

FLÁVIA CAMARGO TONI

Texto apresentado, originalmente,
em "Missão de Pesquisas Folclóricas:
Música Tradicional do Norte e Nordeste,
1938", encarte da caixa de CDs editada pelo Sesc São Paulo,
Centro Cultural São Paulo e Prefeitura Municipal de São Paulo, em 2006.

Missão: as pesquisas folclóricas

FLÁVIA CAMARGO TONI é professora livre-docente do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

A Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto do Departamento de Cultura idealizado por Mário de Andrade com as colaborações de Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss, teve seu embrião dez anos antes, em 1928, na fase mais intensa da vida do pesquisador de campo.

O Brasil acabava de entrar na fase da gravação eletromagnética de discos. Mas, na Europa, as revistas especializadas em música já traziam mensalmente uma coluna dedicada à resenha sobre os últimos lançamentos de Bach, Mozart, Schubert e tantos outros. Assinante de vários desses periódicos, Mário acompanhava com entusiasmo os noticiários, embora ainda não possuísse uma vitrola para trabalhar. Olhos e ouvidos atentos, preparando-se para uma viagem de pesquisa que se daria entre o final daquele ano e o início do seguinte, entusiasma-se com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma “Discoteca do Estado”. Eles entendiam a necessidade de se registrar as músicas cantadas em diversas regiões, músicas que vinham sendo esquecidas ou substituídas por outras músicas pela coletividade.

Entre nós Mário de Andrade só consegue localizar o exemplo de Roquette-Pinto gravando discos em 1917 com cantos indígenas de Rondônia. Com vistas no interesse da preservação da memória musical do país, divide seus anseios com os leitores do *Diário Nacional*:

“Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham.

Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez.

Usam uma nasalção e um portamento constante tão sùtil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe.



Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato. Deixamos o apelo aqui”¹.

De fato, 1928 é um ano de grandes projetos e trabalho na vida de Mário de Andrade: conclui a redação e edita *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*; estuda em profundidade a poética popular analisando centenas de melodias oferecidas por amigos e alunos preparando outro ensaio, *A Literatura dos Cocos*; compõe o libreto *Pedro Malazarte*, encomenda de Camargo Guarnieri; busca exemplos de metodologias para a pesquisa de campo que pretende realizar; escreve para amigos do Norte e do Nordeste solicitando informações sobre as manifestações musicais de suas respectivas regiões visando a preparar bases estratégicas de pousada para trabalhar. Além disso, deve manter seus cursos no Conservatório

Dramático e Musical de São Paulo e alimentar as colunas semanais de crítica e crônicas para poupar algum dinheiro para as despesas.

Malas prontas, viaja em dezembro. Primeiro trabalha no Rio Grande do Norte, em Natal e arredores; em seguida, Paraíba, e a 8 de fevereiro pode acompanhar o Carnaval do Recife. No regresso, traz milhares de melodias sobre as quais se debruçará até meados de 1935 pretendendo publicar obra vasta sobre o cantar nordestino e potiguar. Conta agora com o disco para ampliar sua bibliografia, embora poucos deles sirvam para elucidar questões diretamente ligadas à origem e evolução de certas formas populares.

Durante os sete anos dedicados à pesquisa sobre o material trazido em 1929, amadurece o musicólogo e conhecedor do cantar popular do Brasil e revigora a crença na necessidade do registro das manifestações que o progresso coloca em risco de desaparecimento, gravando, fotografando e filmando. Assim, uma vez à frente do Departamento de Cultura, planejará ações que enfoquem o mapeamento musical sob a mira da preservação de um patrimônio cambiante, a ser radiografado de tanto em tanto para pesquisas de toda ordem.

