravar áudio.

Martin Braunwieser era o maestro contratado pelo Departamento de Cultura na Missão de Pesquisas Folclóricas a fim de fazer coleta musical em partituras. Além de fazer as suas notações musicais, o maestro era responsável por movimentar os microfones durante a gravação.

Benedito Pacheco era técnico de som e foi contratado pelo Departamento de Cultura, como já informamos, fazendo o trabalho de auxílio caso o aparelho (Presto Recorder) apresentasse algum defeito técnico.

E por fim, Antônio Ladeira, foi contratado como auxiliar o técnico de gravação; sua função era de ajudar no transporte das bagagens, em especial o material fonográfico que era volumoso e pesado.



12

---

<sup>12</sup> Foto 477. Os integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas: Martin Braunwieser, Luís Saia, Benedito Pacheco e Antonio Ladeira (esq. p/ dir.), Teatro Santa Isabel; Recife, 1938.

Em uma entrevista feita com Martin Braunwieser<sup>13</sup> e Benedito Pacheco<sup>14</sup>, em 1984, gravação que se encontra arquivada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, revela (TONI, 1985), sobre os detalhes da viagem que durou seis meses. Em um dos trechos da entrevista, o entrevistador faz a seguinte pergunta a Braunwieser e Pacheco:

- Como o senhor sentiu a participação e o envolvimento de Mário de Andrade no trabalho?

*Benedito Pacheco: “Eu acho que ele foi o mentor de tudo.”*

*Martin Braunwieser: “Mario elaborou o roteiro principal, mas a equipe tinha liberdade para gravar o que achasse interessante. Este foi o caso, por exemplo dos cantos dos carregadores de piano, descobertos por Luís Saia em conversa com um estivador do cais do Recife. Outros casos são os tambores de Mina e de Crioulo (de São Luís do Maranhão).”*

Desse modo, é possível perceber nesse pequeno excerto da entrevista, que Mário atribuía autonomia ao trabalho de seus pesquisadores, como afirmam Benedito Pacheco e Martin Braunwieser.

A figura de Mario Mello também foi importante para os pesquisadores, amigo de Mário de Andrade. Inclusive, no caso de Recife, Mello ajudou os pesquisadores em referências que podiam ajudá-los a encontrar as manifestações folclóricas ou a partir de outros informantes conhecidos, os pesquisadores poderiam recorrer a essas pessoas para que elas exibissem o seu folclore.

Assim sendo, a Missão de Pesquisas Folclóricas e seus integrantes partiram no dia 31 de janeiro de 1938, até o porto de Santos, dirigindo-se pelo navio “Itapagé”, passando antes, pelas seguintes cidades: Rio de Janeiro, Salvador, Maceió e por fim, Pernambuco.

Ao longo de toda a viagem, a Missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará. Os pesquisadores presenciaram uma série de representações folclóricas, entre elas, para citar algumas:

---

<sup>13</sup> BRAUNWIESER, Martin – Depoimento dado a Marcelo Morato Brissac, Márcia Fernandes dos Santos e Flavia Camargo Toni, não gravado a pedido do entrevistado.

<sup>14</sup> PACHECO, Benedito – Depoimento dado a Marcelo Morato Brissac, Márcia Fernandes dos Santos e Flávia Camargo Toni, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, em junho de 1984.

Bumba-meu-Boi, Nau Catarineta, Cabocolinhos, Maracatu, Tambor-de-Crioula, Tambor-de-Mina, Praiá, Aboios, Cocos, Catimbó, Sessões de desafio, Xangôs e muitos outros.

### **C) *Repercussão da Missão nos jornais de Recife***

Assim que chegaram em Recife, Luís Saia deu a seguinte entrevista ao Diário da Manhã, em 15 de fevereiro de 1938, com a seguinte manchete “O folclore como base de investigação histórica”. O jornal Diário da Manhã fez a seguinte abordagem sobre a presença da Missão de Pesquisas Folclóricas:

#### **Diário da Manhã, Recife, 15 de fevereiro de 1938**

Chegou ante-ontem, a esta cidade, pelo ‘Itapagé’, u’ a missão do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

E composta dos srs. Luiz Saia, presidente. Martin Braunwieser, tecnico em musica popular; Benedicto Pacheco, tecnico em gravação, e Antonio Ladeira, auxiliar de pesquisas.