1 Coluna Arte, 24/fev./1928.

2 Segundo descrição de Oneyda Alvarenga, o gravador possuía um prato de 16 polegadas, amplificador e pré-amplificador, motores para as rotações de 33 e 78 RPM, 2 microfones dinâmicos, com tripé de suporte, 2 jogos de cabos para microfone, de 100 pés cada um e um par de fones de ouvido (carta de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade datada de 13 setembro de 1939. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

Acumulando o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural, Mário de Andrade cria, entre outros setores, a Discoteca Pública inspirada, sem dúvida, no modelo italiano de 1927. De início, é necessário formar um acervo de discos, livros e partituras; em seguida, é possível pensar num serviço de gravações das músicas praticadas nos arredores da cidade e, em estúdio, das obras dos compositores paulistas; e como setor de pesquisas, amplia-se a possibilidade de trabalhos futuros criando um Laboratório da Palavra. As primeiras experiências são viáveis a partir do final de 1935 quando a Discoteca adquire o gravador Presto Recorder para a gravação em campo, equipamento de primeira linha².

A tarefa é muito ampla. Logo, em 1936, ao ser convidado por Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco Andrade para redigir o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, talvez Mário tenha pensado em dividir o trabalho com um órgão ministerial. Ele propõe que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava,

além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos, por exemplo, para que no futuro se detectasse, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros.

Espelhando-se no que vinha sendo feito no Departamento de Cultura, propõe a Capanema a compra de equipamentos para as diversas seções e funções, ponderando em relação às filmotecas e discotecas:

“[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, *pois que são elementos recolhedores*. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando

Tiago de Oliveira Pinto



Nesta página e na anterior, cenas da festa “Menino do Rancho” dos índios pancararus, Brejo dos Padres, PE, feitas no mesmo local visitado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, 46 anos mais tarde (1984)

**Tocador de
caracaxá
do grupo de
caboclinhos
canindés,
Recife, 1990**



do tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez”³.

Como é sabido, o anteprojeto não logrou aprovação e, ao que parece, Mário de Andrade então transfere para a Discoteca a incumbência de mapear a música do Brasil, não apenas a de São Paulo. Mas tanto para a tarefa em pequena escala, quanto para os projetos almejados para os anos seguintes, o musicólogo experiente agora sabe que é preciso formar pesquisadores. Naquele 1936 já travara amizade com a jovem etnóloga Dina Dreyfus, que estava no Brasil em companhia de seu marido, Claude Lévi-Strauss, membro do grupo de professores contratados para a Universidade de São Paulo.

Junto à Discoteca, Dina oferece o curso de etnografia e folclore orientando os alunos para o trabalho de campo voltado, nesse primeiro momento, para a coleta de objetos. Deve-se a ela, provavelmente, a bibliografia à qual Mário de Andrade tem acesso, especializada na coleta de documentação musical em campo: *Ésquisse d’Une Méthode de Folklore Musical*, de Constantin Brailoiu. Aliás, também é provável que ela tenha conhecido o autor, musicólogo romeno que trabalhou no Museu do Homem ao lado de seus professores. Eis a fonte da metodologia empregada pela Missão de Pesquisas Folclóricas, grupo que o Departamento de Cultura enviará, em 1938, para o Norte e Nordeste.

O empreendimento demandava empenho elevado de verba – 60 contos de réis – aprovada pelo município e se justificava porque a região escolhida para o início de trabalho era a mais rica em música popular. Coleta de tais dimensões se fazia necessária uma vez que

“O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares, porque, devido à sua enorme extensão, e regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligir esta riqueza até agora inativa”⁴.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos. Sendo uma pesquisa que pretendia se aprofundar nos assuntos, cabia esclarecer os brasileiros que dela participassem com carta oficial do diretor do órgão onde tais informações seriam depositadas:

“[...] Toda a documentação recolhida pela Missão será publicada para estudo e uso

3 *Cartas de Trabalho*, Brasília, MEC, 1981, p. 53.

4 “Exposição dos Atos e Consequências da Missão Folclórica”, São Paulo, 23 de maio de 1938.

nacional. O Departamento de Cultura solicita de quantos brasileiros este documento lerem, a assistência, o conselho, e a acolhida jamais recusada pela generosidade nacional, certo de que será por todos reconhecida a benemerência do trabalho que se propôs e que esta Missão realiza. [...]” (“Carta de Apresentação”).