O Departamento de Cultura de São Paulo não se perdeu ainda dentro da inactividade ou, peor do que isso, das actividades estereis ou ridículas de outros institutos creados no Brasil com objectivos semelhantes. Possui uma brilhante tradição de trabalho, affirmada atraves de realização surprehendentes para um meio podemos dizer quasi hostile as directivas de seu programma. Porque as suas iniciativas não se limitam ao grande Estado do sul. Exercem-se em todo o paiz, reunindo tudo quanto possa contribuir para o nosso próprio conhecimento, do ponto de vista artistico-literário. Poderíamos, aliás, resumir esta apresentação do D. C. S. P. (Dep. de Cultura de São Paulo dizendo que elle é dirigido por Mario de Andrade, que liderou, em certa época o movimento de renovação do espírito nacional.

O sr. Luiz Saia falou no Diário da Manhã sobre a sua viagem:

- Viemos, eu e os meus companheiros, colher motivos folkloricos principalmente os musicaes. E viemos devidamente aparelhados para isto, trazendo machinas de gravação e cinematographicas. Percorremos todo o Nordeste e iremos possivelmente até a Amazônia. Pretendemos, assim, proceder a uma farta colheita de material, que será logo publicado por ocasião do nosso regresso a São Paulo”.

#### *O Espírito Popular*

“O D. C. S. P. dá uma importância real ás pesquisas folkloricas, compreendendo que ellas constituem a verdadeira base de investigação historica acerca de qualquer povo, fornecendo os elementos puros para uma perfeita reconstituição de boda e costumes primitivos.

Não se trata, como possam parecer a primeira vista, duma observação superficial, mas dum estudo que penetra fundo o espírito popular, surprehendendo-o em suas origens e movimentos iniciaes e caracteristicos.

Não é uma descoberta que estou fazendo. Outros povos mais antigos e cultos do que nós foram buscar nos mythos, nas lendas, nas superstições dos antepassados, valiosos recursos para o esclarecimento de certos aspectos de sua civilização.

Walter Scott, na Inglaterra; Herder na Allemanha, Duron Lafuente, Fermou Caballero e Machado e Alvarez na Espanha; Tigri, Vigo, Dal Medixo e Gubernartes na Itália; Garet e Theophilo Braga em Portugal, para citar somente alguns nomes do estrangeiro, não foram historiadores de bibliothecas e arquivos. Percorreram

pelo interior de seus paizes e trouxeram de lá, na musica e na mythologia populares, uma farta documentação histórica, reunida em livros de circulação universal”.

Em outro jornal de Recife, “Jornal do Comércio”, também fez o seu registro sobre os trabalhos que estavam sendo realizados pela Missão:

**Jornal do Comércio, Recife (PE), 15 de fevereiro de 1938**

*Para Effectuar Pesquisas Folcloricas Neste Estado*

*No Recife, desde domingo, uma comissão de estudiosos do Departamento de Cultura da Municipalidade da Capital Paulista*

*Visitas aos Clubes Carnavalescos, Maracatús e Cabocolinhos desta cidade]*

*Trouxeram, os visitantes, material bastante para gravar os cantos e musicas populares e filmar quanto lhes interesse*

“Está no Recife, desde domingo, a Comissão de Pesquisas Folcloricas, vinda de São Paulo para realizar estudos no Nordeste, com particularidade em Pernambuco.

A missão que aqui se encontra tem por chefe o dr. Luis Saia. É diretor do Departamento que orienta a missão folclorica o conhecido escriptor Mario de Andrade.

A comissão paulista interessam, unicamente, costumes regionaes. Veio munida de material bastante para gravar os cantos, as musicas populares e para filmar tudo quanto possa interessar-lhe.

No próprio dia da chegada, em companhia dos directores da Federação Carnavalesca, visitou, a Comissão, alguns clubes carnavalescos que estavam em festa e pôs-se em contato com a gente do frevo.

Iremos ter, assim, desta vez, filmados nossos maracatús, nossos cabocolinhos, e gravadas as suas musicas, que serão colhidas nas próprias fontes.

É pensamento dos folcloristas ir também aos sertão para apanhar costumes dali e sobretudo, gravar e filmar o toré dos indios de Aguas Bellas.