Nos primeiros dias de fevereiro de 1938, aos poucos, a equipe se reúne em Santos para o embarque das bagagens e a partida para o Nordeste, a bordo do navio Itapagé, da Cia. de Navegação Costeira. Luís Saia – chefe da expedição, estudante de engenharia e arquitetura, amigo de Mário de Andrade e aluno de Dina –, Martin Braunwieser – maestro-assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular –, Benedicto Pacheco – técnico de som – e Antônio Ladeira – auxiliar geral e assistente técnico de gravação – estavam preparados para gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais com as quais “topassem pelo caminho”.

Além dos pertences pessoais dos pesquisadores, o volume incluía seis malas e três caixas. Para a gravação do som eles levavam: gravador (Presto Recording Corporation, mod. MR6 DE); *pick-up* para o gravador; amplificador (Presto Recording Corporation, mod. EU7); pré-amplificador (Presto Recording Corporation, mod. ERA); 14 válvulas sobressalentes; motor – grupo gerador 110 V, dois silenciosos e cabo condutor, um metro de tubo de borracha, um aspirador Siemens e um tubo de metal do aspirador; dois microfones dinâmicos (Presto), dois cabos e um tripé; um par de fones, sobressalente do motor; 50 caixas de agulha para reprodução; 82 discos grandes; 54 discos médios; 101 discos pequenos; 4 pastas de couro para transporte de discos. Para a captação de imagens foram embalados: câmara Rolleyflex com estojo; um dispositivo Rolleickin; dois filtros amarelos, uma cabeça panorâmica; dois jogos de lentes Proxare; uma lente herotar; um aparelho cinematográfico Kodak 35 mm; uma lente grande-angular para cine (equipamento emprestado); um

filtro para cine; telefoto de 6”; fotômetro Bewi-elétrico; telefoto de 3”; 108 filmes 6x9; 15 filmes cinematográficos, 10 filmes Leica-Contax, 6 carretéis para filmes cinematográficos. Pensando nas anotações de campo, eles empacotaram 122 blocos de diversos tipos e o material sobressalente constava de: um analisador; esquema do gravador e do motor, 17 safiras, 6 pacotes e meio de agulhas, dois carvões para motor; rosca; uma lente X 15 e um encerado.

O trajeto dos pesquisadores, embora rico de detalhes e fatos de interesse correlato, pode ser sintetizado como segue.

A 13 de fevereiro, após escalas no Rio de Janeiro, Vitória, Salvador e Maceió, o grupo chega a Pernambuco, onde é recebido pelo poeta Ascenso Ferreira e pelo musicólogo Valdemar de Oliveira, lá permanecendo até 23 de março. Na capital trabalham na localidade de Paulista e nos municípios de Rio Branco – hoje, Arcoverde –, Tacaratu, Brejo dos Padres e Folha Branca, colhendo acalantos, aboios, cantos de carregadores de piano, toré, cantos com viola, xangô, cocos, bumba-meu-boi e cabocolinhos. O único filme feito em Pernambuco focaliza o carnaval do Recife e cenas de frevo na mesma cidade.

A estadia mais longa para a coleta se dá no estado da Paraíba, onde a missão permanecerá até 30 de maio com duas incursões ao interior. Além dos arredores de João Pessoa, visitando o bairro Rogers, Torrelândia e Itabaiana, vão a Campina Grande, Patos, Pombal, Sousa, Cajazeiras, Curema, Alagoa Nova, Areia, Alagoa Grande, Mamanguape e Baía da Traição. Ali são colhidos cantigas de roda, aboios, cantos de pedintes, cantos com viola, cocos, bumba-meu-boi, chegada de marujos, reis de congo, reisado e praiá. As cenas filmadas na capital e no interior do estado mostram as danças de cabocolinho, feitas em João Pessoa e Itabaiana; os vaqueiros na pega de bois, em Patos, na Fazenda São José; o bumba-meu-boi, de Souza e de Patos; o coco, de João Pessoa e de Itabaiana; o toré e o praiá, dos índios pancararus, de Tacaratu; a nau catarineta, de João Pessoa, e o rei de congo, de Pombal.

Apesar do ritmo intenso da pesquisa, em São Paulo, com a chegada de Prestes Maia à prefeitura ficava cada dia mais difícil justificar a permanência do grupo paulista no Nordeste e no Norte. Logo, a partir da demissão de Mário de Andrade do cargo de diretor do Departamento de Cultura, o roteiro da viagem teve que ser simplificado e encurtado.

A terceira etapa da viagem se dá entre os dias 30 de maio e 15 de junho com a longa travessia por terra até o Maranhão, passando pelo Ceará e pelo Piauí, embora o atraso no trajeto tenha se dado em virtude de uma pane no caminhão.

Entre os dias 15 e 21 de junho os trabalhos são realizados em São Luís, tempo usado para o registro de boi-bumbá, tambor-de-crioula, tambor-de-mina e carimbó. Do Maranhão a equipe do Departamento parte para Belém, onde permanece até 7 de julho gravando acalantos, boi-bumbá, babaçue e pajelança, e as filmagens contemplam o babaçue do Terreiro de Satiro Ferreira de Barros.

Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira aportam em Santos a 19 de julho de 1938 após escalas em São Luís, Fortaleza, Natal, Bahia e Vitória. No porto do Rio de Janeiro foram saudados pelo próprio Mário de Andrade, que para lá se mudara.

GRAVAR OU ANOTAR?

Durante o primeiro semestre do ano a equipe só poderia registrar as montagens espontâneas do carnaval e do ciclo joanino; para as demais, como as do ciclo natalino, teria que contar com as montagens especiais para os serviços de registro mecânico. Por isso mesmo nem passaram pela Bahia, onde o calendário musical se concentrava principalmente no início de dezembro.

Dentre as localidades visitadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, somente em quatro cidades havia amigos de Mário de Andrade, pessoas que poderiam fornecer informações seguras sobre as manifestações

musicais de interesse a serem documentadas. Para auxiliar nas relações oficiais do grupo com personalidades de certas regiões, ao passarem pelo Rio de Janeiro, reúnem cartas de apresentação assinadas por Jorge de Lima e Artur Ramos. Em Pernambuco, os já citados Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira, além de Mário Mello, foram de grande valia. Por motivos políticos locais, era temerário contarem com a ajuda de Gilberto Freyre, no Recife, pois o sociólogo pernambucano se opusera, publicamente, ao fechamento das casas de xangô. Já na Paraíba seguramente puderam contar com Pedro Batista, Ademar Vidal e Simeão de Oliveira. No Pará, o médico e escritor Gastão Viana conhecia Mário de Andrade desde 1927. Mas quando adentravam pelo sertão, em lugares que jamais tinham visto um caminhão ou a luz elétrica, como se orientar?

Tiago de Oliveira Pinto



*Menino caboclo
do grupo “Papo
Amarelo”,
João Pessoa,
PB, 1990*

Em 1985 Martin Braunwieser contou em depoimento não gravado que em geral cabia a Luís Saia o primeiro contato com os cantadores, após a localização dos informantes de cada lugar, por meio de entrevistas aleatórias, rastreando indicações de quem encontrasse à frente para conversar. Após o primeiro contato com o informante os demais membros da equipe auxiliavam na entrevista.

Gravar ao ar livre, com equipamento grande e sofisticado e em locais onde não havia luz elétrica, era tarefa complicada. Os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas desenvolveram uma forma de abordar os assuntos a serem descritos e registrados. Antes de gravarem, assistiam a um ensaio ou primeira apresentação da peça, quando colhiam alguns informes. Tais informes eram usados para controlar a gravação – tempo de duração e disposição dos microfones – para a fotografia e a filmagem – a partir da determinação das partes da dança e vestimentas – bem como para se elencar quais as perguntas a serem feitas ao grupo e seus participantes.

Em algumas cidades foi possível para a missão colher instrumentos, vestimentas e objetos dos assuntos pesquisados. Porém, pensando na futura ordenação do material, Oneyda Alvarenga, co-responsável pela metodologia de trabalho da equipe, encarregou-se de elencar tudo o que deveria ser observado em campo e anotado nas cadernetas de cada membro da equipe de maneira a possuir as informações completas para a catalogação do acervo. Os modelos de fichas também eram baseados no método desenvolvido por Constantin Brailoiu.