Nesse sentido, o escriptor Mario de Andrade dirigiu, ao secretario do Instituto Archeologico, a seguinte carta:

São Paulo, 22/01/1938.

‘Meu caro Mario Mello.

Apresento-lhe o dr. Luis Saia, chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, que o Departamento de Cultura envia ao Norte, para gravar musicas populares. Você, o grande conhecedor de Pernambuco em tudo, se puder auxilie um bocado a minha gente. Teria especial empenho em gravar por exemplo o toré dos indios do seu sertão. Por tudo quanto você pela missão fizer, aqui lhe deixo a maior gratidão e o abraço do – Mario de Andrade”.

Por fim, o “Diário de Pernambuco”, no mesmo dia, 15 de fevereiro de 1938, fez o seguinte registro sobre o trabalho desempenhado pelos pesquisadores paulistas:

**Diário de Pernambuco, Recife (PE), 15 de fevereiro de 1938**

## VEEM ESTUDAR O “FOLK-LORE” NORDESTINO

*Em missão do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo*

“A bordo do Itapagé chegaram domingo ao Recife os srs. Luiz Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira enviados especiais do Departamento de Cultura da Municipalidade de S. Paulo.

Vem ao Nordeste com o fim de estudar e recolher os materiais folk-loricos para os trabalhos do Departamento.

O sr. Luiz Saia e tecnico nesses municipios e aos srs. Martin Braunwiser e Benedicto Pacheco se encarregam, respectivamente, das secções de musica popular e gravação em discos.

O sr. Antonio Ladeira é auxiliar de pesquisas.

Falando a reportagem, o sr. Luiz Saia ressaltou a importância das pesquisas que vem realizar no Nordeste.

– “Hoje em dia, a procura do documento vivo, real, presente, da vida social, tomou uma importância extraordinaria com o criterio positivo que se deu aos estudos de psychologia social e sociologia.

Não se emitem os conceitos aprioristicamente, sem apoio na realidade dos factos. E’ preciso constatar para depois deduzir as conclusões dentro dos resultados obtidos.

A musica popular, sobretudo, constitue um dos motivos da nossa viagem. No Sul o interesse pelas manifestações artisticas do nordestino e mesmo do nortista em geral, tem argumentado nos ultimos tempos, por dois motivos principais: o alargamento do campo de acção dos pesquisadores e a irradiação que tem tomado a musica popular dessa região.

A nossa missão é muito importante, quando se observa que pesquisas semelhantes foram até agora empreendidas por trabalhadores isolados”.

Em cada uma das reportagens o que fica evidente é a repercussão que a Missão estava fazendo ao chegar ao Nordeste, com todos os equipamentos que carregavam ao longo das gravações das manifestações. Essa recepção por parte dos jornais de Recife mostraram o seu efetivo interesse nos pesquisadores e no que esse projeto representava em âmbito nacional. Realizar o registro do Carnaval de Recife, por exemplo, era algo que despertava um interesse muito grande daquelas pessoas ao se sentirem representadas e perceberem que a sua cultura seria registrada em função da causa pela qual a Missão perseguia que era, ao fim e ao cabo, manter viva a partir dos registros realizados, a memória das tradições e de nosso folclore.

O enfoque atribuído aos pesquisadores e a relação de influência que Mário de Andrade tinha com essas figuras, como Mário Mello, que era um estudioso do folclore local e das manifestações de Recife, assim como, fora mencionado anteriormente. Que em âmbito nacional, essa pesquisa etnográfica da qual os pesquisadores paulistas se atribuíram a fazer,

passou a ser tratada com grande relevância, pois movimentos de “salva-guarda” do folclore de outros países da Europa e dos Estados Unidos também estavam acontecendo.

No entanto, um aspecto do folclore local estava sofrendo perseguição do Estado e da Igreja Católica: os Xangôs.

“O trabalho começou no Recife, logo no dia da chegada, quando foram ver os maracatus. Durante os cinco dias seguintes Luís Saia deu entrevistas a vários jornais locais e o grupo apresentado oficialmente ao então interventor Agamenon Magalhães. Nos mesmos dias Mario recebeu três notícias da equipe, enviadas por seu chefe: no dia 13, um telegrama; no dia 14, uma carta relatando as entrevistas e contatos feitos para os trabalhos e, a 16, carta confidencial que expôs a situação política local. Os Xangôs – cultos afro-brasileiros – tinham sido proibidos pela polícia do Recife com o apoio da Igreja”. (TONI, p. 34).