Os primeiros dias de trabalho, no Recife, ilustram as dificuldades a serem vencidas cada vez que o grupo de viajantes se defrontava com um novo ambiente.

Dia 13 de fevereiro, após o desembarque, o grupo dá entrevistas, visita o interventor Agamenon de Magalhães – visita oficial e política –, filma frevo e vai à região conhecida como Paulista. Animado, no dia seguinte Luís Saia escreve para Mário de Andrade relatando o sucesso dos primeiros contatos de trabalho e a repercussão



Tiago de Oliveira Pinto

na imprensa através dos jornais *Diário da Manhã*, *Diário de Pernambuco*, *Diário do Nordeste*, *Jornal do Comércio* e *Folha da Manhã*. Dia 15, em nova incursão a Paulista, são estudados dois grupos de maracatu, o Cambinda Velha e o Pai do Congo, e são tomadas notas a respeito da instrumentação. O chefe da equipe agora tem certeza de que será complicado estudar as manifestações religiosas de influência africana devido à proibição, do governo e da igreja, para a prática dos cultos que lhes interessam. Assim, fica resolvido que as primeiras gravações serão dedicadas aos cantos dos carregadores de piano, aqueles homens que trabalhavam no porto transportando o instrumento para o destino final, as casas particulares da cidade. Mário de Andrade, que em 1928 já tivera notícia sobre essa atividade, recomendara vivamente que se procurasse registrar os cantos entoados.

A 18 de fevereiro, no Recife, o palco do Teatro Santa Isabel é cedido para acolher um grupo de oito homens, dispostos em duas filas paralelas, equilibrando o instrumento na cabeça sobre uma trouxa de pano e cantando para ritmar o passo. As fotografias tiveram que ser feitas ao ar livre, na calçada ao lado do prédio, pois não existia ainda o *flash* para as tomadas no interior ou em ambientes de pouca luz. O trabalho se

**Cabocla mirim
dançarina
do grupo de
caboclinhos
canindés,
Recife, 1990**

estendeu até o dia seguinte e teve todas as despesas elencadas na prestação de contas feita por Luís Saia:

" 18-2 Carregadores de piano	80\$000
Pinga pros carregadores de piano	9\$000
Transporte aparelhos pro T. Santa Isabel	10\$000
Gratificação em transporte aparelhos	3\$000
Transporte gerador pro Santa Isabel	15\$000
6 litros de gasolina	8\$500
Total	125\$500
19-2 Gasto no Santa Isabel (água, pinga)	10\$500
Pagamento c. de piano (8 cant. 25 toadas)	200\$000
Pagamento Chefe carregadores piano	20\$000
Pagamento Brito da Silva (xangô)	15\$000
Auto	10\$000
Total	255\$500"

Se a pesquisa na cidade era dificultada pelo transporte de equipamento pesado, as incursões ao interior só poderiam ser justificadas pela oportunidade de se colherem dados de interesse e em abundância. O custo das gravações era muito alto e dependia da importação de todos os itens necessários, como as safiras, os discos-matrizes e o líquido usado para endurecer a massa do disco após a gravação. Logo, o deslocamento da Missão de Pesquisas Folclóricas devia unir, preferencialmente, o interesse das manifestações musicais a serem registradas à diversidade de grupos e gêneros à disposição. A primeira oportunidade de incursão ao interior se dá em Pernambuco, nas redondezas de Tacaratu.

Dia 8 de março a equipe deixa o Recife, de trem, chegando a Arcoverde (Rio Branco) após nove horas de viagem. Lá são aguardados por Mário Mello, que providenciara o embarque dos quatro paulistas em caminhão escoltado por soldados

devido ao perigo de ataque de grupos de cangaceiros. Uma vez em Tacaratu, para que eles possam chegar a Mirim, nas proximidades, é necessário alugar um cavalo e um carro de bois.

Mesmo nas situações em que pouco se deslocavam havia enormidade de detalhes a serem tratados para a continuidade dos trabalhos. Em Brejo dos Padres, também próximo a Tacaratu, as gravações de toré e de praiá, entre os dias 11 e 14 de março, envolveram providências como: refeições dos índios e lanches da equipe; água e pinga; aquisição de uma vestimenta de praiá, dois búzios e cestos de umbu trazidos para São Paulo; remuneração dos dançadores do praiá, do pessoal do toré, dos chefes dos grupos e do guia; aluguel de dois cavalos e, no dia do regresso, a conta do Hotel de Tacaratu e a gratificação para o rapaz que tomou conta da aparelhagem.

Tudo devia ser registrado em pormenores. Martin Braunwieser, além de controlar os microfones das gravações ao lado de Benedicto Pacheco, encarregava-se de anotar as melodias que eventualmente não eram gravadas. Nas cadernetas de campo os demais membros marcavam o que e onde se gravava e filmava; transcreviam textos das canções e números dos discos. Cerimônias como a do praiá, por exemplo, precisavam ser descritas. E ainda sobrou tempo para se estudar o processo de fabricação de farinha, em Folha Branca, e para a gravação de melodias curtas.

Ao saírem de Tacaratu, na passagem por Espírito Santo, foi possível observar a técnica de fabricação de redes, colher ex-votos e fazer nova seção de gravações antes da volta ao Recife, a 16 de março.

Nos dias em que não gravava ou filmava manifestações musicais, a Missão de Pesquisas Folclóricas dedicava-se a outros temas e pelas cadernetas de campo que, no final da viagem, somaram 3.878 páginas manuscritas, percebe-se que tais apontamentos eram feitos principalmente pelo chefe do grupo. Os dados registrados revelam os interesses do autor em escultura e técnicas de fabrico de vários utensílios

populares. O arquiteto Luís Saia também se fez presente no cuidado ao desenhar e descrever, por exemplo, o Convento de São Francisco, em João Pessoa, ou locais por onde passaram e trabalharam, como a Baía da Traição.

Só com lápis e papel podia-se, ainda, anotar versos de desafios e modalidades da poética popular como mourão, martelo, galope, carretilha, rojão, pé-quebrado, entre outros, além de transcrever as histórias de Trancoso.

ONEYDA ALVARENGA E A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

Quase a totalidade do acervo em papel foi transcrita por Oneyda Alvarenga, que organizou os textos registrados em folhas avulsas, a correspondência trocada entre a Discoteca e os pesquisadores, documentos oficiais levados pela equipe, mapas, relação dos informantes, informações sobre os filmes, resultando em 6.304 páginas datilografadas.

Para a música importam ainda os cadernos com fichas de repertório e de campanha e os “Rascunhos e Cadernetas Musicais de Martin Braunwieser”, acrescentando outras centenas de folhas de informações a serem exploradas.

Dos objetos trazidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas temos hoje um total de 856 assim divididos: 318 de ferro; 274 de madeira e assemelhados; 134 de barro e cerâmica; 59 variados entre vestimentas, caixinhas, velas, osso, etc.; 21 artefatos de palha e assemelhados; e 50 gravuras.

Após a leitura e transcrição das cadernetas de campo e documentos, bem como a audição dos registros gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga organizou e editou sete volumes divididos em duas séries de publicações, nas quais não apenas contempla melodias ou objetos trazidos do Norte e Nordeste em 1938, mas transcreve os dados obtidos pela equipe em várias localidades de trabalho e as letras das melodias reproduzidas pelos discos prensados e distribuídos pela Discoteca Pública: *Xangô*, *Tambor-de-Mina* e *Tambor-de-Crioula*, *Catimbó*, *Babaçuê*, e *Chegança de Marujos*. Devido à falta de apoio, tal empresa, entretanto, não contempla toda a documentação sonora ou em papel.

Compartilhar, hoje, a riqueza do acervo é atender a um dos ideais de Mário de Andrade, que entendia que o projeto do Departamento destinava-se ao “[...] estudo e uso nacional”. Como seu porta-voz, Luís Saia traduziu outro dos objetivos do projeto ao explicarem entrevista a jornalistas do Recife que a Missão de Pesquisas Folclóricas não era obra de um estado, pois eles queriam “mostrar o Brasil aos brasileiros”.