A perseguição de cultos afro-brasileiros no Nordeste foi uma política adotada pelo Estado Novo e por seus interventores que ao longo de suas atividades, postura adotada por Agamenon Magalhães em relação a polícia, ao reprimirem violentamente os grupos de terreiros.

Poucos dias após a perseguição da polícia, os pesquisadores fizeram o seu primeiro registro efetivo, (TONI, 1985):

“A 18 e 19 de fevereiro a Missão de Pesquisas Folclóricas realizou seu primeiro trabalho efetivo, a gravação dos cantos de carregar piano, ofício que, àquela época, já estava em desuso. Os carregadores foram contatados por Luís Saia e o Teatro Santa Isabel foi alugado para que se garantisse a qualidade dos registros. Ao começarem a gravação, não saía sequer um verso, sendo necessário conseguir um piano, para que carregando-o pudessem cantar” (TONI, p. 34).

O grupo de carregadores de piano era constituído por oito homens: Artur Francisco da Silva, Aureliano Rezende de Maria, André Henrique dos Santos, Francisco Pinheiro de Lacerda, Genaro José Barbosa, José Amaro da Silva, José Henrique dos Santos e Manoel Felix da Silva.



15

O valor de busca que a Missão atribuía aos carregadores de piano, valor esse que Mário de Andrade entendia sobre a importância de nosso folclore, a heterogeneidade de apresentar esses grupos e de construir um legado real em relação aos brasileiros e à nossa memória. A Missão não representava apenas um trabalho etnográfico, mas um trabalho que se estendia para outros âmbitos da vida humana e formas de apresentá-la a partir de suas manifestações e as pluralidades que constitui as mais distintas identidades que estão compostas em nosso país.

Após fazerem o registro fotográfico e audiovisual dos carregadores de piano, seguiram para o interior de Pernambuco com destino à Tacaratu, tendo os pesquisadores se locomover de trem e caminhão. Ao chegarem em seu respectivo destino, gravaram toadas de bumba-meu-boi, acalantos, desafios de viola, filmando maracatus e cabocolinhos,

---

<sup>15</sup> Foto: 97. Grupo de Carregadores de Piano: Artur Francisco da Silva, Aureliano Rezende de Maria, André Henrique dos Santos, Francisco Pinheiro de Lacerda, Genaro José Barbosa, José Amaro da Silva, José Henrique dos Santos e Manoel Felix da Silva, Recife, 1938.

entrevistando informantes e colhendo os objetos que eram comprados e adquiridos ao longo da viagem. Retornando à Recife, após praticamente uma semana de trabalhos intensos no interior de Pernambuco, registraram cantos de pedintes e xangô. Quase um mês e meio em Recife, no dia 23 de março, os pesquisadores paulistas seguiram viagem até João Pessoa (PB).



16

<sup>16</sup> Foto 96. Carregadores de Piano de Recife fazendo o trajeto cantando em coro e em solo com piano em Recife, 1938.

No Estado da Paraíba, permaneceram quase dois meses, fazendo investigações no interior da Paraíba em cidades menores, conforme Flávia Toni:

“(…) Tomando como referência as cidades maiores do percurso, podemos resumir o saldo das coletas em: dia 5 – Patos – gravação de cocos; dia 7 – Patos – cocos; cantigas infantis, bumba-meu-boi; dias 9, 10, e 11 – Pombal – gravação de sambas, marchas, cantos de pedintes, cocos, modinhas, chulas, filmagem e Reis do Congo, notas sobre poética popular; dias 13 a 16 – Sousa – gravação de Reisado, cocos, cabaçal, chulas, modas, aboios, lundus, pesquisas sobre poética e arquitetura; dias 17 a 19 – Cajazeiras e arredores – gravações de cabaçal e repentes, pesquisas sobre poética e fatura de violas; dias 20 a 23 – Curema e Sousa – gravações de reisado, modinhas, nau catarineta, filmagem de bumba-meu-boi” (TONI, Missão de Pesquisas Folclóricas, p. 36).

Nesse sentido, a velocidade com que os trabalhos estavam se dando no interior das cidades menores do Nordeste e, posteriormente, no Norte, colocou em evidência o planejamento de Mário e o compromisso que os pesquisadores tinham com o projeto, já que Mário de Andrade não se encontrava na direção do Dep. de Cultura, como fica claro na comunicação entre Oneyda Alvarenga e Luís Saia:

Oneyda Alvarenga, 6 de maio de 1938

“Saia, Mario mandou avisá-lo que da Paraíba vá imediatamente ao Maranhão, dispondo as coisas de modo que a Missão possa estar em junho, sem falta, no Pará, a fim de colher o material das festas de São João e os cordões de bichos que lá se realizam nessa época”. (TONI, p. 40).

A partir do dia 29 de maio, os pesquisadores seguiram viagem até São Luís de Maranhão de caminhão, passando pela cidade de Crato (CE) seguindo até o Piauí. Ao chegarem em São Luís (MA), gravaram Tambor de Mina e de Crioulo, Carimbó e bumba-meu-boi. Passaram em Belém entre o dia 27 de maio até 7 de julho, gravando boi-bumbá, babassuê, pena e maracá.

Quando a Missão retornou para São Paulo, em junho de 1938, Mário continuava morando no Rio de Janeiro, e Oneyda Alvarenga prestou-lhe a seguinte informação a respeito do material colhido e do seu intenso trabalho de catalogação e organização do acervo:

“[...] Estive ouvindo ontem alguns fonogramas colhidos pela Missão. Estão ótimos. Ótimos como registro, ótimos como qualidade musical e folclórica. Podemos dizer de cabeça bem alta que colhemos material de primeiríssima qualidade. Fiquei toda

gloriosa e, meu Deus!, quase me esqueci da burrice circundante.” (TONI, p. 43).

Segundo TONI (1985), a Missão de Pesquisas Folclóricas desempenhou o seu melhor durante a viagem, como Mário de Andrade pretendia desde o início. Cada passo que a Missão deu ao longo de todos os trabalhos realizados naquela época, desenvolveu um sentimento de satisfação entre os integrantes ao perceberem a relevância e a constituição daquele acervo folclórico, conforme escreve em seu texto:

“Havia motivos suficientes para que a Chefe da Discoteca e o ex-diretor do Departamento se orgulhassem dos feitos daquela equipe. Com um projeto que extrapolava os interesses imediatos do município eles haviam criado um acervo de importância ímpar. O espírito da Missão coadunava-se com o de todo plano cultural de Mário de Andrade, como definiu Paulo Duarte: ‘O resultado mais sensível do organismo da municipalidade foi ele, embora visando imediatamente os estreitos limites do município, assumir uma importância nacional. Se o seu campo de ação é o município, o país inteiro sentiu desse logo a força do organismo coeso, e a necessidade do Departamento de Cultura foi também sentida por toda parte.’ (TONI, p. 44).

Se o objetivo de Mário de Andrade com a Missão era *mostrar o Brasil aos brasileiros*, o fez com grande maestria. Sabia que uma oportunidade como essa não deveria ser desperdiçada, que esse não era apenas sonho seu, de Oneyda ou Paulo Duarte, mas o sonho dos brasileiros que é conhecer o Brasil, fazendo essa mediação a partir de nossa cultura e das inúmeras expressões que foram encontradas ao longo da pesquisa etnográfica.

#### **D) A necessidade de formar folcloristas no Brasil**

Não apenas os carregadores de piano, tema dessa monografia, mas as demais manifestações como fica claro em cada uma das declarações, traçaram identidades do extenso território brasileiro explorado. A pesquisa etnográfica colocou em evidência uma das preocupações que Mário de Andrade tinha na época, inclusive, publicou um artigo importante a respeito, cujo título é “Folclore”.

Apesar de ser um artigo que foi publicado postumamente, Mário de Andrade manifestava sobre a importância do folclore em todo o território nacional e a necessidade de outros pesquisadores se engajarem sobre o assunto. Na ocasião, Mário faz uma observação

acintosa em relação ao modo como os representantes (empresários e políticos) do país tratavam a ciência, a arte e a cultura.

A esse respeito, Mário faz uma crítica sobre um grupo de pessoas que se intitulavam “folcloristas”, se apropriando da música popular brasileira de maneira indevida, atribuindo crédito as manifestações que pertenciam a grupos de diferentes localidades do Brasil. Ao fim e ao cabo, Mário elabora o seguinte parecer sobre o Folclore no Brasil:

“[...] o Folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento. Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passa-tempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as “artes” folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. Na verdade este “folclore” que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os costumes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burgueses. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um ansêio de simpatia humana. (ANDRADE, p. 286).

A premissa da necessidade realizar um trabalho cujo o núcleo das atividades é a coleta de manifestações de nossa cultura, tornou-se uma “bandeira” da qual Mário, nos anos finais de sua vida, tomou em relação a sua vida política. Acreditava que o folclore, muito antes dele, já havia sido registrado por um dos folcloristas mais importantes do Brasil: Sílvio Romero.

Segundo ele, Sílvio Romero foi o primeiro folclorista brasileiro que colheu de maneira sistemática documentos a fim de realizar estudos a respeito da cultura do povo:

“(...) Sílvio Romero com as antologias dos Cantos e dos Contos Populares do Brasil, datados de 1882 e 1884, respectivamente, e as duas obras importantes de 1888. Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil e História da Literatura Brasileira. Antes dê-le, certos autores como o romancista José de Alencar, assim como Celso de Magalhães, tinham apenas publicado pequenas contribuições esparsas em jornais e revistas sobre a nossa poesia popular” (ANDRADE, pp. 286-287).

Mário de Andrade percebe a partir desse movimento de “historicizar” os primeiros trabalhos que foram efetuados nos anos finais do século XIX para o século XX, fazendo uma crítica muito contundente em relação as pesquisas folclóricas que estavam sendo feitas nas décadas subsequentes do século XX, onde precisamente todo o trabalho que fora feito no

século anterior inerente as cantigas coletadas não só por Sílvio Romero, mas a geração de intelectuais modernistas que se engajaram com trabalhos no interior de cidades do Brasil e que, em sua avaliação, ainda seria necessário uma cientifização do folclore de modo que um método de coleta fosse imprescindível para a sua realização. Mário acreditava numa especialização do trabalho do folclorista, trabalho esse que estaria dedicado a coletar as manifestações por todo o país enquanto um projeto de formação a respeito das particularidades culturais que poderiam ser encontradas e estudadas, conforme assim delineou na Missão.

Nesse sentido, Mário faz a seguinte observação a respeito do folclore enquanto uma atividade que se faz necessária para o reconhecimento da cultura do povo de um modo geral, dizendo-nos:

“(…) Mas o que se observa de tudo isto é que o Folclore ainda não estava encarado, entre nós, na sua integridade. Havia sempre um tal ou qual amadorismo, verificando principalmente na ausência completa de qualquer estudo sobre a nossa cultura material. Mesmo do ponto de vista da cultura espiritual, é visível a nenhuma espécie de sistematização mais harmoniosa, cada qual se dedicado ao que mais lhe agradava das “artes” orais populares, ou aos assuntos correlatos com a sua profissão. Assim é que si possuíamos numerosos estudos e coletâneas de poesia, de cantigas infantis, e alguma coisa já tínhamos sobre paremiologia e superstições, matéria farta sobre medicina popular, e se tornara uma verdadeira moda entre nós as reportagens sobre feitiçaria afro-brasileira, nada ainda se pesquisa sobre o nosso folclore jurídico, nem quanto à cultura material e vida social. (ANDRADE, p. 289).

Sendo assim, apenas com a institucionalização do Departamento de Cultura em 1938, e conseqüentemente, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937, que preocupações em relação a cultura material e imaterial a partir de uma política oficial de Estado, é que foi possível a construção de um caminho à preservação do patrimônio histórico, social e cultural brasileiro.

## 6. Conclusão

A partir da pesquisa que foi desenvolvida sobre os carregadores de piano, entendo a importância de estudar o folclore nacional e as expressões identitárias das mais diversas pelas quais ele em si nos oferece. Essa, como ficou comprovado, foi uma das mais importantes obras que Mário de Andrade desenvolveu em vida, engajando-se em prol de, repetindo, *mostrar o Brasil aos brasileiros*, suas diferenças étnicas, sociais, culturais, geográficas, religiosas.

As fontes que levantei ao longo de toda a pesquisa, não me puderam responder de todas as questões, como – *quem eram os carregadores de piano?* –, *por que o ofício de carregar piano se perdeu ao longo da História* –, já que a documentação primária disponível não trazia nada a respeito sobre a história desses indivíduos, como aprenderam as canções. Isso se deve à ausência de informações que procurei nos arquivos através das fichas de campanha, que eram documentos imprescindíveis para entender um pouco mais sobre esses homens cujo ofício era o de carregar piano. O que tudo indica, segundo a bibliografia consultada, esses indivíduos trabalhavam no centro da cidade ou nos portos, e sabiam cantar e exercer o ofício de carregar piano.

Sabemos que com o processo de industrialização e modernização que o Brasil passava durante as décadas iniciais do século XX, o ofício de carregar piano deixou de ser uma prática necessária com a introdução de caminhões americanos que, pouco a pouco, iam fazendo parte do cotidiano da cidade de Recife, produzindo um efeito “negativo” não apenas ao folclore, mas na tradição da qual esse grupo fazia parte.

Um estudo mais aprofundado a respeito do assunto talvez nos traga mais pistas de quem eram essas pessoas, já que esse trabalho ele têm apenas a finalidade de levantar questões preliminares pelas quais combinei ao longo do texto com as fontes disponíveis e a bibliografia.

## 7. Fotografias



17

17 Foto 95. Carregadores de Piano, Recife, 1938.



18

---

18 Foto 99. Carregador de Piano - Manoel Felix da Silva



19

---

19 Foto 104. Carregador de Piano - Francisco Pinheiro de Lacerda



20

---

20 Foto 101. Carregador de Piano - Artur Francisco da Silva



21

---

21 Foto 102. Carregador de Piano - José Henrique dos Santos



22

---

22 Foto 100. Carregador de Piano - José Amaro da Silva



23

---

23 Foto 98. Carregador de Piano - Genaro José Barbosa



24

24

Foto 103. Carregador de Piano - Aureliano Rezende de Maria



25

---

25 Foto 93. Carregador de Piano - Manuel Elizário do Nascimento

## 8. Bibliografia Consultada

AMATO, Rita de Cássia Fucci. O Piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: Anais do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_RCFAmato\\_1.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf)

ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba de. Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros. Rio de Janeiro. Ed. Souza, 1949. pp. 285-289.

BRAGA, Francisco José dos Santos. A arte dos carregadores de pianos, sob a ótica de Lima Júnior. Publicado em 8/01/2012.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Cantos de Trabalho: modos e modas na atualidade, pp. 10-27. In: Sonoros Ofícios: Cantos de Trabalho: circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

GEBARA, Ivone. O que é saudade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GIANELLI, Carlos Gregório Santos. Quando a natureza rege: relatos de cantos de trabalho. Dossiê: História, Natureza, Cultura e Oralidade. v. 15, nº 01, 2012.

LIMA JR, Felix. Maceió de Outrora. vol II. (coleção nordestina) Rachel Rocha (org.). Maceió: EDUFAL, 2001.

TONI, Flavia Camargo. Missão de Pesquisas Folclóricas. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

VELOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional, pp. 353-386. In: O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente - da Proclamação da República à Revolução de 1930. Org. Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. - 8ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

## **Catálogos**

Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Sério Catálogo do Acervo Histórico nº 1, out/1993.

Catálogo Sociedade Etnografia e Folclore. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

Catálogo Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

## 9. Fontes

### Recortes de Jornal

0221 RJ15 - “O Folklore como base de investigação Histórica” (Diário da Manhã)

0224 RJ18 - “Para investigar o Folk-lore musical no...” (Folha da Manhã)

0295 RJ20X - “Veem estudar o Folklore nordestino” (Diário de Pernambuco)

### Relação de Fotografias

Fotos: 477	095	102	098
097	099	101	103
096	104	100	093

### Fonogramas/Melodias

29	2 – Dona Clara é nossa alegria	1’19”
38	13 – Assunga assunga marinheiro	1’33”
41	16 – Mana me diga adeus	1’18”
45	20 – Cidade de Olinda	1’20”